


*Dossiê: As dimensões éticas, estéticas e políticas das pesquisas nos/dos/com os cotidianos:
um viva à escola pública!*

**Pensar-com o filme *Los silencios*,
deslocamentos temporais para um cotidiano das vidas menores***


**Think-with the movie *Los silencios*,
temporal displacements towards a daily life of minor lives**

**Pensar-con la película *Los silencios*,
desplazamientos temporales hacia un cotidiano de vidas menores**

Lucia de Fatima Dinelli Estevinho**

 <https://orcid.org/0000-0002-1449-4844>

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim***

 <https://orcid.org/0000-0002-0323-9207>

Resumo: Neste artigo, estudamos o cinema pela perspectiva de ele ser um intercessor de pensamentos sobre o cotidiano como categoria das pesquisas curriculares, tendo como linha de aglutinação as dimensões do deslocamento de temporalidades, característica conceitual comum ao cinema e ao cotidiano. Pensar-com e entre o filme *Los Silencios* e autores que, intercessores das imagens e sons, permitiram traçar uma cartografia do filme convocando a luta pelos direitos das minorias. No filme, as marcas foram mostrando imagens aberrantes que germinaram pelo escuro da tela, iluminada com luzes reluzentes e fluorescentes que marcam os personagens que lutam pelo direito à vida. Imagens-vaga-lumes mostraram que o cinema pode ser um lugar de resistência, com sua luz intermitente, seus pequenos brilhos, a possibilidade que o cinema tem de dar a ver o invisível e desabituar o espectador em seus modos de olhar e sentir o mundo.

Palavras-chave: Movimentos aberrantes. Cinema. Imagens-vaga-lumes.

Abstract: In this paper, we study cinema from the perspective of its intercession for thoughts about everyday life as a category of curricular research, using as a common thread the dimensions of temporal displacement, a conceptual characteristic common to both cinema and everyday life. Thinking-with and between the film *Los Silencios* and authors who, as intercessors of images and sounds, allowed us to draw a

* Financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Processo 306745/2017-8.

** Professora Titular da Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). *E-mail:* <lestevinho@gmail.com>.

*** Professor Titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em Educação pela Unicamp. *E-mail:* <acamorim@unicamp.br>.

cartography of the film, calling for the fight for the rights of minorities. In the film, the marks were showing aberrant images that germinated through the darkness of the screen, illuminated with bright, fluorescent lights that mark the characters who fight for the right to life. Firefly-images showed that cinema can be a place of resistance, with its intermittent light, its small sparkles, the possibility that cinema has of showing the invisible and weaning the spectator from their ways of looking at and feeling the world.

Keywords: Aberrant movements. Cinema. Firefly-images.

Resumen: En este artículo, estudiamos el cine desde la perspectiva de que es un intercesor de pensamientos sobre lo cotidiano como categoría de las investigaciones curriculares, tomando como hilo conductor las dimensiones del desplazamiento de temporalidades, una característica conceptual común tanto al cine como a lo cotidiano. Pensar-con y entre la película *Los Silencios* y autores que, como intercesores de las imágenes y sonidos, permitieron trazar una cartografía de la película convocando la lucha por los derechos de las minorías. En la película, las marcas fueron mostrando imágenes aberrantes que germinaron en la oscuridad de la pantalla, iluminada con luces brillantes y fluorescentes que resaltan a los personajes que luchan por el derecho a la vida. Imágenes-luciérnagas mostraron que el cine puede ser un lugar de resistencia, con su luz intermitente, sus pequeños destellos, la posibilidad que tiene el cine de hacer visible lo invisible y deshabituarse al espectador en sus modos de mirar y sentir el mundo.

Palabras clave: Movimientos aberrantes. Cine. Imágenes-luciérnagas.

Introdução

Este texto inscreve-se em conexões de arte, educação e filosofia, recolhendo da análise do filme *Los Silencios* (2018) aproximações e diferenciações para as pesquisas nos/do/com os cotidianos.

O filme não será significado por qualquer representação de escola; os gestos se tocam aproximando-se em linhas do deslocamento, uma condição intrínseca às temporalidades dos cotidianos. Pelas linhas de deslocamento, afirmar o vitalismo da escola pública, dando-lhe vivas!, e pensá-la desde a sua *ainda* inexistência, pontos germinantes indefinidos que vêm à superfície da percepção e não se apegam ao já reconhecido. Para Paola Berenstein Jacques (2014), práticas de errância, como a deriva e a deambulação, podem ser pensadas hoje como instrumentos da experiência de alteridade, um tipo de escuta e atenção ao outro, um exercício de afastamento do lugar familiar e cotidiano, desfazendo-se, sobretudo, dos hábitos e condicionamentos em busca de uma condição de estranhamento e desorientação.

Nesse sentido, Jacques (2014) comenta que na errância não se anda de um ponto a outro, uma vez que ela está no próprio percurso, no entre. Isso quer dizer ir ao encontro de um cotidiano (escolar, inclusive) ligado efetivamente à existência de um mundo das coisas, um canto das coisas, uma magia das coisas (Pasolini falava do sonho de uma coisa...). Entre experiências, conhecimentos e estética. Uma contração.

Para Ana Godinho (2007), é pela contração que se dão significações aos elementos sensoriais captados na percepção de um objeto atual; do ponto de vista temporal, a síntese do presente vivo. “Tal síntese consiste em contemplação e contração, em ‘eus-larvares’, ainda não completamente formados. São as sínteses orgânicas e perceptivas, que se dão ao nível mais básico de uma sensibilidade vital primária” (Albuquerque; Fonseca, 2021, p. 6). Se o presente fosse reduzido aos apenas “visto”, não seria olhado com cautela e cuidado, e nada seria percebido. Por isso, o hábito – tão importante quando se pensam os cotidianos – necessitaria ser transmutado pelos devires. Se a percepção do cotidiano se reduzisse a um povo, unitário e verdadeiro, herança de um passado que se expressa e modela o presente e o futuro, quais possibilidades de as condições vulneráveis dos sujeitos e suas histórias irradiarem-se?

Para Elizabeth Grosz (2004), reconceitualizar o tempo pode nos ajudar a transformar a forma como entendemos questões políticas. Também compreendendo o passado não como algo já dado, mas como reservatório de potencialidades, a autora afirma que o presente se prepara para o futuro reativando esse mesmo passado. Toda atualização deixa uma parte virtual não atualizada que, mesmo não se realizado completamente, age no presente, induzindo linhas de divergências. É esse potencial não atualizado do passado em sua virtualidade que dá condições para políticas radicais que têm como objetivo a transformação do presente.

Seria preciso reescrever os cotidianos, por movimentos estéticos. Com linhas intensivas que não se atêm à imaginação ou ao imaginário, o que se deseja buscar são as condições que permitem ao acontecimento, ao virtual, à imagem, à sobreposição e à superfície confrontarem-se em um tempo não-linear. O cinema é uma força-motriz desses deslocamentos.

Como proposto em Amorim (2021), com os estudos e as pesquisas sobre e com os currículos e os cotidianos, acercarmos-nos de um *currículopotências*, tal qual o efeito de *contração/distensão* estética, um tipo de invólucro último e antes do fim, sob análises de uma *ainda* temporalidade cronológica; um tempo presente vulnerável e precário, mas variável, deformável, para além mesmo dos movimentos do mundo. Aberturas para povos povoarem outros mundos. “Com isso criamos outras possibilidades de *fazer/pensar* o mundo e as pesquisas, afirmando as pesquisas nos/dos/com os cotidianos com uma perspectiva epistemológica-metodológica de pesquisar que busca destacar a complexidade do mundo e das escolas [...]” (Oliveira, 2021, p. 30).

