ONDE FICA A CASA DE MEU AMIGO?

UMA REFLEXÃO ILUMINADA PELA PROPOSTA PEDAGÓGICA DE *A HIPÓTESE-CINEMA*

Bruno Bahia

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: brunobahia@superig.com.br

Resumo

O presente trabalho procura tecer uma breve reflexão sobre o filme *Onde fica a casa de meu amigo?*, de Abbas Kiarostami, sob a ótica pedagógica de Alain Bergala em seu livro *A hipótese-cinema*. O referido filme compõe a coleção de DVD's *L'Éden Cinéma*, que serviu como um dos exemplos de como trabalhar alguns planos no ensino de artes [cinema] na escola. O texto que se apresenta subdivide-se em cinco partes: o livro de Bergala, a relação entre a escola e o cinema, o filme de Kiarostami, a entrevista que Bergala faz com Kiarostami veiculada na coleção *L'Éden Cinéma*, e a tentativa de síntese dos três momentos anteriores.

Palavras-chave: hipótese-cinema – cinema na escola – *L'Éden Cinéma.*

WHERE IS THE FRIEND'S HOME?

ONE REFLECTION FROM *L'HYPOTHESE CINEMA*'S PEDAGOGICAL PERSPECTIVE

Abstract

This paper attempts to make a brief reflection about the film *Where is the friend's home?*, by Abbas Kiarostami, from Alain Bergala's pedagogical perspective in his book *L'hypothèse cinéma*. This film composed the collection of DVDs *L'Eden Cinéma* which served as an example of how to work its plans on teaching the arts [cinema] at school. The text that appears is divided into five parts: Bergala's book, the relationship between the school and the cinema, Kiarostami's film, Bergala's interview with Kiarostami, presented on the DVD of *L'Eden Cinéma*, and the attempted synthesis of the three previous occasions.

Keywords: hypothesis-cinema – film at school – *L'Éden Cinéma.*

ONDE FICA A CASA DE MEU AMIGO?

UMA REFLEXÃO ILUMINADA PELA PROPOSTA PEDAGÓGICA DE *A HIPÓTESE-CINEMA*

> (...) tenho o sentimento de ter encontrado a energia para realizar esse "plano cinema" pensando, antes de tudo, nas crianças que devem se encontrar, hoje, mais ou menos na mesma situação em que eu estava na infância: deserdados, distantes da cultura, à espera de uma improvável salvação (...).
>
> BERGALA, 2008, p.13

Situação – a introdução

Fazer parte de um grupo de estudos para pensar as estreitas relações entre cinema e educação proporcionou a todos nós uma dialética extraordinária de retorno e avanço, que nos fez olhar para dentro de nós e buscar na infância que ficou para trás o germe que nos lançou a olhar para frente.

Esse exercício somente nos foi possível a partir de estudos, leituras e análises sobre a infância e o cinema, que deságuam em uma fonte inesgotável de entendimento próprio e do mundo comungado na escola.

Diversos autores foram utilizados ao longo do primeiro curso de Cinema e Educação (2009), do PPGE/UFRJ, para que pudéssemos refletir sobre as questões mais caras nas relações que tangem o imaginário infantil e fazem com que ele caminhe em busca do conhecimento. Mikhail Bakhtin, Laurent Tirard, Mário Alves Coutinho, Walter Benjamin, Lev Vygotsky, Jean-Luc Godard e, certamente, Alain Bergala.

O texto-base do referido curso foi *A hipótese-cinema*, que, junto aos outros, lançou dúvidas e enriqueceu os debates sobre o cenário da escola, da infância, do cinema, e de todos juntos em um só plano.

Bergala, de um modo objetivo, explicita as carências e necessidades por que passam a escola e a criança, e que o cinema, de modo inclusivo, quiçá mágico, vem suprir algumas necessidades que escapam ao controle do mestre-professor e do ambiente pragmático do conhecimento institucionalizado arrefecido.

O que pretendo, entretanto, é, de modo modesto, situar algumas considerações de *Onde fica a casa de meu amigo?*, de Abbas Kiarostami, filme da coleção *L'Éden Cinéma* que terá sua função

explicitada mais a frente, relacionando-a com a proposta pedagógica de Bergala em *A hipótese-cinema*.

