

Pressão Pedagógica e Imaginário Cinematográfico Contemporâneo

Rogério de Almeida¹

Introdução

No final de seu longo estudo *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand (1997) afirma que o imaginário – conjunto de imagens e relações de imagens que perfazem todas as criações do pensamento humano (Durand, 1997, p. 18; Ferreira Santos & Almeida, 2012, p. 38) – exerce uma *pressão pedagógica* que influencia visões de mundo, ideologias, utopias, correntes de pensamento, práticas pedagógicas, produções estéticas etc.

O imaginário, justamente por conta de seu dinamismo organizador do real, possui caráter educativo, faz circular narrativas, símbolos e discursos por diversos setores do tecido social, encontrando nas manifestações culturais e estéticas o espaço privilegiado para se manifestar.

Outrora os grandes sistemas religiosos desempenhavam o papel de conservatório dos regimes simbólicos e das correntes míticas. Hoje, para uma elite cultivada, as belas-artes, e para as massas, a imprensa, os folhetins ilustrados e o cinema veiculam o inalienável repertório de toda a fantástica. Por isso, é necessário desejar que uma pedagogia venha

1. Professor Associado da Faculdade de Educação da USP, onde coordena o Lab_Arte e o GEIFEC. Livre-docente em Filosofia da Educação pela Faculdade de Educação da USP. E-mail: rogerioa@usp.br.

esclarecer, senão ajudar, esta irreprimível sede de imagens e sonhos. O nosso mais imperioso dever é trabalhar para uma pedagogia da preguiça, da libertação (*défolement*) e do lazer (Durand, 1997, p. 431).

Quase setenta anos depois da publicação dessa obra seminal, é possível observar que o cinema, conquanto prossiga influenciando o modo de olhar de uma boa parcela da população, não possui o mesmo protagonismo de antes, já que compete com os seriados televisivos e as operadoras/produtoras de *streaming*, como é o caso da Netflix e da Amazon Prime. Por outro lado, essas mesmas operadoras/produtoras de *streaming* não romperam com o cinema, produzindo, elas também, além de seriados, filmes, ainda que não sejam feitos para serem exibidos em salas de cinema. A polêmica causada pela participação desses filmes no Festival de Cannes de 2017 – se não foi exibido em uma sala de cinema é cinema? – é um exemplo das transformações que estão em curso. Acrescido dos *videogames* que, com o aperfeiçoamento das tecnologias, passaram também a produzir narrativas imersivas (Gasi, 2016), temos um cenário mais diversificado de circulação de imagens e imaginários.

Entretanto, se por um lado os seriados e os jogos de vídeo ganham força, sem contar a permanência das telenovelas como fornecedoras de ficção, nem por isso o cinema perde prestígio. Ao contrário, é possível dizer que em paralelo à diminuição da frequência do público às salas de projeção houve um acréscimo no reconhecimento do aspecto estético (Lipovetsky & Serroy, 2009), filosófico (Cabrera, 2006), mítico (Guimarães et. al., 2015) e formativo do cinema (Duarte, 2002; Bergala, 2008, Marcello & Fischer, 2011; Fresquet, 2013; Almeida, 2014).

O público diminui, é verdade, mas também o modo de ver cinema se amplia. Não é mais preciso esperar a programação da cinemateca para rever um clássico ou mastigar a expectativa de que as salas alternativas tragam uma produção independente sul-coreana ou organize uma semana em homenagem ao Balabanov ou Béla Tarr. É possível chegar a esses filmes pela internet ou por outras mídias. As telas de LCD com alta resolução reproduzem o filme na sala de casa, para uma assistência individual ou reduzida, com a mesma qualidade digital que as salas de cinema. A proliferação de *Data Shows* permite uma

exibição em sala de aula. Enfim, o cinema já não necessita das salas de projeção e, embora continuemos a falar em filmes, sua produção já não utiliza a película, mas privilegia o formato digital, que por sua vez impacta e transforma o modo de edição das imagens. Todas essas questões regeneram os anúncios sobre a morte do cinema, ainda que essas “mortes” (quando da incorporação do som, da invenção da televisão, do videocassete, dos dispositivos digitais...) não representem seu fim. Como afirma Fernão Pessoa Ramos (2016, p. 29), o dispositivo tecnológico que sustenta o cinema importa pouco, desde que não se perca a “duração” que é o filme.

Todos esses aspectos fazem parte do pano de fundo do cenário que irei tratar neste ensaio, que tem como alvo compreender a pressão pedagógica que o cinema (arte cinematográfica) exerce contemporaneamente por meio de filmes (narrativas ficcionais) que buscam (ou recusam) uma imagem de mundo (aspectos da realidade).

Para isso, o itinerário partirá da fundamentação da relação entre cinema e educação e avançará sobre os imaginários contemporâneos, os quais serão ilustrados com comentários e análises de alguns filmes. Não está em pauta a questão da influência das narrativas ficcionais sobre os imaginários contemporâneos ou vice-versa, nem mesmo como essas narrativas são percebidas pelos espectadores, se é que o são, mas como os imaginários contemporâneos fazem circular seus discursos, como disputam espaço pela representação de sentido (ou de sua ausência), como exercem influência nas imagens em circulação. Em outras palavras, como o imaginário cinematográfico exerce uma pressão pedagógica na formulação de imagens de mundo.

Cinema e educação

Desde o nascimento do cinema se buscou fundamentá-lo do ponto de vista artístico. A expressão “sétima arte”, atribuída a Ricciotto Canudo, é exemplo disso. Os estudos de Pudovkin, Balázs, Bazin, Eisenstein, Vertov e Christian Metz reunidos por Ismail Xavier (1983) são bons exemplos de como se buscou desde sua origem os fundamentos da arte cinematográfica: roteiro, fotografia, plano, quadro, montagem etc.

Os usos pedagógicos do cinema também são conhecidos desde há muito. Na década de 30 no Brasil, por exemplo, Roquete Pinto proclamava que os meios de comunicação de massa cumpriam uma função pedagógica. O caso mais ilustrativo, para não dizer agressivo, de uso do cinema como pressão pedagógica para convencer uma população sobre determinado imaginário se deu um pouco antes da Segunda Guerra Mundial, tanto por parte dos alemães, que com Leni Riefenstahl disseminou os ideais nazistas, como por parte dos norte-americanos, que escalaram os seus melhores cineastas, como Frank Capra, George Stevens, John Ford, John Huston e William Wyler para propagar os motivos da entrada dos EUA na Guerra e a necessidade de apoio da população, seja no alistamento de soldados ou na adaptação da indústria para produzir armas e munições, além da cobertura propriamente dita da guerra.²

Há também numerosos trabalhos sobre o cinema na escola e com enfoques distintos, alguns privilegiando-o como forma de conhecimento (Duarte, 2002), outros por seu potencial criativo (Bergala, 2008; Fresquet, 2013) e alguns como instrumento didático-pedagógico (Napolitano, 2003), de modo que possa servir para o ensino de história, física ou qualquer outra disciplina cujo conteúdo possa ser ilustrado pelas imagens do cinema.