Seria prudente explicitar, problematizar e superar as limitações dos cotidianos escolares, na proposição de Carvalho, Silva e Delboni (2023). Um cotidiano como “[...] corpos coletivos, orienta as práticas discursivas [...] como condição de sua potência de vida – a vitalidade propriamente dita [...]. Dessa vitalidade emana o poder que terá uma proposta de ativar a sensibilidade ao concentrado de forças que ela presentifica na subjetividade daqueles que a vivem” (Carvalho; Silva; Delboni, 2023, p. 92). Uma ativação que prescindir do esvaziamento de muito do que já deu forma e significou dos acontecimentos, dos sujeitos, de suas nomeações, de suas vidas e de seus desejos.

Assim, as diferentes faces e territórios dos cotidianos (escolares, curriculares, pedagógicos, vitais) arriscar-se-iam por entre o fascínio que vem no vazio, que não é apenas da incompletude, é da impossibilidade de se completar, e a necessidade urgente de se esvaziar para criar. Somando-nos a Delmondes e Ferraço (2023, p. 4), apostamos

[...] em currículos afetos às invenções que insurgem *com* os múltiplos fazeres-saberes cotidianos, currículos como uma poética vital, currículos que só fazem sentidos quando criados *com* os cotidianos escolares.

[...] a busca por criar rupturas e conceber os processos *curriculantes* que fossem forjados junto aos cotidianos e usá-los nos movimentos de uma máquina de guerra nômade [...].

A máquina de guerra nômade da linguagem. A-gramatical e a-significante. Uma máquina na qual o silêncio tem um poder mais radical, pois é também não-acontecimento da linguagem, não apenas a atravessa, perfura-a. O lacunar do silêncio está não em sua expansão, mas em sua resistência.

O silêncio desviante, modo operante das narrativas fílmicas em *Los Silencios*, ofereceria aos cotidianos outras possibilidades de se reiniciar e abrir-se a acontecimentos outros? Toja, Machado e Alves (2023) afirmam que sim, ao descreverem e analisarem a metodologia das cineconversas, propondo um instigante encontro de conceitos de Michel de Certeau e de Gilles Deleuze para fazer do cinema e do cotidiano personagens conceituais e operações do *dentrofora* (mundo e sujeito) ao qual nos referiremos a seguir.

Com a força do silêncio, evoca-se a capacidade de ação (da narrativa, do sujeito, do tempo) não ser obtida pela força da boa vontade, mas a partir de algo que venha de fora e quebre o encadeamento de clichês físico, ótico, sonoro e psíquico – acarretando um choque perceptivo e suscitando as potências.

Tal silêncio expressa o intolerável. Eugénia Vilela (2000) indica que, para compreender o acontecimento, é necessário ser-se tocado. Em um contexto de deslocamentos, como tocar o deslocável? O que fazer quando o silêncio se herda como a única possibilidade de palavra?

Pretendemos, pela análise fílmica, buscar respostas a essas perguntas que perfuram e perscrutam o cotidiano, em suas temporalidades de deslocamento. Retomando a proposta da contração significativa, e o olhar para o jogo do visível e do invisível nos cotidianos, o filme *Los Silencios* também requer que nos posicionemos eticamente frente ao paradoxo de como viver sob o peso do olhar dos sobreviventes.

Trata-se de um filme que traz à cena o cinema no contexto dos migrantes e refugiados, e, portanto, o pensar-com se fará a partir da discussão das minorias e de como o cinema pode causar um movimento pelo que vem de fora, de tornar as minorias de fato em minorias de direito.

Citando a obra *Mil platôs*, Lapoujade (2015) afirma que uma maioria é questão de poder e de dominação, reafirmando em seguida que uma maioria não é uma questão de número e sim “[...] um axioma e uma constante que tem por função determinar *quem* pertence a tal sistema e quem é dele excluído” (Lapoujade, 2015, p. 269).

Em contraposição, uma minoria abarca as classes que estão fora do sistema. Não que a axiomática exclua qualquer classe do sistema, “[...] mas certas populações deixam de ser percebidas quando não respondem mais às exigências da axiomática em curso, às múltiplas redistribuições da divisão do trabalho” (Lapoujade, 2015, p. 269). E essas minorias sobrevivem de certa maneira apenas pelas imagens clichês que, além de não condizerem com o que elas realmente são, as fazem desaparecer. O autor cita como exemplo os clichês sobre miséria que fazem desaparecer a própria miséria. Assim sendo, as minorias são

[...] o exterior do mundo exterior percebido pelas mônadas; elas estão fora, são inexistentes, destituídas de todo direito e de todo modo de exercer qualquer potência social: são sem porvir [...]. Ser reduzido ao estado de minoria é ser literalmente confrontado com o impossível, com um porvir esvaziado de suas possibilidades (Lapoujade, 2015, p. 269-270).

O conceito de porvir está desencantado para dar conta de uma batalha. O autor defende que é preciso fender a mônada, afastar as garras que a encerram num puro meio de interioridade, tal qual o hábito que mantém o cotidiano em um perpétuo presente que repete o passado, em um retorno que não se diferencia. É possibilidade de ampliação de nossa sensibilidade diante da passagem do tempo e de sua marcha descontínua a partir da experiência diante de uma obra de arte. Ao descrever sua produção artística, Gueller (2018) problematiza tal ampliação para situações que se dão no cotidiano, em interrupções do fluxo temporal diário e que serão a matriz dos trabalhos desenvolvidos pela artista. De que maneira fazer emergir esse algo a mais no próprio tecido do cotidiano? Instaurando um intervalo entre a experiência cotidiana e sua percepção ou presentificação.

Daí a importância da força do que vem do fora, alguma coisa que quebre o encantamento dos clichês que tornam o mundo suportável para nós. Uma força que traga uma intuição vital, potências que fazem da percepção um acontecimento.

E, assim, é possível pensar em termos de devir e não de porvir; citando Deleuze e Guattari, Lapoujade (2015) comenta que o devir é força de matilha, são potências moleculares, por isso “fazem vacilar o eu”. “Se o afeto nos faz nascer para o político, é porque nos tornamos o povo que esse intolerável provoca” (Lapoujade, 2015, p. 272). Forças de matilha, de coletivo que se abrem em multiplicidades.

A partir desta introdução que teve como propósito apresentar as referências teóricas pelas quais este texto foi se constituindo para problematizar o deslocamento das temporalidades no cotidiano e as posições das minorias, abordaremos na próxima seção como nos posicionamos para escrever pensando-com o filme *Los silencios*.

Pensar-com o filme

Pensar-com o filme compreende estudar o cinema por ele ser um intercessor de pensamentos, perspectiva esta pautada na filosofia de Giles Deleuze. “O cinema serve de intercessor para Deleuze pensar. Ele é um ‘de-fora’ do pensamento” (Vasconcellos, 2006, p. 11). Assim, entendemos que estudar o cinema perpassa todo um exercício de pensar com ele, fugindo da representação e abrindo para linhas de fuga. O pensamento é assim ativado, pois é atravessado por linhas de força podendo gerar formas de resistência “[...] capazes de apontar para novos modos de existência” (Parente; Carvalho, 2009, p. 32).

Com essa perspectiva de pensar-com o cinema, de ativar um enredamento de ideias com e pelo filme, vamos traçando pensamentos que advêm de leituras que as imagens e os sons nos convocam. No exercício de pensar-com o filme *Los silencios*, tivemos como intercessores os autores David Lapoujade, Didi-Hubermann, Mariele Macé e Francisco Foot Hardman. Com esses intercessores, foi possível reivindicar o lugar de fala de grupos silenciados, entendendo que o cinema tem potência de criar uma comunidade que resiste e de propor uma forma de resistência pelas imagens e sons. Um cinema que se faz em contextos que marcam essas resistências como o cinema quilombola, o cinema feminista, e, no caso do filme *Los silencios*, o cinema no contexto dos refugiados. Ao contrário da ideia de estabelecer classificações, de trabalhar com os gêneros cinematográficos, a ideia desses coletivos-cinema é criar grupos de resistência, uma vez que as pessoas podem se reunir em torno dessas lutas, e torná-las lutas de direitos.