Ainda, a título de curiosidade, contarei um pouco da entrevista de Kiarostami feita por Bergala, disponível como "extra" no DVD dessa coleção.

O pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola – o livro

> Uma verdadeira cultura artística só se constrói no encontro com a alteridade fundamental da obra de arte. A arte é o que resiste, o que é imprevisível, o que desorienta num primeiro momento. (BERGALA, 2008, p. 97)

*L'hypothèse-cinéma: Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs (*Paris: Cahiers du Cinéma, 2002) traz à tona as reflexões e experiências de Bergala sobre o cinema dentro e fora do espaço escolar tendo em vista sua transmissão, que, na maioria das vezes, se configura como precária e desestimulante.

Alain Bergala é docente universitário e cineasta. Ele afirma ter tido sua vida salva duas vezes: a primeira através da escola, quando o nível médio ainda não era obrigatório e um professor insistiu para que sua mãe o matriculasse, livrando-o assim de um destino provinciano em que não teria acesso à vida e à cultura que tanto lhe são caras; e a segunda através do cinema, quando teve um primeiro contato e se apresentou como "boia de salvação", ainda em sua cidade, com três salas de cinema que o fizeram ter os primeiros contatos, aproximação e produção daquilo que seria sua grande paixão.

Um fato importante a notar é que Bergala estabelece uma estreita conexão entre o cinema e a infância, mesmo com seu profissionalismo cinematográfico partindo de um encontro com Jean-Luc Godard.

Convidado a escrever como colaborador para a revista *Cahier du Cinéma*, teve contato com diversos intelectuais que admirava enquanto exímios profissionais do cinema. Passou a ser membro do comitê de redação, redator-chefe e editor; em suma, passou por todos os setores da revista que tanto estimava. O livro ao qual me remeto faz parte de uma coleção da mesma editora da revista citada, *Petite Bibliothéque des Cahiers du Cinéma*.

A partir do contato com Godard, a preocupação com o "fazer" foi explicitada na proposta que Bergala pôde colocar em prática em 2000, quando foi convocado como conselheiro em cinema para o plano *Les arts à l'école*, idealizado pelo antigo ministro de educação francês Jack Lang.

Nas classes de cinema do projeto, Alain Bergala tomou como modelo as oficinas de *Le cinéma, cent ans de jeunesse*.

Segundo Adriana Fresquet e Hernani Heffner, na orelha da contracapa da tradução portuguesa de *L'hypothèse-cinéma*, o livro se enquadra como vanguarda na introdução do cinema nas escolas públicas, pela concepção de cinema como arte, como alteridade, como um outro estrangeiro: "Ela simboliza a exceção da regra e a desconstrução da norma".

Na universidade, em primeiro lugar, Bergala tenta sedimentar uma análise do filme centrada no ato de criação. No dispositivo "Escola e Cinema" (*Les enfants au cinéma* é uma associação, fundada em 1994, encarregada pelos ministérios da Cultura e da Educação Nacional para implementar o dispositivo nacional *Escola e Cinema*), o autor redigiu alguns cadernos pedagógicos sobre seus filmes preferidos, incluindo *Onde é a casa de meu amigo?*, filme-cerne desta exposição, e co-produziu duas fitas de vídeo *Cinema, uma história de planos*, em que tentava realizar uma leitura aberta, múltipla e viva do fragmento (BERGALA, 2008, p. 24).

Para Alain Bergala, a pedagogia não deve ser simplificada, mesmo havendo a necessidade de adaptação para os jovens e crianças a que se direciona. Ela precisa respeitar seu objeto para não constituir um mau trabalho, especificamente na empreitada cinematográfica: as crianças não esperam que lhes ensinem a fazer uma leitura linear dos filmes para serem verdadeiros espectadores, totalmente satisfeitos. Na pedagogia das artes, as questões principais giram em torno da redução das desigualdades, revelando nas crianças qualidades de intuição e de sensibilidade, desenvolvimento do espírito crítico, etc. Por isso, "atalhos pedagógicos tranquilizadores", utilizados pelos professores por "medo", traem o cinema e sua integração com a escola. Esses atalhos remetem quase sempre ao filme como produtor de sentido ou como produtor de emoção (2008, pp. 26-27).