Entretanto, esses usos pedagógicos do cinema parecem limitar os aspectos propriamente educativos do cinema, que vão além do conteúdo disciplinar, discursivo ou ideológico, uma vez que, como outras artes, mobiliza sentimentos e sensações, provoca imersão, requer analogias metafóricas e convida a um estado poético muito distinto da atenção utilizada no entendimento de uma fórmula matemática ou cálculo geométrico.

Com esse objetivo mais ampliado, de compreender os aspectos educacionais da arte cinematográfica como uma *fisiologia aplicada* (Nietzsche, 1999), isto é, uma estética que avalia a arte por sua capacidade de intensificar a vida, ancorei o cinema em sete fundamentos educativos: cognitivo, filosófico, estético, mítico, existencial, antropológico e poético (Almeida, 2017a).

2. Conferir a série *Five Came Back* (2017), em 3 episódios, produzida pela Netflix.

O fundamento cognitivo busca evidenciar que todo filme requer do espectador uma atividade cognitiva, patente pela necessidade de relacionar as cenas de modo a montar a história do filme a partir da narrativa estilisticamente proposta pelo cineasta. Um filme não conta uma história de maneira direta, mas apresenta cenas sequenciais cuja relação, nem sempre evidente, são inferidas, adivinhadas pelo espectador. Filmes como *Pulp Fiction* (1994) ou *Amnésia* (2000), por exemplo, cujas montagens não são lineares, exigirão inclusive que o espectador reorganize a sucessão de eventos de modo que façam sentido. Assim, em maior ou menor escala, todo filme exige, no momento mesmo da assistência, que o espectador levante hipóteses sobre o que está acontecendo, de modo que as cenas seguintes possam confirmar ou refutar tais hipóteses, que serão substituídas por outras, mais ou menos plausíveis, de acordo com o exercício cognitivo do espectador.

O aspecto filosófico de um filme, segundo fundamento, não está no tema, que pode ser qualquer um, mas no tratamento desse tema, isto é, no modo de pensá-lo. Isso significa que o cinema pensa “com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos”, como especificou Deleuze (1985, p. 8). Isso não significa que derivemos um tema do filme para, posteriormente, pensá-lo, mas que consideramos o modo como o filme pensa um tema, o tema que se propôs a pensar.

O terceiro fundamento, o estético, é corporal. Sentimos o filme no corpo, por meio da percepção, mas sobretudo das sensações. Sentimos medo, ternura, raiva. Com o cinema, experimentamos sentidos (ou sua ausência), vivemos momentaneamente como se fôssemos outro, retornamos a nós mesmos, enfim, somos afetados por ele. Essa experiência estética, é importante frisar, não surge separada do exercício cognitivo e do pensamento. A separação em fundamentos é um recurso didático. A experiência cinematográfica é (ou tem potencial para ser) plena.

O fundamento mítico reconhece que dada narrativa cinematográfica nunca é uma invenção completamente singular, descolada do fundo imaginário e arquetípico da humanidade, mas, ao contrário, está em sintonia com o repertório das experiências humanas, reverbera conflitos da vida, põe em ação uma ética, um modo de viver. Campbell (2010, p. 20-21) sintetizou as funções do mito – e entendemos que as narrativas cinematográficas,

assim como todas as narrativas, são mitos disfarçados, degenerados ou reinventados –, que giram em torno da possibilidade de reconciliação de nossa consciência com a imagem de mundo. Por mais particular que seja uma narrativa, ela é sempre uma *proposição de mundo* (Ricoeur, 2008), com a qual temos de lidar. Essa relação com a imagem do mundo, a par da cognição, do pensamento e da sensação, é também mítica porque é sempre ética. Meu modo de viver confronta-se com a imagem do mundo.

O fundamento existencial aponta para o caráter reflexivo da condição humana, potencializado pela experiência cinematográfica. A imagem tem uma dupla realidade. Ela é imagem em si, mas também imagem de alguma coisa. Quem assiste a um filme, penetra nessa realidade referencial, mas essa imersão não o ilude, ele sabe que é só uma imagem. Por outro lado, essa experiência também nos remete a uma realidade interior. “Nessa perspectiva, o cinema nos devolve a nós mesmos, mas de um jeito diferente, pois estabelece um novo cenário para que nos exercitemos sobre a percepção (fundamento cognitivo), o pensamento (filosófico), a sensação (estético) e o relato (mítico) de nós mesmos” (Almeida, 2017a, p. 21).

O sexto fundamento, antropológico, constata que o cinema é um difusor de imaginários, “gerador de emoções e sonhos” (Morin, 2014, p. 25), razão pela qual Morin se surpreende com a invenção tardia da tecnologia que possibilitou projetar imagens em movimento. De fato, as pinturas nas cavernas nos mostram que, milhares de anos antes da invenção da escrita, o homem já representava sua realidade, seu modo de ver a realidade, e não de maneira estática, mas buscando simular o movimento, isto é, a passagem do tempo. O cinema opera, efetivamente, nas dimensões do espaço e do tempo. É, nesse sentido, menos uma projeção da realidade que do nosso modo particularmente humano de ver a realidade. É por isso que, projetada a imagem, logo nos identificamos com ela. O cinema é uma possibilidade real de tomarmos contato com outras culturas, outros povos, outros grupos e, assim, ainda que à distância, nos aproximarmos deles.

Por fim, o sétimo e último fundamento, o poético, é de todos o mais difícil de provar (e aqui nas duas acepções do termo: experimentar e comprovar). Não é qualquer filme que altera nossa consciência, que provoca uma emoção poética – distinta de qualquer outra

emoção –, que nos coloca em contato direto com o mundo criado pelo cineasta. Como aponta Merleau-Ponty (1983, p. 116), o cinema não apresenta os *pensamentos*, como ocorre na literatura, mas mostra o homem em ação. Não estamos em sua mente, mas observamos seu corpo. Estamos atentos ao modo como os personagens agem e reagem. Como na poesia (e na música), não é o tema que nos enleva, mas o modo como é *cantado*. É esse modo particular de nos tocar, de provocar emoções que caracteriza o *estado poético* de que trata Merleau-Ponty e reconhecemos como um fundamento do cinema. E aqui a dificuldade: só sabe o que é esse estado poético quem o experimentou. Os filmes de Eugène Green, como *A Ponte das Artes* (2004), *La Sapienza* (2014) ou *O Filho de Joseph* (2016), por exemplo, me colocam nesse estado poético. Outros se sentem enlevados com Alfred Hitchcock ou com Steven Spielberg. De todo modo, esse estado poético, quando atingido, é a coroação da experiência cinematográfica.

Imaginário contemporâneo

Em 2016 realizei uma pesquisa de pós-doutoramento financiada pela FAPESP na Universidade do Minho, em Portugal, para estudar a relação entre cinema e a contemporaneidade, buscando observar como certas narrativas fílmicas exercem uma *pressão pedagógica* ao proporem uma imagem de mundo (Almeida, 2017b).