Neste caminho, do pensar-com um percurso, foi criado com o filme e pelo filme. Inicialmente, assistimos ao filme algumas vezes e fomos traçando uma cartografia, escrevendo com as marcas que ele provocava, com aquilo que nos atingia e nos atravessava e, nesse sentido, uma primeira pergunta nos orientou: Em que trechos do filme essas marcas ativam pensamentos? Uma escrita foi construída a partir dessas marcas, daquilo que o filme despertou. Dando continuidade ao exercício, voltamos a olhar o filme com mais atenção, parando nas cenas, percebendo as imagens, as cores, os ângulos, os enquadramentos, o campo, o extracampo, o som e o extra som. Esses movimentos com o filme vão criando um mapa, um percurso, um trabalho de dobra e de desdobra, camadas são retiradas, outras são colocadas, porque outros filmes são trazidos e ativam pensamentos. Esse é um exercício fascinante, de ir trabalhando com as imagens e os sons, tecendo com as linhas que as imagens e os sons oferecem. E essa urdidura vai dando corpo ao pensamento.

Após esse movimento de ficar com o filme um tempo, entram os autores que de alguma maneira possam ajudar a pensar-com o filme. O filme *Los Silencios* acionou algumas leituras, foram elas: *Deleuze, os movimentos aberrantes*, de David Lapoujade; *Siderar, Considerar*, de Marielle Macé; *Onde fica mesmo o centro? Deslocamento de paradigmas culturais na era dos refugiados*, de Francisco Foot Hardman; e a *A sobrevivência dos vaga-lumes*, de Didi-Huberman. A partir dessas leituras e de outros materiais –

entrevistas com a diretora, outras obras cinematográficas¹ –, um pensamento foi se criando e uma escrita começando ali no próprio livro, na ficha de anotações, nos cadernos, no arquivo do computador. É nessa perspectiva que o filme cria um pensamento, por ele ser também uma plataforma de registros. Mas também porque a forma fílmica é um pensamento, ela vai recortando as imagens e vai lendo um pensamento. Pautando nos estudos do campo do cinema, citamos André Parente e Victa Carvalho (2009) no artigo *Entre cinema e arte contemporânea*, pois consideramos as imagens não mais como um objeto, mas sim como um acontecimento. “Campo de forças, sistemas de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem” (Parente; Carvalho, 2009, p. 29).

Pensar-com *Los silencios*: intercessor 1 – David Lapoujade e os Movimentos aberrantes

O filme *Los Silencios*, dirigido por uma mulher, Beatriz Seigner, e por uma equipe composta na sua maioria por mulheres, já indica pensar o filme pelo olhar feminino e, portanto, um olhar das minorias. A narrativa se abre ao contexto dos refugiados em uma região de fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, trazendo para as cenas uma questão social, ecológica e cultural das minorias. Compreender a vida menor é algo que perpassa a cartografia construída no e pelo filme. A escrita deste texto revela as marcas que foram se constituindo enquanto as imagens e os sons foram capturados pela própria cartografia. As marcas se fizeram pelas imagens que nos atravessaram, movimentos forçados convocados pela narrativa do filme. Tais movimentos são entendidos como aquilo que vem do fora, que nos força a pensar pelos afetos, uma vez que somos impregnados pelas imagens que nos movimentam a pensar o contexto dos imigrantes, dos refugiados; a sair do lugar de conforto e migrar para uma espécie de caos.

Entendemos que o filme convoca esse movimento de luta pelas minorias. Convocamo-nos, com Deleuze e Guattari trazidos pela leitura de Lapoujade em seu livro *Deleuze, os movimentos aberrantes*, a pensar no cinema, nas imagens e sons como um acontecimento em que minorias podem abrir brechas para se tornarem visíveis, mesmo que invisíveis no ato real e cotidiano de suas imagens projetadas na tela. Algo que o cinema tem como fazer, uma vez que tem a possibilidade de fabular o cotidiano das minorias. E esse fabular pode engendrar que minorias de fato alcancem um devir minoritário, sendo que este, nas palavras de Deleuze em *Mil Platôs*, citado por Lapoujade (2015, p. 276), “[...] é um caso político, e apela a todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa”.

No artigo *Aonde fica mesmo o centro?*, Hardman (2020) apresenta o número de refugiados de todo o planeta; em nota, ele informa que, pelos dados mais recentes da Organização das Nações Unidas (ONU), “[...] existem atualmente mais de 70 milhões de refugiados internacionais em todo o mundo” (Hardman, 2020, p. 18). Dados que forcem a pensar nas questões das minorias. São muitos os refugiados; no entanto, são minorias porque suas vozes não são ouvidas, seus gritos não são ouvidos; são corpos silenciados e invisíveis.

Gritos exalados pelas imagens do filme *Los Silencios*. Gritos que não são ouvidos pelos silêncios que a narrativa em imagens e sons trazem, mas, sim, gritos que se entranham em nós, espectadores do filme. Há um efeito muito grande do extra som pelo silêncio.

Para ouvir os gritos que o filme *Los Silencios* convoca, uma cartografia foi composta com cenas do filme, com leituras do campo do cinema e da filosofia da diferença, além das falas da diretora como comentadora do próprio filme, do que foi pensado para realizá-lo. E nesses

¹ As obras cinematográficas que despertaram um pensar-com o filme *Los silencios* foram: *El mar, la mar*, dirigido por Joshua Bonnetta e J. P. Sniadecki, e *Pasajeras*, dirigido por Fran Rebelatto, de 2021.

movimentos, movimento forçado que impele a questionar o filme, quem sabe sob um olhar feminino – olhar de minoria que se encontra em processo constante de se transformar em um movimento minoritário de direitos, com alguns direitos já conquistados, com alguns gritos já sendo ouvidos, mas com outros calados e que nos irrompe, nos convoca a questionar com o filme: que imagens insurgem e geram movimentos aberrantes nesses contextos? Contexto dos imigrantes, dos refugiados, dos silêncios? Em que momento a aberrância se abre para um refúgio? Seria a aberrância um devir minoritário que atravessa o espectador? Os realizadores do filme? As atrizes e os atores do filme? Os moradores da Ilha da Fantasia? Um filme encenado por atrizes e atores que vivem no local aonde foram registradas as filmagens. São não atrizes e atores, mobilizadas.os pela diretora que as.os dirigem² para atuarem em um cotidiano que vivem.

As falas, segundo a diretora, não são decoradas, ela passa no último momento, na pré-filmagem. Pensamos nessas falas pelo improvisado como um movimento forçado. Um movimento aberrante provocado pela diretora para ouvirmos as próprias histórias dos personagens. Suas vidas naquele lugar, em cenas pensadas por uma história narrada por uma amiga da diretora que vive o refúgio, que convive com fantasmas, seus mortos. História que levou a diretora a ir até uma comunidade de uma ilha na fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru – a Ilha da Fantasia, com casas de palafitas. Ruas de uma cidade-ilha que ficam alagadas por quatro meses durante o ano, perdendo seu chão. Fronteiras borradas pela água. A locação é escolhida para que o lugar possa narrar, as imagens narrarem mais do que as vozes. É nesse sentido que o lugar, com sua cotidianidade, vira um personagem também. Essas imagens, esse lugar personagem é entendido como um plano que é traçado, e traçar esse plano, segundo Lapoujade (2015, p. 37), “[...] reside inteiramente no intervalo entre o indistinto e o distinto, na passagem de um ao outro: é o que se distingue. Nem indeterminado, nem determinado, é a própria determinação”.

Lapoujade (2015) cita Deleuze no livro *Diferença e Repetição* comentando sobre o plano, de como a partir do fundo, das profundezas as coisas se fazem visíveis pela superfície. Fazer emergir o fundo para traçar um plano com o que emerge. Percorrer as superfícies é assim traçar um plano. No filme tudo fica na superfície porque boia na água, e o que de fundo aparece na superfície das imagens? A crise dos refugiados que pela narrativa fílmica se rompem em movimentos aberrantes – luzes reluzentes, fazem emergir a luta, a continuidade dela dos mortos para os vivos. O cinema como potência do (re)existir porque é resistência.

Portanto, o território em *Los Silencios* é tão desfundante que a escolha do lugar para a narrativa se desenrolar é um não lugar, uma ilha localizada na tríplice fronteira amazônica – Brasil, Colômbia e Peru. Os limites não são muito demarcados porque não se tem bem delimitado o que é a terra de um país e o que é a de outro. Front.ei.ra. A língua é o espanhol, mas também o português e a língua dos povos originários, em especial dos povos Ticuna, que é perceptível no canto nas cenas finais do filme. E também porque a ilha fica parte do tempo alagada, mostrando um fluxo inquieto dos rios: ora rasos – as pessoas podem caminhar no seu leito, ora cheios – preenchendo o interior das casas, e, assim, os personagens-pessoas tem que ficar o tempo todo atravessando o rio, o que cria uma atmosfera inquieta para nós espectadores. Mas o que nos abala é a aceitação dessas mudanças constantes no fluxo do rio pelos.as personagens. Eles.as aceitam, movimentam-se pelos barcos, entram em suas casas com água até os joelhos. E esses gestos que mudam com a água parecem não abalar os.as personagens – mulheres e crianças com sua capacidade de resistência e de reinvenção, mas abalam a nós, espectadores do filme. Portanto, não há na Ilha da Fantasia nem território, nem fundo. Tudo está à superfície, mas quanto de fundo há nessa superfície?

Como fazer a percepção do vivo, da vida infantil, crianciera e aberrante que reflete em imagens, palavras e sons, sem eliminar da matéria muitos dos seus movimentos, sem os enquadrar

² A preparação dos artistas foi realizada também pelo preparador colombiano Carlos Medina.

Pensar-com o filme *Los silencios*, deslocamentos temporais para um cotidiano das vidas menores

e limitar às necessidades utilitárias e motoras? Qual é o possível de se manter singular em um movimento que se perde objetiva ou subjetivamente ao prolongar-se em ação que busca respostas, estruturas, julgamento e razão?

Apegar-se a um vitalismo de toda criação, segundo Corazza (2012). Vontade criadora de tudo o que é vivo. Força de vida imanente a todas as coisas. Pulsação vital.

Retomando Deleuze por Lapoujade (2015, p. 21), em uma passagem do livro *Cinema 1 – imagem movimento*, quando Deleuze descreve o movimento aberrante pelas linhas de fuga, trazemos: “Elas próprias desprendem um estranho desespero, como um odor de morte e de imolação, como que um estado de guerra do qual se sai destroçado”. Lapoujade continua:

Os movimentos aberrantes ameaçam a vida tanto quanto liberam suas potências. [...] seria preciso passar por mortes que nos desorganizam, que de fato nos desorganicizam. É que, em Deleuze, a vida não se limita a produzir organismos, nem assume invariavelmente uma forma orgânica. Pelo contrário, os movimentos aberrantes atestam uma ‘vida inorgânica’ que atravessa os organismos e ameaça sua integridade; uma vida tão indiferente aos corpos que transtorna [...] (Lapoujade, 2015, p. 22).

No filme *Los silencios*, a morte é apresentada como potência, como um movimento forjado para trabalhar a potência das vidas em migração, em situação de refúgio. São os fantasmas e as coisa inorgânicas – escuro, luz, água, fluorescência, sons, que movem a vida rondada pela morte. A partir dos fantasmas que não sabemos quem são, se vivos ou se mortos, mas é por eles, pela morte que a potência da narrativa nos atravessa, nos “desorganiciza”. A água, o escuro, a luz e a fluorescência atravessam os corpos humanos e os extra humanos.

Relações de força que se exercem sobre linhas de vida e de morte, que se dobram e desdobram para traçar o limite do pensamento: “vitalismo sob fundo de mortalismo”. Linha afetiva, atlética, cheia de desvios, nunca reta, que atravessa a concretude dos organismos e da biosfera [...]. Energia afirmativa de experimentação. Potência anorgânica, como a de um bebê, que pode existir numa linha de música, de desenho, de escrita [...] (Corazza, 2012, p. 1).

Nas cenas iniciais do filme, temos uma sequência de sons de água com a tela toda escura, somos transportados para esse local. Um lampejo de luzes ilumina discretamente a tela, luzes que piscam no horizonte escuro, um trecho de borda com terra e plantas marcam a cena. Observamos a tudo isso como se estivéssemos sentados na proa do barco. Quando as imagens mudam de foco e observamos a cena se desenrolar, a pessoa que está sentada na frente do barco é a personagem Núria, uma menina que durante todo o filme aparece com o corpo pintado com tinta reluzente, fluorescente: as vezes em sua roupa, as vezes no brinco, ou no tênis que brilha: um lampejo de vaga-lume? O silêncio da personagem chama a atenção, mas vamos seguindo pelo filme com esses silêncios que potencializam as imagens, a narrativa é muito visual e sonora – o som da água, dos bichos, do vento, dos fantasmas. Núria, personagem principal do filme, liga todas as cenas, está presente nelas e, por vezes, é pelo seu olhar que vemos o desenrolar da narrativa como nas cenas iniciais do filme, é por ela, ou melhor, pelos olhos dela, que vemos os fantasmas. Ela própria se anuncia como fantasma pelas cores, pelo silêncio, pelo semblante sério, pelo tremor do seu corpo.

As pistas sobre os fantasmas vão se espalhando na sequência das cenas – Núria não aparece refletida no espelho, a bala de uma arma apontada na sua direção não a atinge, mas é na cena final, uma assembleia dos mortos e de “alguns vivos” que percebemos os fantasmas. E são eles que em votação [“perdoam”] ou fazem existir os vivos e os mortos, criam potências, forças, movimentos aberrantes enquanto movimento de refugiados, dos que lutam, das minorias. E, de como, mesmo em outro plano de vida, uma vida extra humana [são fantasmas] eles “cuidam” do real, dos vivos – em todas as cenas em que aparecem, estão ali para amparar uma vida: um aperto de mão, um

abraço, ajudam a alimentar o fogo dos que precisam de luz e calor. Mas é no escuro que todos estão na maior parte das cenas, e nas cenas finais iluminados pelas lanternas em barcos reunidos em um velório, mortos e vivos dão vazão a vida, a vida que Deleuze interroga: *Quid vitae?*

[...] nenhum gosto, nenhum fascínio pela morte, mas sim a percepção da vida como coextensiva à morte e aos mortos pelos quais ela nos faz passar [...] [a morte] é a instância silenciosa que, por sua vez, torna a vida aberrante, [...] daí seu caráter extensivo. Os movimentos aberrantes nos arrancam de nós mesmos, segundo um termo que retorna com frequência em Deleuze. Há algo forte demais na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos (Lapoujade, 2015, p. 23).