Foram escolhidos a distopia, o niilismo e a afirmação como forças imaginário-discursivas que pleiteiam uma imagem de mundo no cenário contemporâneo multifacetado em que vivemos. Não que todo cinema se reduza a essas forças, já que há propostas diversionistas, românticas, de revisão histórica, de discussão de gêneros etc. Entretanto, como a proposta era investigar a pressão pedagógica exercida pelo cinema por meio de uma *proposição de mundo* em diálogo com o contemporâneo, selecionei três obras entre tantas possíveis, uma para cada imaginário (distópico, niilista e afirmativo): respectivamente *O Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho, *O Cavalo de Turim* (2011) de Béla Tarr e *Sono de Inverno* (2014) de Nuri Bilge Ceylan.

O estudo hermenêutico dessas três obras mostraram que, embora cada uma profira um dado discurso imagético, há contato com outros discursos. Assim, *O Som ao Redor*, predominantemente distópico, também flerta com o niilismo. O niilista *O Cavalo de Turim* tem sua contraface afirmativa. E *Sono de Inverno*, para chegar à afirmação, percorre degraus niilistas. Entretanto, cada filme, a seu modo, propõe uma imagem total de mundo. *O Som ao Redor* não se restringe a um bairro de Pernambuco, mas trata da escalada do medo devido à violência urbana decorrente do abismo entre as classes sociais e suas relações de dependência. *O Cavalo de Turim* não é limitado ao episódio nietzscheano que serve de mote ao título, mas vai até o esgotamento total da energia humana e cósmica. Por fim, *Sono de Inverno* não é sobre os problemas familiares de um rico proprietário da Capadócia, mas sobre sua escolha de, mesmo diante do irremediável, afirmar a vida e o mundo em que vive.

Neste ensaio, pretendo dar continuidade a esse exercício hermenêutico-investigativo, entretanto com filmes mais recentes, lançados entre 2015 e 2016. Assim, entre as obras pesquisadas, elegi, para tratar da distopia, três: *O Lagosta* (2015) de Yorgos Lanthimos, *Eu, Daniel Blake* (2016) de Ken Loach e *Invasão Zumbi* (2016) de Sang-ho Yeon. Para o registro niilista, foram selecionados: *O Apartamento* (2016) de Asghar Farhadi, *Too Late* (2015) de Dennis Hauck e *(M)uchenik* (2016) de Kirill Serebrennikov. Por fim, *Juventude* (2015) de Paolo Sorrentino e *Paterson* (2016) de Jim Jarmusch representam o imaginário afirmativo.

Antes de tratar dos filmes, é importante, ainda que brevemente, retomar conceitualmente o imaginário distópico, niilista e afirmativo.

A distopia é uma metáfora para o temor exacerbado vivido no presente e deriva diretamente da utopia, de modo que as duas são indissociáveis. Se a utopia é sonho, a distopia é pesadelo; se a primeira traduz uma expectativa positiva quanto à realização de um mundo melhor, a segunda é o fracasso desse projeto, o seu reverso. Embora seja comum a distopia estar associada ao futuro, como um horizonte possível, ela remete a um presente dado, com certas características intensificadas, de modo que a ambientação futurista é dispensável. O que o discurso distópico quer é alertar sobre o caminho que

presumivelmente estamos seguindo. Assim, o caráter profético da distopia traz consigo certa nostalgia utópica. Não queremos que as coisas se passem como parece que se passarão, já que havíamos imaginado, no passado, um futuro diferente, positivo, utópico.

O niilismo é a constatação da falência dos valores que organizavam metafisicamente o mundo. Assim, há uma crise que abrange a finalidade, a totalidade e a verdade do mundo. Historicamente, o termo aparece no século XIX, tanto na literatura russa quanto em Nietzsche, que trata o niilismo como a morte de Deus. No século XX, Vattimo (1996, p. 4) retoma o conceito como a “desvalorização dos valores supremos”, isto é, um esvaziamento das categorias que definiam e organizavam o pensamento. Assim, onde esperávamos encontrar um valor nos deparamos com o nada.

A afirmação é o ponto de chegada do pensamento trágico. Trata-se de, constatado o niilismo, dar um passo adiante e afirmar a vida como único valor. O mundo, efetivamente, não tem finalidade, não encerra uma totalidade nem mesmo se reduz a uma verdade, como constata o niilista, mas diferente deste, que passa então a reagir diante do nada, o afirmador encontra na vida o único valor a afirmar. Assim, não é preciso restabelecer nenhuma ordem para que a existência seja aprovada. Dizer sim à vida, inclusive a seus aspectos negativos, torna-se a atitude do afirmador, que segue a “fórmula da afirmação máxima, da plenitude, da abundância, um dizer sim sem reservas, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência” (Nietzsche, 1995, p. 118).

Imaginário distópico

Três filmes recentes e bastante distintos investem no discurso distópico: *O Lagosta* (2015), de Lanthimos; *Eu, Daniel Blake* (2016), de Ken Loach; e *Invasão Zumbi* (2016), de Sang-ho Yeon.

O Lagosta (*The Lobster*, 2015), do diretor grego Yorgos Lanthimos, produção de diversos países, falado em inglês, premiado em Cannes e com atores do Reino Unido, narra a situação do arquiteto David, que acaba de ser confinado em uma instituição híbrida,

com características de um resort, de uma clínica de reabilitação e de uma prisão, após ser abandonado por sua mulher. Sua missão é encontrar uma companheira no prazo de 45 dias, caso contrário será transmutado em um animal à sua escolha. David escolheu se transformar em uma Lagosta, “porque vivem bastante, vivem no fundo do mar, têm sangue azul como os aristocratas e permanecem férteis a vida toda”.

O filme se passa num futuro não muito distante e investe no *nonsense* como recurso para hipostasiar a exigência contemporânea pela felicidade conjugal. Ou a pessoa se casa ou se transforma em um animal à sua escolha. Na clínica de reabilitação, que simbolicamente relaciona a contemporaneidade a um sistema totalitário, há palestras que ensinam sedução e jogos bizarros que podem aumentar ou diminuir o prazo de internação. Os solitários, com inegáveis dificuldades de relacionamento, buscam simular características que julgam ser atraentes, na esperança de encontrar a “alma gêmea”.

Como qualquer regime totalitário, há os dissidentes. No caso, são solteiros convictos que fugiram da clínica e vivem na floresta. Mas os rebeldes, que simbolicamente estão no polo da natureza, em franca oposição à “sociedade civilizada”, também têm suas regras rígidas, inflexíveis e injustificadas, como a proibição, com punição severa, de qualquer relacionamento entre os membros do grupo. É a relação apaixonada entre David e a Mulher que Enxerga Mal que servirá de contraponto tanto ao “mundo civilizado” quanto ao “mundo natural”.

Diferente dos filmes distópicos que apostam no amor, em suas diversas manifestações, como possibilidade de redenção, *The Lobster* questiona justamente o modo como o amor tem se manifestado nas sociedades contemporâneas, em que aparece como busca de espelhamento narcísico. Não há como não pensar nos aplicativos digitais de namoro, em que características e preferências são cruzadas para uma aproximação mediada por algoritmos. De todo modo, a película de Lanthimos, ao não permitir nenhuma expectativa positiva quanto ao futuro da espécie humana, funciona como um alerta para os riscos do totalitarismo, não mais na esfera política, ideológica ou racional, mas instalado no cerne da vida sentimental.