Só a morte pode tornar a vida aberrante. Como isso se dá no filme? Qual vida precisa ser libertada pela morte? Só quando a mãe (Amparo) de Núria recebe o documento que certifica a morte do marido é que ela recebe a indenização, o dinheiro para recomeçar a vida em outro lugar, um refúgio. Como a morte ronda a vida no filme? Pelo silêncio dos mortos, pelo som da água no deslizar do barco, pela falta de chão que a inundação pela água provoca, pela falta de raiz com o chão. O enraizamento tem que se realizar por outros modos, outras lutas, uma luta, um luto na água, pela água. Os movimentos aberrantes são agenciamentos guerreiros. Quais são os guerreiros agenciados pelo filme? Os refugiados e seus fantasmas. Criam novos espaços-tempos, gritam! Que direitos esses movimentos aberrantes reivindicam? Em prol de que novas existências testemunham? Talvez esteja aí o segredo: fazer existir e não julgar. Os mortos existem em *Los Silencios* nesse sentido, fazem existir as lutas, mesmo que sejam elas a luta pela sobrevivência daqueles que ficaram vivos em existências tão frágeis que é preciso dar a elas vidas, possibilidades de existir para que a luta pelo direito à vida continue existindo, que passe do ser que não está mais no espectro visível para os que estão e que podem assim continuar vivendo. Vivos e mortos, coexistem. “Veremos que, em determinadas condições, os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir, enquanto as lógicas irracionais constituem a mais alta potência do pensar” (Lapoujade, 2015, p. 13). Essa potência do existir se faz na e pelas imagens que dão a existir, que podem dar a existir os seres invisíveis, aqueles que nosso olho humano ocidental não vê: “Ver e falar deixam de ser exercícios empíricos e de preencher sua função social preestabelecida. Eles são submetidos a um uso transcendental, ou ‘menor’, que os faz atingir o indizível do dizível, o invisível do visível” (Lapoujade, 2015, p. 280).

Mas o cinema pode dar a ver o invisível aos nossos olhos, é isso que o filme *Los Silencios* faz nos convocando para o movimento das minorias, daqueles que não têm vozes, os refugiados. Mesmo que as cenas não revelem no campo de visão a violência e o grito, estes nos invadem pelo extracampo, nos movimentando em busca da luta de trazer o minoritário de direito. Movimentos aberrantes. Vemos o intolerável por cenas que se fazem belas e de uma ternura que nos tocam, purificam. A água tão presente no filme faz lavar a alma? Purifica? A cena do banho de Núria, o carinho que a cena exala: a mãe cuidadosamente lava a filha, sua mão passa pelos cabelos da filha numa suavidade, puxam a água com um carinho que rompe a tela e nos atinge, talvez porque ouvimos o barulho da água que percorre o cabelo. Um luto sendo tratado, acolhido. Fabular um luto. Talvez esteja aí a potência do fazer existir aqueles que desprovidos de existência tornam-se visíveis a muitos. “Em Deleuze, nunca se fala em seu próprio nome. Por isso a fabulação passa necessariamente por devires [...]. Fabular é fazer falar as potências que os devires suscitam em nós e que são desprovidas de linguagem” (Lapoujade, 2015, p. 282).

Cinema como acontecimento que atinge não apenas os indivíduos, mas “[...] pode acontecer que um campo social inteiro veja o intolerável e se rebele. Não vivemos num mundo onde toda ação política é impossível, vivemos num mundo onde o impossível é a condição de toda ação, de toda nova criação de possíveis” (Lapoujade, 2015, p. 271).

Esse impossível transformado em ação de possíveis nos atinge, como espectadores podemos ver o que os nossos olhos não vêm e sentimos sem que as cenas mostrem violência e, com isso, somos provocados pelo olhar daqueles que veem o que não se vê. A imagem, o cinema nos dão essa possibilidade.

A cena final do filme *Los Silencios* com a procissão de barcos ao som de um canto de vários povos: uma “música de renascimento”, diz a diretora do filme: “vamos renascer para fazer desse lugar de abundância, um lugar para todos”. Núria fecha os olhos na última cena. Nos créditos finais do filme podemos ler a dedicatória: “Dedicado a todos aquellos que lucharam antes de nosotros, y los que lucharán siempre” (*Los Silencios*, 2018). Citamos Lapoujade (2015, p. 279): “A luta não concerne mais às minorias de fato, mas atinge as potências revolucionárias do que é minoritário de direito. Luta eterna”. Uma minoria que seja percebida de outro modo e que se fale de outra maneira a respeito dos problemas por ela suscitados.

Pensar-com *Los silencios*: intercessor 2 – Didi-Huberman e as Imagens-vaga-lumes

O pensar-com o filme nos trouxe também uma escrita com o livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Nesse livro ensaio, uma escrita flui pelos lampejos dos vaga-lumes, ideia que Didi-Huberman apreende de Pasolini em que esse cineasta, “escritor político”, teórico e crítico da modernidade, escreve uma carta a um amigo de adolescência em 31 de janeiro de 1941, um período conturbado no entre guerras na Itália fascista – como diz Didi-Huberman (2011, p. 18), “[...] palavras de um jovem em plena treva”, numa descrição de uma noite como um sonho que trazem para a cena uma revoada de vaga-lumes que, no escuro da noite, escapando do canhão luminoso, iluminam e convocam a luminosidade dos corpos, “corpos líricos”: “Poder-se-ia dizer que, nessa situação extrema, Pasolini se desnudava como uma larva, afirmando ao mesmo tempo a humildade animal – próxima ao solo, da terra, da vegetação – e a beleza de seu corpo jovem” (Didi-Huberman, 2011, p. 22).

Trinta e quatro anos depois dessa noite, dessa carta, Pasolini publica um artigo sobre a situação política na Itália, que ele afirma ainda fascista intitulado *O vazio do poder na Itália* que fica conhecido por *O artigo dos vaga-lumes*: “Trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – do fascismo triunfante” (Didi-Huberman, 2011, p. 25-26).

Pasolini citado por Didi-Huberman (2011, p. 40) comenta: “Com efeito [...] não é mais possível, em 1975, opor os ‘corpos inocentes’ à massificação cultural e comercial, à trivialização de qualquer realidade, pela boa razão de que a indústria cultural apossou-se dos corpos, do sexo, de eros e os injetou nos circuitos do consumo”.

Por essa razão, ou ainda, esta seria a razão da extinção dos vaga-lumes. Uma extinção ecológica e humanitária que atinge humanos e não humanos, a ponto de não vermos mais essas luzes em pirilampos, mas que o cinema pode mostrar. Retomamos que a defesa dessa escrita recai no cinema como a arte de pensar, de nos colocar em pensamentos, mas também de mostrar aquilo que não é visível. O cinema pode pelo escuro mostrar pequenos lampejos, mesmo que a sociedade de consumo esteja aderida aos brilhos nefastos que nos condenam a uma claridade eterna do consumo 24 horas, nas luzes que não se apagam das propagandas e da própria mercadoria.

Didi-Huberman (2011) faz interessantes questionamentos a respeito da sobrevivência-desaparecimento dos vaga-lumes, em um deles ele questiona se de fato eles desapareceram e se todos eles desapareceram: “Emitem ainda – mas de onde? Seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, *apesar do todo* da máquina,

apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?” (Didi-Huberman, 2011, p. 45). Pensamos esses questionamentos com o filme *Los silencios*: seria o filme a nos convidar a esse brilho intermitente da luz? Ao brilho discreto dos vaga-lumes pelas luzes fosforescentes e lanternas refletidas nos corpos e nas águas? Seria esse o brilho da resistência? Resistência dos próprios vaga-lumes? Didi-Huberman (2011, p. 46) afirma: “A intermitência da imagem (image-saccade) nos leva de volta aos vaga-lumes certamente: luz pulsante, passageira, frágil [...]”. Para em seguida questionar:

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou redesapareceram? É somente aos nossos olhos que eles desapareceram pura e simplesmente. Seria mais justo dizer que eles se vão, pura e simplesmente. Que eles ‘desaparecem’ apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los (Didi-Huberman, 2011, p. 47).

Ficar no seu lugar é como ficar medusado, petrificado usando duas expressões de Marielle Macé (2018) na obra *Siderar-considerar, migrantes, formas de vida*. Ficar no seu lugar é siderar. Só que mais do que siderar é preciso considerar:

[...] deixar-se siderar, como é preciso fazer, por tudo que é de fato e sem trégua siderante é, no entanto, também permanecer medusado, petrificado, enclausurado em uma emoção [...]. ‘Considerar’ seria, ao contrário, ir ver ali, levar em conta os vivos, suas vidas afetivas, uma vez que é desse modo e não de outro que essas vidas são furtadas ao presente – levar em conta suas práticas, seus dias, e então desenclausurar o que a sideração enclausura [...] (Macé, 2018, p. 60).

Mas como não ficar absorta na sideração? Petrificada, paralisada diante das imagens e considerar? O que precisamos para que diante das catástrofes anunciadas pela própria mídia ao que acontece com os imigrantes e refugiados, considerar? Olhar o filme *Los Silencios*, pensar com ele e com outros materiais nos trouxeram a consideração pelo próprio cinema. Acreditamos que o cinema pode nos ajudar a considerar ou a pelo menos sair do lugar petrificado, nos movimentar a pensar e a agir. No filme *Los Silencios*, a diretora nos mostra os refugiados pelas luciolas – pequenas luzes diante da escuridão da noite anunciada. No filme *El mar la mar*, atravessamos o deserto junto com os imigrantes no escuro da noite, iluminada por vezes pelos raios e relâmpagos, pelo fogo, pela luz de uma chama, pelas vozes dos depoimentos que nos fazem ouvir o que acontece no escuro total e absoluto da tela, por ouvir no escuro o trepidar de passos na relva, do trepidar das pequenas chamas que iluminam um abrigo. São imagens-resistências e nos mostram que acolher é possível, encontrar refúgios mesmo que seja na procura dos vaga-lumes, que nossos olhos encontrem os vaga-lumes.

Quem sabe assim, as imagens de *Los Silencios* e do filme *El mar la mar* possam nos mover na escuridão a procura desses lampejos em gestos de cuidado, de escuta, de visão na escuridão. Não podemos perder a capacidade de ver os lampejos, de encontrar refúgios pelas imagens. O cinema como lugar de (re)existências porque vemos no escuro das salas de cinema. Vemos as telas escuras com lampejos de luzes para continuarmos a ver a sobrevivência. Há coisas que só são possíveis de ver no escuro, daí a escuridão ser tão presente nos dois filmes. Imagens em brilhos intermitentes mostram ou impactam nosso olhar para olhar as imagens do estrangeiro como sobreviventes. Imagens em sobrevivência fazem ver a necessidade da sobrevivência, a luta por ela que, no filme *Los Silencios*, é travada dos mortos para os vivos e, que pelo silêncio, pela luz dos lampejos convoca a nós espectadores a considerar essa sobrevivência. Mais uma vez, Didi-Huberman (2011, p. 85-86) ajuda a pensar: “Ora, *imagem* não é horizonte. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*) [...]. A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições e de redesaparecimentos incessantes”. Ora, no filme *Los Silencios*, os lampejos também estão nos mortos

que aparecem e desaparecem, ou melhor dizendo aparecem para nós espectadores pela possibilidade do cinema em nos dar a ver o invisível. Não estão fixos nas imagens. Em *El mar la mar*, são os raios, são as vozes daqueles que procuram refugio ao atravessarem o deserto de Sonora. “Lampejos de contrapoder”, escreve Didi-Huberman (2011, p. 91) fazendo referência a Walter Benjamin, a Giorgio Agamben, a Pasolini. Ressaltamos com Didi-Huberman (2011) que as imagens lampejos são as imagens que vem nos tocar, nos atravessar; já as imagens horizontes são “os ferozes projetores” que nos incapacitam de ver as imagens menores.

Retomando os fantasmas do filme *Los Silencios*, e de alguma maneira há fantasmas também no filme *El mar la mar*, nas mortes que são “contadas”, narradas pela fala dos vivos, e nos corpos mortos encontrados pelos vivos que acompanham os *pasajeros*. Usamos a palavra *pasajeros* por conta do filme *Pasajeras*, primeiro longa da diretora Fran Rebelatto, que também no território da tríplice fronteira – Argentina, Brasil e Paraguai, trata sobre as “mujeres pasajeras”, mulheres que lutam, pela sobrevivência à custa de passar as mercadorias pela ponte da amizade na fronteira entre Paraguai e Brasil. “O filme registra as oscilações diárias dessas vidas atravessadas por uma paisagem em movimento, construindo narrativas femininas de sacrifício e resistência” (Gonçalves Junior, 2022). O elenco também é composto de não atores, como no filme *Los Silencios*. Por mulheres paraguaias, argentinas e brasileiras. Mulheres fortes, que imprimem na película essa força. E, nesse filme, o rio é colocado como personagem. O rio atravessa, leva de um lugar ao outro. Atravessa, não tem lugar fixo, nem país, nem cidade, apenas atravessa e, nesse atravessar, permite atravessamentos, o levar-conduzir de um lado ao outro, como que pedindo socorro. Será que é isso que ele grita quando se agita? Um rio não tem lado, ele conduz, é fluidez, fluxo e permite a fruição, o escape. Um devir que rompe a mônada. Imagens aberrantes.

Ao trazermos para este artigo esses filmes, nossa intenção foi colocar as imagens como lugar de resistência, como potência de contestação. Didi-Huberman (2011) traz o texto *O narrador*, de Walter Benjamin, sobre o fim da experiência, para contra-argumentar que a falta de experiência nos leva a um mergulho na incapacidade de reagir diante da destruição, de não vermos diante da luz dos projetores, esta luz que nos impede de ver os lampejos; ele contesta nos convocando a pensar que não estamos mergulhados nessa falta de luz, de experiência, mas que elas podem ser contadas, narradas de uma outra maneira. Nas palavras do autor:

Os vaga-lumes depende de nós não vê-los desaparecerem [...] fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, – em recuo do reino da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca (Didi-Huberman, 2011, p. 154-155).

Ser vaga-lume é considerar, é movimento, é não estar petrificado diante do mundo, é não ser ofuscado pela luz permanente do “reino e da glória”. Macé (2018) esclarece e mostra a importância de considerar, de não ficar petrificado diante do absurdo, de ouvir o que foi silenciado pela morte ou em vida: “Aos outros, aos invisíveis (como às coisas, aos oceanos, e mais ainda aos mortos, uma vez que se deve pensar em sua vida, falar ‘à sua não escuta, dizia Pierre Pachet), é preciso perguntar o que elas têm a dizer: o que diriam, o que podiam, o que poderiam e que, portanto, nós poderíamos [...]” (Macé, 2018, p. 60).

A essa fala acrescentamos um comentário sobre as imagens-coletivas, o foco que o cinema pode dar ao coletivo, como nas cenas finais do filme *Los Silencios* que termina com o velório na água, uma cena muito trabalhada pela diretora que queria que fosse tomada por barcos no escuro da noite e do rio, algo que não foi poupado financeiramente. Cena elogiada pela revista *Cabiers du*

Cinema como “Um final hipnotizante”. E que Foot Hardman (2020) comenta como que, diante de toda dificuldade que o filme mostra, ela [a cena] exala uma poesia a ser celebrada:

Ao final, o ritual funerário fluvial cantado em língua indígena sugere, além de toda a sua poesia visual e dramática, um encontro difícil, mas solidário, de comunidades étnicas e nacionais dispersas pelo poder do Estado e pelos exploradores da Amazônia, com vozes distintas e tempos distantes. Mesmo nos limites imponderáveis entre floresta, rio e cidade, entre três países tristes e atrozés, e na completa indefinição entre vida e morte, há um espaço de poesia a ser celebrado (Hardman, 2020, p. 29).