Se *O Lagosta* é marcado por uma premissa absurda, pelo apelo ao *nonsense* e por um estilo cinematográfico pouco realista, principalmente no modo de atuação dos atores, *Eu, Daniel Blake* (2016), do veterano inglês Ken Loach, destaca-se pelo realismo, pelo posicionamento ideológico e pela simplicidade com que retrata o cotidiano da classe trabalhadora, no caso inglesa.

Daniel Blake é um carpinteiro viúvo de 59 anos que, após sofrer um ataque cardíaco em um canteiro de obras, luta para conseguir ajuda social do Estado. Embora a médica não lhe dê alta, o departamento de Segurança Social inglês entende que ele está apto ao trabalho, inviabilizando qualquer acesso aos benefícios que o Estado oferece. Começa, então, uma verdadeira batalha contra o sistema burocrático, que lhe exige uma série de documentos e ações para reconsiderar seu caso. São telefonemas atendidos por robôs, numa clara referência ao aspecto inumano do Estado, formulários que só podem ser preenchidos *online*, o que dificulta a vida de quem não está familiarizado com a internet, além de numerosas visitas às repartições públicas, que lhe impõem obstáculos cada vez mais complexos e sem sentido, como um curso para aprender a fazer currículo.

Numa dessas visitas ao serviço social conhece Katie, mãe de dois filhos, e que passa por uma situação econômica difícil, tendo sido transferida de Londres para Newcastle, onde o Estado lhe outorgou uma moradia provisória. Os dois personagens solitários tentam se ajudar mutuamente, o que confere um contraponto humano e sentimental à aridez burocrática e sisuda que permeia as relações entre cidadão e Estado.

Do ponto de vista político e ideológico, a película critica a precariedade das condições de trabalho, a desigualdade social, o desmantelamento do Estado de bem-estar social e o caráter inexpugnável da burocracia, que se revela como um tentáculo de Leviatã, o monstro marinho que Thomas Hobbes forjou como metáfora do Estado, no longínquo século XVII, para apontar a impossibilidade de se lutar contra ele, mas que permanece vivo e cada vez mais complexo nos tempos que correm.

Como o registro cinematográfico prima pelo realismo e a narrativa avança de maneira linear, o mal-estar vai se instalando lentamente, mas de modo indelével, contrapondo à simplicidade da vida das personagens o caráter complexo e incompreensível dos canais de

acesso ao Estado, paradoxalmente armados de sistemas racionalizados. O que foi planejado para funcionar de maneira eficaz mostra sua maior eficiência quando o objetivo é não atender a demanda que não se quer. Assim, não é que o sistema não funciona por falha, mas o inverso, a perfeição de seu funcionamento está justamente em falhar, impossibilitando ao cidadão de ter seu direito atendido.

O filme pode ser compreendido como distópico, ainda que dispense o futuro como recurso narrativo de ambientação. Como argumenta Maria Helena Costa (2016, p. 9), podemos compreender “as visões distópicas como uma realidade alternativa do tempo presente e/ou passado”. De fato, o filme se passa nos dias de hoje, mas o futuro está virtualmente presente na narrativa, como hipótese. Em vez de vermos o futuro na tela para nos darmos conta do que acontece no presente, o filme investe no presente para imaginarmos como, no que agora parece pontual, poderá se alastrar no porvir. De uma forma ou de outra, o filme é pessimista no modo como vê o contemporâneo, que aparece distante de como deveria ser, já que o olhar lançado ao presente vem carregado de expectativas construídas no passado e que se mostram frustradas. O presente de hoje já foi futuro no passado, embora o passado tenha projetado um futuro bem diferente do que vivemos hoje ou viveremos no porvir. Ao menos é isso que os filmes distópicos indiciam.

Train to Busan (2016), do sul-coreano Sang-ho Yeon, foi destaque em Cannes e bem elogiado pela crítica, apesar do desafortunado título brasileiro *Invasão Zumbi*. Trata-se de um melodrama de terror com enredo muito simples, mas de condução estilística intensa e tecnicamente muito precisa. Em suas quase duas horas de duração, não há alívio para a tensão instalada dentro de um trem em alta velocidade que ruma para a cidade de Busan.

O segredo do filme reside em não explicar o que ocasionou a situação apocalíptica, mas fazer o espectador vivê-la. Nesse sentido, não há como não se valer dos clichês fornecidos por uma longa tradição de filmes de zumbi. O filme gira em torno de poucos personagens. Acompanhamos mais detidamente a situação de Seok Woo, um *workaholic* que, depois de muita insistência, aceita levar sua filha até Busan, para comemorar o aniversário com a mãe. Pouco antes da partida do trem, uma pessoa infectada entra num vagão e, após breve colapso, transforma-se numa criatura monstruosa, que passa a morder

o pescoço de quem vê pela frente, infectando-a também. Pouco tempo depois de mordida, a pessoa se transforma no zumbi que passará a atacar outras pessoas, de modo que a população de infectados não para de crescer.

Embora o filme tenha um ritmo frenético e encadeie um ataque no outro, o protagonista passa por uma transformação profunda, abandonando a postura autocentrada e egoísta do início do filme até chegar ao altruísmo heroico de seu derradeiro gesto, passando por ações que gradualmente o tornaram atento ao outro. São nessas cenas que o melodrama se impõe, pontuando o argumento que motiva e justifica a alegoria a que o filme se presta: o egoísmo, a competitividade e a insensibilidade das sociedades contemporâneas tendem ao caos, à inumanidade e à violência mortal.

Além desse aspecto comportamental, há outra possibilidade de justificativa para a epidemia, insinuada no início e no meio do filme, em que um acidente numa usina, ocasionado pela ganância de Seok Woo, teria desencadeado o caos. De uma forma ou de outra, as duas justificativas se unem contra determinados valores, como os já mencionados, que parecem governar as sociedades contemporâneas.

No final, somente uma mulher grávida e uma menina, a filha do protagonista, sobrevivem. Ao atravessar uma barreira, fronteira simbólica do fim da humanidade contaminada, as duas retornam ao mundo civilizado como esperança de renovação. A menina por seu próprio devir. E a mulher grávida por trazer em seu ventre uma nova humanidade.