Esse espaço de poesia que o filme fabula no final e nos arremessa ao eterno retorno de um tempo é um modo de se dizer o indizível a partir da textura da dor. O silêncio, cantado. O intolerável emerge pela linguagem fílmica, que é toda permeada pela impossibilidade de um princípio estético do visível, pois nos coloca na posição de ser insustentável seguirmos olhando para os olhos de quem narra e encena a história.

Face a este intolerável, expressivo do deslocamento temporal, a qualidade destacável do cotidiano que escolhemos para nos acompanhar neste artigo, “[...] a educação não pode procurar a posse do acontecer sob as coordenadas de uma racionalidade discursiva – não é possível a reconstrução da dor do outro pelo conhecimento. Face ao intolerável, o silêncio é violento” (Vilela, 2000, p. 463).

Não sendo a dor uma categoria partilhável, o filme nos ensina que o toque, o gesto, os princípios não intencionais, que povoam os cotidianos, são possibilidade de um começo outro. De existir desde dentro do sentido. Em lampejos, “vagalumeantes”. Para Gueller (2018), essa imanência se daria na ressurgência da imagem em nossa própria vida cotidiana. “Suspender o cotidiano para, então, fazer emergir uma outra temporalidade que se mantém na potência do agora, com sua inevitável transformação, numa fixidez que é sempre momentânea” (Gueller, 2018, p. 151).

Assim como a imagem poética do vaga-lume, o olhar (e a escuta) sobre algo que passa bem próximo é imagem movente que vem nos tocar. “Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência [...]. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem” (Gueller, 2018, p. 115).

Um intervalo temporal, a irrupção epistemo-ontológica de um cotidiano nas temporalidades intersticiais da existência do vaga-lume.

Re-existir pelas imagens vaga-lumes

É com esse convocar os vaga-lumes que encerramos este artigo, trazendo narrativas que podem re(existir) pelo cinema, pelas imagens vaga-lumes. Porque o cinema faz aparecer esses povos. Com o cinema, aprendemos que as imagens e sons, que se distribuem temporalmente na superfície narrativa e do aparato técnico cinematográfico, fabulam os povos em devires cotidianos. E essa é uma pista importante para pensarmos as pesquisas no/do/com os cotidianos e educação.

Didi-Huberman (2011) cita o filme *Border*, de 2002, e, neste artigo, ativamos o pensamento com e pelos filmes no contexto dos imigrantes, dos refugiados. O Quilombo cinema congrega realizadores de filmes que trazem a resistência negra. Os festivais de cinema, os coletivos de cinema, são como vaga-lumes a emitirem suas luzes intermitentes. O campo das pesquisas curriculares que exploram os cotidianos escolares como planos de criação perfura constantemente o que na repetição não se diferencia. São passagens, intervalos e deslocamentos entre e por linguagens.

Pelo *intermezzo*, fechamos-abrindo com a ideia de ficarmos com os pirilampos, de continuarmos a ver essas pequenas luzes e do cinema como lugar de resistência porque dá a nós espectadores a possibilidade de re-existência dos povos. O minoritário de direito pode ser conquistado, afinal somos peixes que nadamos contra corrente. A luta é eterna. A vida enraizada e deslocada e espraiante, e, sempre próxima ao fim de uma captura, requer cotidianos inventivos e esteticamente envolvidos por aquilo que a linguagem ainda não teve poder para estruturar: o silêncio, as forças para não-representar e identificar, as marcas invisíveis das imagens e suas desfigurações.

Até um cotidiano a se sonhar, tarefa de re-existir nos deslocamentos e nas fronteiras sem margens. Essa nuance é primordial para um pensamento afetado, violentado e atravessado pelas diferenças. A temporalidade que um até o antes mesmo de qualquer forma de abandono ou de destruição. Tentar falar das vidas que se mantêm, que tentam se manter ou têm que se manter. E, nesse contexto, é fundamental a abertura da escola pública às pessoas que, historicamente, não tiveram nesse lugar a possibilidade de sua constituição formativa; e a todas as demais vidas que não merecem ter suas histórias narradas em modos de representação disciplinar, objetivo e unitário. Os recursos para ultrapassar formas de dominação, coerção ou opressão, ou seja, para produzir novas relações sociais e políticas e novos valores culturais, vêm, portanto, da produção excessiva do passado, de sua reserva de potencialidades. São esses deslocamentos entre o passado e o presente que abrem uma espécie de brecha, uma rachadura no tempo que passa a dar lugar a futuros ainda não previstos (Grosz, 2004).

Assim, não apreenderíamos os cotidianos e a multiplicidade de seres que nele e com ele fazem alianças, apenas por sua invisibilidade e por sua distância em relação à maior parte de nossas vidas, seguindo com Marielle Macé (2018). Mas, a quem também reportaríamos por seus gestos, seus sonhos, suas experiências, suas tentativas. Eis a pulsão de virtualidades que se enunciam em devir.

Um movimento que nos deveria animar na educação que fabula a vida: observa, é atenta, age com delicadeza e cuidado, prima pela estima de outrem; e conseqüentemente age na reabertura de uma relação, de uma proximidade, de uma possibilidade. Será através da fabulação, isto é, pelas palavras e pela visão, “[...] que vai se fabricar o real – subjetivo e objetivo se tornando aqui indiscerníveis” (Deleuze, 1990, p. 16).

E aqui não falamos de um diálogo, de uma escuta, de uma suavidade das relações. O instante em que o presente nos toca é da mesma natureza descompassada e de superfície amarrotada do tempo, um “[...] esplêndido desacordo a movimentar a áspera máquina do mundo!” (Aquino, 2017, p. 324). Havemos de sonhar, em singularidades e liberdade. Inventando variações, mesmo a partir de um comum que pouco parece desejante de ser agente de mudanças.

Essas variações nascem da incapacidade de se caberem inteiras em qualquer pensamento já pensado antes e que exigem o retorno, diferenciante, ao esgotamento de nossas capacidades de aprisionar os encontros em engendramentos culturais, ricos e em risco da interpretação.

Expressivos bem próximos ao que concluem Silva, Zouain e Fernandes (2021) de seu registro de pesquisa com cinema nos cotidianos escolares. Escrevem as autoras e o autor:

As imagens e as narrativas expressam saberes que são inseparáveis do conhecer, sentir, viver, habitar e experienciar, que se nutrem um do/no/com outro. Em um processo de constante antropofagia, encontram-se conhecimentos que extrapolam a escola, mas, também, retornam a ela nas matemáticas, geografias, biologias e nas possibilidades de intercâmbio com os contextos vividos pelos estudantes e professores. Aliás, uma proposta, uma atividade ou uma imagem que se produz delas, antes que prisioneiras das

imposições podem ser sem fronteiras e circular por caminhos indefinidos, tendo a capacidade de afetar e ser afetada, criando outras imagens e outros movimentos de pensamentos (Silva; Zouain; Fernandes, 2021, p. 242).

Algo mais próximo de fabular, pois requer uma coleção de memórias indispostas, inconciliáveis e de temporalidades caóticas. Guardar pelo menos uma coisa bela para si, e tendo-a às mãos, atravessá-la com o olhar para atingir sua distância, o seu não mais pertencimento à história. Inspirando-nos nos percursos de fuga de Walter Benjamin com seu caderno de anotações com os códigos dos livros de sua biblioteca que foram dispersados, abandonados e deixados para trás na violência da sua fuga à perseguição nazista.

Um cotidiano escolar, portanto, que se esgota em suas variantes possibilidades de ter o que nos dizer e, metamorfoseante em imagem, reafirma suas potências ser-objeto-coisa. Sejam individuais ou coletivos, tais momentos de esgotamento, e não de cansaço, correspondem a uma mutação subjetiva e coletiva. O que antes era cotidiano se torna intolerável, e o inimaginável se torna pensável, desejável, visível. O cotidiano verte-se sobre si mesmo, rompendo com a contração que indicaria o esperado e o comum vivido, para des-contrair-se em devires.