Do ponto de vista dos fundamentos educativos, *O Lagosta* transita com maior predominância pelos filosófico, existencial e antropológico. O filme pensa imagetivamente o artificialismo das relações amorosas contemporâneas a partir de um cenário totalitário e distópico. Prolongando essa questão, o aspecto existencial potencializa a reflexão, que fica a cargo do espectador, sobre o significado do amor, clivado contemporaneamente pelo narcisismo, expresso pelo duplo movimento de projetar nos outros as próprias características, além de simular (ou dissimular) um conjunto de aspectos que possam espelhar o outro, de modo a atraí-lo. Isso se resolve, em referência ao fundamento antropológico, pelo imaginário animal. Transformar-se em um cão, por exemplo, ou em

uma lagosta, não expressa aqui um devir animal, no sentido de um acréscimo de potencialidade, mas uma estereotipação filogenética, isto é, reduz-se a singularidade humana aos traços gerais das espécies animais. Trata-se de um discurso irônico. O cão no qual o irmão de David se transforma simboliza fidelidade, obediência e amizade, traços que, se os tivesse, não perderia sua condição humana, enquanto tornar-se uma lagosta, como escolhe David, concretizaria desejos demasiado humanos de viver bastante, ter sangue azul e permanecer fértil por toda a vida. Esses três aspectos – filosófico, existencial e antropológico – não estão isolados, mas atuam em conjunto. É importante ressaltar também que, embora não se destaquem, os demais fundamentos estão presentes no filme.

No caso de *Eu, Daniel Blake*, a pressão pedagógica é exercida predominantemente pelos fundamentos filosófico e existencial. O realismo condutor da estilística desta obra opera como um discurso contra o fim do Estado de bem-estar social na Inglaterra e, por extensão, na Europa. Há a dimensão do pensamento, mas também da reflexão, âmbito existencial convocado por uma possível identificação do espectador com o drama do protagonista em busca de condições dignas de sobrevivência.

Invasão Zumbi concentra suas pretensões nos fundamentos estético e mítico. Estético ao mobilizar a percepção do espectador e promover uma reiterada sensação de medo, temperada pela repulsa, pela tensão constante e pela identificação com a fragilidade da criança e da mulher grávida. Esses elementos estéticos potencializam o aspecto mítico do monstro devorador, representado pela mandíbula dilacerante. Os zumbis em questão remontam à narrativa dos mortos que retornam à vida destituídos de suas almas, portanto tornados monstros controlados por um instinto destrutivo, incapazes de qualquer traço de humanidade (não reconhecem laços constituídos quando eram vivos, não possuem habilidades manuais, seus olhos estão esbranquiçados etc.).

Embora distintas quanto ao tema, estilo e tratamento artístico, as três narrativas distópicas remetem a uma imagem de mundo que potencializa os aspectos negativos vividos contemporaneamente e alertam para os riscos de perdermos nossa humanidade. No primeiro caso, pela artificialização das relações amorosas; no segundo, pelo declínio das estruturas sociais de solidariedade; e, no terceiro, pela perda da própria condição

humana, tornada insensível e monstruosa. Entretanto, ainda que negativas, tais narrativas trazem a esperança latente de que tais ameaças não se consolidem, como sói acontecer com o imaginário distópico.

Imaginário niilista

Há uma gama de filmes realizados entre 2015 e 2016 que investem na configuração de uma imagem de mundo niilista. *O Apartamento* (2016), por exemplo, do iraniano Asghar Farhadi, narra o drama de Rana e seu marido Emad. Obrigados a mudar de apartamento devido à ameaça de desabamento, Rana é abusada sexualmente no novo apartamento, após deixar inadvertidamente a porta aberta. Devido a seu trauma, o marido resolve investigar o responsável pelo crime. Trata-se de um idoso cardiopata, dono de uma padaria, amante da antiga moradora, que foi até o apartamento pensando encontrá-la, sem saber que ela já havia se mudado. Ao se deparar com a porta aberta e Rana ao banho, termina por violentá-la. O marido de Rana resolve se vingar obrigando o velho a confessar seu crime perante seus familiares, o que ele se recusa a fazer. Quando finalmente é liberado, depois de uma tarde sob tortura, sofre um ataque cardíaco nas escadarias do antigo apartamento do casal e morre nos braços de seus familiares.

O que chama atenção nesse filme, além da evidente discussão sobre a violência sexual masculina, é o niilismo que o envolve. Os antigos valores patriarcais já não fazem sentido no mundo contemporâneo, mesmo na realidade mulçumana do Irã, sem que no entanto os direitos femininos sejam respeitados. O filme acena para a impossibilidade de resolver a questão. Rana não consegue seguir em frente, presa ao trauma que a impede de ficar sozinha ou mesmo usar o banheiro onde o ataque (que aliás não é mostrado) ocorreu. O marido, apesar de torturar o velho, não consegue obter a vingança almejada, de modo que se sente inicialmente frustrado, depois culpado (por sua morte) e por fim abandonado (já que Rana não aprova sua conduta).

A pressão pedagógica que perpassa essa produção é pautada pelos fundamentos filosófico e existencial, pois investem na articulação de argumentos contrários à violência

sexual sofrida pelas mulheres num cenário machista e na reflexão sobre as mudanças culturais atualmente em curso, que se tem o potencial de questionar antigos valores, parece ainda impotente quanto à possibilidade de afirmação. Ao fim e ao cabo, há um profundo mal-estar derivado do declínio dos valores tradicionais.

Em outro registro, mas com o mesmo fundo niilista, encontra-se *Too Late* (2015), longa de estreia do estadunidense Dennis Hauck. Investe fortemente no fundamento estético e cognitivo, ao apostar em longos planos-sequência e numa montagem em estilo quebra-cabeça, exigindo do espectador que reorganize as informações narrativas. O contraste é dado por diálogos insólitos e desfechos violentos, em que uma certa melancolia poética perfuma o niilismo de base.

O filme começa no meio, com uma *stripper* sendo morta num bosque das colinas de Hollywood, logo após telefonar para um detetive particular chamado Samson. Os homens que emprestaram o celular para a bela garota, de nome Dorothy, e lhe deram um comprimido de ecstasy, fogem do local tão logo descobrem seu corpo, pensando serem os responsáveis por sua morte, quando na verdade ela fora estrangulada por um matador que, descobriremos depois, foi enviado pelo dono do bar onde ela dançava.

O filme dá um salto no tempo e vemos o detetive Samson chegar, baleado, na casa do dono do bar. Sua intenção é vingar a morte de Dorothy. Descobrimos que ela foi morta por ter descoberto fotos de uma traição amorosa de seu patrão. Após a revelação, a própria esposa mata o marido. Outro salto no tempo, três anos em direção ao passado, quando Samson conheceu Dorothy, no bar em que dançava. Não fica clara a relação entre os dois, pois a conversa é amena e sem propósito. Mais um salto e somos levados para o hiato de tempo que se deu entre a chegada de Samson na floresta de Hollywood e o assassinato do dono do bar. Samson vai ao encontro da mãe e da avó de Dorothy, preocupadas por seu paradeiro. Samson então revela à mãe que sua filha está morta. E mais. Ele era o pai da garota. Havia seguido sua filha para conhecê-la, mas jamais tivera coragem de assumir sua paternidade. Na ida para o carro, foi baleado por um dos homens que emprestaram o celular para Dorothy, pois eles achavam que a garota havia morrido devido ao ecstasy e queriam eliminar o detetive que, supostamente, estaria investigando-os.

Sabemos o que acontecerá depois. Samson irá à casa do dono do bar, que será morto pela esposa. A cena final é a da morte de Samson, que não é bem sucedido em sua tentativa de prender o assassino que estrangulou sua filha. A trama em si é uma reposição de situações típicas desse gênero de filmes, que fica entre o *thriller* e o *pulp*. O recurso da não-linearidade também já foi bastante explorado. Enfim, embora executado com talento, não haveria nada a destacar no filme, a não ser o casamento entre estética e niilismo.

O filme funciona como se desse constantemente uma piscadela ao espectador, ora esperando surpreendê-lo com a próxima informação do quebra-cabeça, ora repetindo fórmulas gastas, mas com nova roupagem, como o cuidado nos diálogos e a condução dos planos-sequência, com a câmera saltando de um ponto a outro como um personagem do filme. Entretanto, quer em uma operação ou em outra, o que permanece invariável é o niilismo que permeia cada cena, cada diálogo, todas as personagens. Há uma relação inversamente proporcional entre a plenitude estética e o vazio da descrença. Cena emblemática é a da esposa do dono do bar, que lamenta a deterioração do casamento como se fosse a morte de todos os valores. Ou no *drive-in*, em que os filmes celebram nostalgicamente o fim do cinema. Ou, o que é mais patente, na impossibilidade de Samson de assumir sua paternidade, como se vivêssemos em um tempo em que já não é mais possível ser pai.

(*M*)*uchenik* (2016) é um filme russo, traduzido internacionalmente como *The Student*, título que se refere apenas parcialmente ao original, já que *Uchenik* de fato significa *aprendiz, aluno*, mas não contempla o sentido de *Muchenik, mártir*, que traduz bem o desejo do jovem estudante Veniamin Yuzhin (atentemos para o significado de *Veniamin*, Benjamin, o bem-amado, em referência bíblica).

O filme funciona com a mesma premissa de *Dom Quixote* e sua busca por viver na realidade sua fantasia literária. No filme, há o mesmo deslocamento imaginário, embora o tom seja sombrio, desencantado, niilista, o exato oposto do clássico espanhol. Veniamin acredita ter sido escolhido por Deus para restabelecer a verdade da Bíblia, evita o contato com outros alunos, foge da colega que o atrai sexualmente, isenta-se de participar das aulas de educação física na piscina por conta da exposição dos corpos e condena sua mãe por

ter se separado de seu pai. Ou seja, deseja viver atualmente como viviam os antigos hebreus, cujos códigos, também antigos, prescreviam condutas que se acoplavam a um imaginário muito distinto do contemporâneo. E aqui não se trata de julgar os imaginários, mas de avaliá-los inseridos em seu contexto, tanto histórico quanto cultural. Embora seja possível adaptar valores antigos e transpô-los para contextos modernos, o caso do protagonista é distinto, pois ele lê a Bíblia em sua literalidade, deslocado da própria realidade que o cerca.

A principal adversária de Veniamin é a professora de biologia, por conta de sua óbvia defesa do evolucionismo darwiniano. O que não é tão óbvio é o modo como ela é afetada pelo estudante. Contestá-lo torna-se uma obsessão, o que a leva a ler compulsivamente os textos bíblicos, em busca de argumentos que possam contradizer seu aluno. Ela aplica, por assim dizer, uma metodologia científica e uma lógica argumentativa para a interpretação de um texto mitológico, o que a torna também deslocada quanto à realidade. Veniamin ignora o modo de pensar científico para abraçar cegamente a revelação cristã, enquanto a professora busca por contradições na literalidade bíblica, ignorando o modo próprio de operar dos símbolos religiosos, como se pudesse comprovar cientificamente que estão errados. Trava-se, então, uma guerra epistemológica, uma disputa na qual se aposta a *verdadeira* imagem de mundo.

O tribunal no qual se realiza o julgamento é o conselho da escola, presidido por uma diretora conservadora que, convenientemente, se vale do estudante para defender sua própria noção de moralidade, ainda que não concorde com os métodos de Veniamin, que são cada vez mais desafiadores, e que envolvem atitudes como ficar nu na sala de aula para questionar o uso de preservativos, já que Deus condena o sexo fora do matrimônio e sem finalidade de procriação, ir fantasiado de gorila para questionar o darwinismo, ou mesmo pregar uma cruz em um salão da escola.

Do ponto de vista estilístico, o filme opta por informar, escrevendo na tela, quais são as passagens bíblicas declamadas pelo estudante, de modo que saibamos a fonte e a leiamos de maneira esteticamente organizada; por exemplo, não é raro um deslocamento da câmera ou um enquadramento não centralizado para que, em uma lateral da tela, surjam

o título do livro – Mateus, Deuteronômio, Provérbios etc. –, com os respectivos capítulo e versículo. Assim, é possível observar, à medida que o filme avança, como funciona a mente paranoica do protagonista, para quem pouco importa se o que reproduz se trata do velho ou do novo testamento, desde que possa valer como uma verdade que justifique seu ódio ao mundo.

É desse modo que condena o uso de biquíni nas aulas da piscina, o divórcio de sua mãe ou a homo-afetividade de Grigoriy, um garoto coxo e solitário, que declara seu amor roubando-lhe um beijo. Aliás, essa cena é bastante simbólica do desejo de reviver o imaginário bíblico e consumir sua vocação para mártir. Vale a pena nos demormos um pouco nela. Veniamin não considera Grigoriy seu amigo, mas seu discípulo, por isso o trata com ar de superioridade, como se estivesse sempre a lhe transmitir uma verdade eterna. Já Grigoriy é um garoto tímido, maltratado pelos colegas por ter uma perna menor que a outra, e por seu pai por sua sensibilidade e fraqueza. Ao receber a atenção de Veniamin, que o defende perante os colegas, concorda em segui-lo e, uma vez apaixonado, em levar adiante seu plano de matar a professora de biologia. De fato, como Grigoriy entende de mecânica de motocicletas, sugere a possibilidade de sabotar o freio da moto da professora. Veniamin concorda e passa a pressioná-lo. Logo após a cena do beijo, que o mestre rechaça como perversão, o discípulo confessa que não sabotou a moto, conforme prometera, o que é interpretado por Veniamin como traição, em clara referência a Judas. Veniamin então golpeia Grigoriy na cabeça, quando este está de costas, matando-o.

O final do filme se dá novamente no conselho da escola, com o estudante acusando a professora de biologia de tê-lo assediado sexualmente. A professora, indignada, agride fisicamente o aluno, sendo na sequência demitida. Ela sai da sala, mas retorna para contestar a decisão, reingressando justamente no momento em que descobrem o assassinato cometido por Veniamin.

O niilismo perpassa o filme em diversas camadas, decretando a morte dos valores morais (condenação do divórcio, da homo-afetividade, do prazer sensorial, do desejo

sexual), dos valores científicos (que aparecem como uma crença alternativa), dos valores religiosos (pela obsolescência dos textos sagrados) e, por fim, dos próprios valores humanos (pela banalidade da violência e da morte).

Embora o filme retrate a mente perversa de um adolescente que se comporta esquizofrenicamente, o niilismo não se encontra nele, que aliás é o único que efetivamente crê, mas na sociedade que, de modo geral, perdeu não só a crença, mas os próprios valores com os quais avaliar o mundo em que vivemos.