A abertura aos acontecimentos e ao imprevisto é um dos exemplos de um cotidiano das multiplicidades e da liberação das diferenças, de suas representações identitárias. Mimese do filme *Los Silencios*, o cotidiano pode ser um grupo heterogêneo que se encontra em um curto espaço de tempo e parte em seguida, deixando registrado um tipo de fantasmagoria que, ao se instalar em enunciados de falas e silêncios, é invadida por temporalidades, linhas em multiplicidades, variações entre imagens, sons, palavras e linhas de vida.

Um corte do fim. Portanto, vulnerável.

Rancière (1995), em seu texto *Os enunciados do fim e do nada*, refere-se a um ciclo que se fecha e que anuncia o fim da história e da política. Os movimentos de refúgio por incidirem nas fronteiras e nas linhas que separam nós dos outros, nascem e brotam nesse fim. Tomando emprestadas algumas perguntas de Pellejero (2011), pensamos como abraçar uma política assim, que propõe a luta, não como revolução, mas apenas como resistência? Como abraçá-la quando se assume plenamente consciente de que as mudanças às quais podemos aspirar não têm mais que um valor local, estratégico, não totalizável? Outras políticas, incluindo as tecidas no e pelos cotidianos, fazem-se necessárias portanto. O cinema nos arrebatava com a proposição de que tais políticas são estético-artísticas.

Diz Rancière (1995) que o “fim” surge como a qualificação mais segura para uma situação que se apresenta, por outro lado, como inqualificável. Daí, a condição vulnerável de se pensar o tempo que virá em uma condição de vulnerabilidade do presente. Essa virada, que não se sabe o que é, pode-se em todo caso afirmar ser o ponto final de um ciclo: certeza indiferente à própria contradição de seu enunciado, pois, tomando-se as palavras em seu sentido rigoroso, o “fechamento” de um ciclo revolucionário deveria significar que a era das revoluções está-se abrindo novamente...

O inqualificável da situação e o do tempo, postos juntos, fazem uma certeza, a única certeza, a do fim: fim dos mitos, fim das ideologias, fim do tempo qualificado. Esse pensamento impensado do tempo liga a figura da certeza ao modo do desaparecimento.

E, uma vez mais, podemos articular o fim de um ciclo que ordena a humanidade e seus direitos em um jogo de estabilizações e normativas, para a constatação de o que se vê em toda

parte, certamente, é o que não é mais, é porque não é mais. São fluxos, deslocamentos, rasuras e linhas que desenham outros ciclos, sobrepostos e rearranjados.

As composições imagéticas, sonoras, fabulatórias de um cotidiano de temporalidades em deslocamento são as pegadas ainda invisíveis de um caminhar a ser feito; as pegadas sem os pés que deixaram as marcas. Um cotidiano, escolar, curricular, vital, buscará forças neste movimento de camadas em fluxos e em movimentos constantes e manterá quais estruturas? Que estéticas-mundo constituirá?

Referências

ALBUQUERQUE, A. S.; FONSECA, T. M. G. A noção de futuro na filosofia de Deleuze e o pensamento decolonial: algumas aproximações. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 21, n. 2, p. 1-12, ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v21i2.e8293>

AMORIM, A. C. de. Ideias para um currículo-vivências humanitárias. In: BAENINGER, R.; VON ZUBEN, C.; ACCIOLY, G.; SALVIONI, D. F. (coord.). **Populações vulneráveis**. Campinas: NEPO/Unicamp, 2021. p. 478-489.

AQUINO, J. G. Diálogos em delay: especulações em torno de uma temporalidade outra do encontro pedagógico. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 43, n. 2, p. 311-326, abr./jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-9702201608146649>

CARVALHO, J. M.; SILVA, S. K.; DELBONI, T. M. Z. G. F. D. Experimentações curriculares entre vidas e desejos revolucionários: o atrevimento de singularizar. **Revista Imagens da Educação**, Maringá, v. 13, n. 3, p. 92-110, jul./set. 2023. DOI: <https://doi.org/10.4025/imagenseduc.v13i3.65615>

CORAZZA, S. M. O drama do currículo: pesquisa e vitalismo de criação. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, 9., 2012, Caxias do Sul. **Anais [...]**. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2012. p. 1-15.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELMONDES, M. O.; FERRAÇO, C. E. Curricular com os cotidianos escolares: poetizar uma vida, não sucumbir ao fascismo. **Cadernos de Educação**, Pelotas, n. 67, e023052, p. 1-21, 2023. DOI: <https://doi.org/10.15210/caduc.vi67.25757>

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GODINHO, A. **Linhas de estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze**. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

GONÇALVES JUNIOR, A. (org.). **Catálogo Olhar de Cinema: 11º Festival Internacional de Curitiba**. Curitiba: Olhar Distribuição, 2022.

GROSZ, E. **The nick of time: politics, evolution and the untimely**. Crows Nest: Allen & Unwin, 2004.

GUELLER, V. Suspensão do cotidiano: a experiência de um intervalo como exercício poético. **OuvirOuvir**, Uberlândia, v. 14, n. 1, p. 140-153, 2018. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV22-v14n1a2018-10>

HARDMAN, F. F. Onde fica mesmo o centro? Deslocamento de paradigmas culturais na era dos refugiados. *In*: BIRMAN, D.; HARDMAN, F. F. (org.) **Exodus**: deslocamentos na literatura, no cinema e em outras artes. Belo Horizonte: Relicário, 2020. p. 17-32.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2014.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LOS SILENCIOS. Direção: Beatriz Seigner. Produção: Beatriz Seigner, Thierry Lenouvel, Leonardo Mecchi, Daniel García. Intérpretes: Marleyda Soto, Enrique Díaz, María Paula Tabares Peña. Brasil; Colômbia; França: Enquadramento Produções, Ciné-Sud Promotion, Día Fragma Grupo Cultural e Miríade Filmes, 2018. 1 DCP (88 min).

MACÉ, M. **Siderar, considerar, migrantes, formas de vida**. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

OLIVEIRA, I. B. de. Utopias esperançantes nos cotidianos: a vida para além das hegemonias. **Revista Vagalume**, Boca do Acre, v. 1, n. 1, p. 20-38, ago. 2021.

PARENTE, A.; CARVALHO, V. de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

PELLEJERO, E. A. A estratégia da involução: o devir-menor da filosofia política. *In*: MONTEIRO, S. B. (org.). **Caderno de notas 2**: rastros de escrituras. Canela: UFRGS. 2011. p. 17-28.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. Tradução: Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

SILVA, S. K. S.; ZOUAIN, A. C. S.; FERNANDES, N. M. G. O cinema abrindo alas para as aprendizagens no cotidiano escolar. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 14, n. 2, p. 229-246, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5902/1983734865040>

TOJA, N.; MACHADO, M.; ALVES, N. Pesquisas com os cotidianos. **Acta Scientiarum Education**, Maringá, v. 45, e65773, 2023, p. 1-11, ago. 2023. DOI: <https://doi.org/10.4025/actascieduc.v45i1.65773>

VASCONCELLOS, J. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VILELA, E. Lugares de errância: sobre o espaço sensível do limite. *In*: CARVALHO, A. D de; VILELA, E.; COUTO, M. J.; ALMEIDA, P. C. P.; ALMEIDA, Z. (org.). **Diversidade e identidade**. Porto: Universidade do Porto, 2000. p. 457-465.

Recebido em 30/06/2024

Versão corrigida recebida em 29/09/2024

Aceito em 03/10/2024

Publicado online em 18/10/2024