(M)uchenik é um filme filosófico, questiona o papel e o valor dos antigos textos sagrados no mundo contemporâneo, mas também mítico no modo como exerce sua pressão pedagógica, pois traz o imaginário judaico-cristão ao lado do imaginário científico para contrastar com o imaginário niilista contemporâneo, que já não consegue mais organizar uma imagem de mundo. Assim, se uma das funções do mito é a reconciliação de nossa consciência com o cosmos, o filme funciona como a destituição dessa possibilidade. Não é que os mitos tenham desaparecido – persistem os valores cristãos e científicos e não necessariamente em oposição –, mas desapareceu sua possibilidade reconciliatória, já que o mundo se encontra sob a égide da decadência. Há um esforço por restabelecer o imaginário religioso e científico, mas ambos falham na busca por uma imagem de mundo. Subsiste, então, o niilismo, como a morte de Deus, ausência de todos os valores supremos.

Imaginário da Afirmação

Os dois filmes analisados, *Juventude* (2015) de Paolo Sorrentino e *Paterson* (2016) de Jim Jarmush, apresentaram a predominância dos fundamentos estético e poético. Efetivamente, os diretores se concentram nas sensações, sejam das personagens ou dos espectadores, buscando mostrar de maneira simples cenas do cotidiano, exploradas em seu potencial perceptivo. O ritmo lento da montagem, a movimentação suave das câmeras e a ambientação sonora trabalham para que o espectador possa imergir no filme, concentrando-se menos no desenvolvimento da narrativa que no potencial que as sensações/emoções têm de afetar. O estado poético também é almejado por ambos cineastas, que

convocam o olhar para o metafórico e o metonímico das cenas. Por exemplo, em *Juventude* há uma bela metáfora da linguagem corporal nas cenas que envolvem a massagista e o modo como ela *sente* as pessoas com o toque dos dedos. O aspecto metonímico de *Paterson* é explorado pelo nome próprio que designa a cidade, o protagonista, o livro do poeta William Carlos Williams e, evidentemente, o próprio filme. Cada uma das partes remete ao poético como um todo.

Do ponto de vista do imaginário afirmativo, *Juventude*, de Paolo Sorrentino, é sobre um velho compositor erudito em férias num spa de luxo nos alpes suíços. Fred Ballinger, este é o seu nome, convive com sua filha recém-divorciada Lena, com seu amigo Mick Boyle, um cineasta em final de carreira que sonha realizar seu filme-testamento, e com Jimmy Tree, um jovem ator que ficou estigmatizado pelo sucesso de sua personagem. Com exceção das últimas cenas, o filme todo se passa no spa, onde efetivamente nada ou quase nada acontece, embora o convívio das personagens propicie momentos engraçados, como a presença do improvável jogador de futebol Diego Maradona, retratado na fase mais aguda de sua obesidade, e dramáticos, como a conversa do cineasta Mick Boyle com sua musa, já envelhecida, Brenda Morel, que recusa o convite de protagonizar seu último filme para participar de uma série televisiva.

O *leitmotiv* da película é um convite feito pela Rainha da Inglaterra para que Fred Ballinger faça a regência de sua composição mais famosa, *A simple song*, a ser interpretada pela soprano sul-coreana Sumi Jo. Assistimos à sua reiterada insistência em recusar o convite, refeito em alguns momentos do filme pelo descrente e estupefato emissário da Rainha, que não compreende como tamanha honraria possa ser rejeitada.

Próximo ao final do filme a hesitação do maestro se esclarece. *A simple song* fora composta para ser interpretada por sua esposa, que atualmente se encontra internada em uma clínica, em estado avançado de demência. A recusa de Ballinger é o modo que encontrou de declarar seu amor e gratidão à mulher, a despeito de todo sofrimento que possa ter causado ao longo da vida em comum, como fica subentendido pelo diálogo que entretém com sua filha. Entretanto, recusar a execução da música seria uma forma de negação, não só da música, mas de sua esposa, de sua vida e da irreversibilidade do tempo.

Ao mudar de ideia e aceitar reger a peça musical – momento sublime do filme –, o velho compositor se reconcilia com sua vida e, ao aprová-la, aprova tudo que existe, inclusive o que há de mais negativo na existência, como o sofrimento, a doença, a velhice e a morte. Ao afirmar a beleza da vida, das coisas simples da vida, que sua *canção simples* tão bem expressa, o velho maestro se reconcilia com a juventude, não necessariamente a sua, cronometrada pelos anos de existência, mas a da própria vida, expressa pela renovação de sua força.

Esse aspecto afirmativo do filme fica mais claro quando colocado em contraste com a figura do diretor de cinema Mick Boyle, que termina por se suicidar. O cineasta mostra, reiteradamente, sua recusa em aceitar a realidade, deslocando-a para outro lugar, no caso a pretensa arte cinematográfica. Resta subentendida uma crítica tanto ao aspecto comercial do cinema, sua ancoragem numa indústria, no caso a hollywoodiana, mas também em relação à própria concepção de que a arte possui um caráter superior.

Não possui. O que possui é a vida. Este parece ser o ponto central do filme. O que domina a tela é a estética, alastrada para a própria vida. Nesse sentido, a beleza se espalha nas pequenas coisas da vida, como o corpo nu da miss universo ou o pequeno gesto de agradecimento que uma garota expressa ao ator cansado do sucesso que fez seu personagem mais famoso, ao reconhecê-lo por um filme menor, mas que disse ter sido importante para sua vida. Aqui, nesta película, Sorrentino prolonga o sentimento trágico de seu filme anterior, o premiado *A Grande Beleza*. O sofrimento da vida, se bem observado, não é despido de beleza. Nisso consiste o caráter afirmativo de *Juventude*, que apresenta o que há de pior na existência humana como um teste para sua aprovação integral. Na cena final, enquanto *A simple song* é belamente interpretada por Sumi Jo, vemos o sofrimento da esposa decrépita do maestro.

Paterson é o décimo segundo filme de Jim Jarmush e se concentra numa narrativa mínima, que gira em torno da vida pacata e rotineira de Paterson, um motorista de ônibus da cidade de Paterson, admirador da obra de William Carlos Williams e, também ele, poeta. Acompanhamos o dia a dia de Paterson ao longo de uma semana, na qual não acontece praticamente nada. Ele acorda sem ajuda do despertador quase sempre no mesmo

horário, prepara o café, despede-se da esposa, caminha à companhia de ônibus, de onde sai guiando seu carro, presta atenção à conversa dos passageiros, escreve um poema ou parte dele no intervalo de seu trabalho, retorna a casa, conversa sobre o dia com a esposa, que se dedica a personalizar a decoração da casa e a cozinhar pequenos bolos para vender aos finais de semana. Depois do jantar, Paterson sai com o cão para uma volta, bebe uma cerveja sempre no mesmo bar e retorna para casa. Dia a dia a rotina se repete, com pequenas alterações.

O único acontecimento propriamente dito se passa no domingo, quando o cão faz picadinho do caderno de poemas esquecido por Paterson sobre o sofá. Como acompanhamos o processo de escrita do poeta, com as letras surgindo na tela enquanto ele as escreve e declama (talvez interiormente), a perda se faz dolorosa, inclusive para sua esposa, que planejava submeter o livro a uma editora para eventual publicação. Mesmo triste Paterson não se revolta, mas sai para dar um passeio por um bosque. Lá encontra um japonês, admirador de William Carlos Williams, com quem conversa sobre poesia, literatura e a própria efemeridade da vida. Restabelecido do duro golpe da perda dos poemas, Paterson retorna a casa, à escrita e à sua rotina.

Entretanto, se o filme carece de *acontecimentos*, de conflitos que empurrem adiante a narrativa, quase inexistente, a vida de Paterson se mostra plena, completa e poética. De fato, o motorista de ônibus parece imerso no tempo presente e no local em que se encontra. Olha ao redor, ouve as pessoas, repara nas pequenas coisas da vida e escreve. É sua poesia retrata justamente essas pequenas coisas da vida, como no poema em que usa uma caixa de fósforo para pensar o amor e se declarar à sua amada.

De ponta a ponta, do começo ao fim, o filme investe na afirmação incondicional da vida. Nada é negado, nada é combatido, nenhum desejo frustrado, nenhuma dor poupada. A vida flui em abundância, sem grandes acontecimentos, um dia após outro, mas todos repletos de poesia, isto é, um modo amoroso de viver, de olhar, de se relacionar com as pessoas e o mundo. É a concretização do *amor fati* nietzscheano, o amor pelo destino, pelo caminho que possibilita cada um a se tornar o que é.

O imaginário afirmativo, em comparação com o distópico e o niilista, é mais raro. O mundo parece apresentar, para os insatisfeitos, um catálogo infindável de razões para desaprová-lo. Já a aprovação exige que se descartem as expectativas para o gozo pleno do que aí está. Não se trata de evitar o desejo, dado que o desejo é sempre insaciável, mas de desejar tudo o que se tem, de modo a atingir a plenitude poética da vida. Não há filme, entre os últimos lançados, que melhor realize esse imaginário afirmativo que *Paterson*.

Considerações finais

Este ensaio intentou atingir o objetivo de mostrar como os fundamentos educativos do cinema – cognitivo, estético, filosófico, mítico, existencial, antropológico e poético – se apresentam em filmes contemporâneos, recortados entre os anos de 2015 e 2016, para exercer uma pressão pedagógica por meio de, entre outras, três forças imaginário-discursivas: a distopia, o niilismo e a afirmação.

Esses três imaginários operam, numa perspectiva hermenêutico-simbólica, como proposições de mundo que dialogam com a contemporaneidade, que aparece multifacetada, tensionada e atravessada por essas forças imaginárias que pleiteiam uma imagem – sempre provisória – de mundo.

Referências

- ALMEIDA, Rogério de. Cinema e Educação: fundamentos e perspectivas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 33, 2017a.
- _____. Cinema, Educação e Imaginários Contemporâneos: estudos hermenêuticos sobre distopia, niilismo e afirmação nos filmes *O Som ao Redor*, *O Cavalo de Turim* e *Sono de Inverno*. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, 2017b (no prelo).
- _____. Possibilidades formativas do cinema. **Revista Rebeca**, São Paulo, v. 6, jul./dez., 2014.

- BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix: Pensamento, 1993.
- COSTA, Maria Helena B. V. Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro. In: **Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica**: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2016. v. 1.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA Santos, Marcos & ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.
- FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiência com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- GASI, Flávia. **Mapas do imaginário compartilhado na experiência do jogar**: o videogame como agenciador de devaneios poéticos. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica (Orientadora: Lucia Isaltina Clemente Leão). São Paulo: PUC-SP, 2016.
- GUIMARÃES, Armando et. al. **Olhares sobre Frankenstein**: literatura, educação e cinema. São Paulo: Képos, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela Global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MARCELLO, Fabiana de A.; FISCHER, Rosa Maria B. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 505-519, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 101-117.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: por que escrevo tão bons livros. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “Mas, afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim”. In: ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto (org.). **Cinemas em redes**: tecnologia, estética e política na era digital. Campinas: Papyrus, 2016.
- RICOUER, Paul. **Hermenêutica e ideologias**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Referências filmicas

- AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Produção: Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember Productions. Estados Unidos, 2000. 113 min.
- APARTAMENTO, O. Direção: Asghar Farhadi. Produção: ARTE France, Arte France Cinéma, Doha Film. Irã, França, 2016. 124 min.
- CAVALO de Turim, O. Direção: Béla Tarr. Produção: TT Filmműhely, Vega Film, Zero Fiction Film. Hungria, França, Alemanha, Suíça, USA, 2011. 146 min.
- EU, Daniel Blake. Direção: Ken Loach. Produção: Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch. Reino Unido, França, Bélgica, 2016, 100 min.
- FILHO de Joseph, O. Direção: Eugène Green. Produção: Coffee and Films, Les Films du Fleuve, Film Factory. França, Bélgica, 2016. 113 min.
- FIVE Came Back. Documentário. Produção: Amblin Television, IACF Productions, Netflix. Estados Unidos, 2017. (Série em 3 episódios de 60 min.)
- INVASÃO Zumbi. Direção: Sang-ho Yeon. Produção: Next Entertainment World, RedPeter Film. Coreia do Sul, 2016. 118 min.

- JUVENTUDE. Direção: Paolo Sorrentino. Produção: Indigo Film, Barbary Films, Pathé. Itália, França, Reino Unido e Suíça, 2015. 124 min.
- LAGOSTA, O. Direção: Yorgos Lanthimos. Produção: Film4, Irish Film Board, Eurimages. Grécia, Irlanda, Holanda, Reino Unido, França, 2015. 119 min.
- (M)UCHENIK. Direção: Kirill Serebrennikov. Produção: Hype Film. Rússia, 2016. 118 min.
- PATERSON. Direção: Jim Jarmush. Produção: K5 International, Amazon Studios, Inkjet Productions. Estados Unidos, França, Alemanha, 2016. 118 min.
- PONTE das Artes, A. Direção: Eugène Green. Produção: MACT Productions, Centre National de la Cinématographie, TV5. França, 2004. 126 min.
- PULP Fiction: Tempo de Violência. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Miramax, A Band Apart, Jersey Films. Estados Unidos, 1994. 154 min.
- SAPIENZA, La. Direção: Eugène Green. Produção: MACT Productions, La Sarraz Pictures, AGM Factory. França, Itália, 2014. 101 min.
- SOM ao redor, O. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Recife: CinemaScópio, 2012. 131 min.
- SONO de inverno. Direção: Nuri Bilge Ceylan. Produção: Zeynofilm, Bredok Filmproduction, Memento Films Production. Turquia, Alemanha, França, 2014. 196 min.
- TOO Late. Direção: Dennis Hauck. Produção: Foe Killer Films. Estados Unidos, 2016. 107 min.