O objetivo do livro de Bergala, segundo ele mesmo, é considerar realmente o cinema como uma arte. Sob esse prima, a grande hipótese de Jack Lang sobre a questão da arte na escola foi a do encontro com a alteridade (2008, pp. 28-30). A arte, enquanto arte, deve conservar em si a potência de anarquia, de escândalo, de desordem. Ela não pode ser concebida pelo aluno sem a experiência do "fazer", efetivamente confirmado por Jean-Luc Godard, e sem o contato com o artista, que mesmo sem querer é um corpo "estranho" à escola.

Pensar nessas considerações iniciais de Bergala sobre a relação cinema-escola, ensino-aprendizagem, arte-educação ilumina e prepara o terreno para tentar-se vislumbrar em um filme específico as possibilidades desse encontro.

O cinema, enquanto arte, e a escola – a relação

> Pois existe a regra e existe a exceção. Existe a cultura, que é regra, e existe a exceção que é a arte. (GODARD apud BERGALA, 2008, p.34)

Em Bergala, encontramos que "a arte não se ensina, mas se encontra, se experimenta, se transmite por várias vias além do discurso do saber, e às vezes mesmo sem qualquer discurso" (2008, p. 31).

A reflexão seguinte é se uma instituição como a Educação Nacional pode acolher a arte (e o cinema) como um bloco de alteridade. O estudo, o projeto, e as ideias foram desenhadas para o modelo de escola francês, que, diferentemente do nosso, já deu passos largos sobre esse viés. Uma experiência próxima acontece no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, CAp/UFRJ. A escola, tal como funciona, não foi feita para esse trabalho, mas ao mesmo tempo ela representa hoje, para a maioria das crianças, o único lugar onde esse encontro com a arte (e o cinema) pode acontecer, visto que a mídia, os formadores de opinião, somente disponibilizam produtos culturais facilmente consumíveis, "rapidamente perecíveis e socialmente obrigatórios" (BERGALA, 2008, p. 32).

Para a escola, os filmes dignos de presença geralmente fazem parte de um conjunto pouco estimulante, no sentido de criação e vislumbre de um modo extra-sensível de ver o mundo, em que aparecem ideias ideologicamente corretas, simples, dogmáticas e encharcadas de um senso comum irrefletido.

Emerge, entretanto, a necessidade de se organizar o encontro do cinema com a criança, que se configura em uma responsabilidade ímpar. Segundo Gracq, o *primeiro encontro* é essencial para tudo o que se apropriará posteriormente. Ele é quase sempre irremediável, tanto para o melhor quanto para o pior. "O pior, no encontro com a obra de arte, é a indiferença; todo o resto – rejeição violenta, dificuldade de acesso, irritação – ainda representa um caminho entreaberto" (GRACQ *apud* BERGALA, 2008, p. 63).

Por isso, a escola deve acolher a alteridade do encontro artístico e permitir à necessária estranheza da obra de arte fazer "seu lento caminho por si mesma". Para Bergala, a cultura deve desenvolver a capacidade de relacionar cada obra de arte, seja a pintura, a música ou o cinema, a outras inseridas em seu tempo e espaço (2008, pp. 64-65). Sob esse aspecto, o melhor ambiente para essa relação ainda é a escola.

Os filmes que a escola se permite veicular são os chamados "filmes-que-socialmente-é-preciso-ter-visto", os quais, segundo Bergala, têm um declarado poder de sedução imediato. São filmes

dóceis, amáveis, que não oferecem resistência, que não precisam ser habituados, e, por isso, são totalmente assimiláveis (2008, pp. 70-71). Pode-se tomar como exemplo as produções *Asas do Desejo* [*Der Himmel ünder Berlin*, 1987], de Wim Wenders, e a produção americana de mesmo enredo *Cidade dos Anjos* [*City of Angels*, 1998], de Brad Silberling.

Ambos os filmes retratam a aproximação de anjos, seres celestiais privados de sensações que perpassam a sensibilidade humana, que começam a, curiosamente, se achegar a ponto de arriscarem suas próprias essências para viver o amor, a dor, a angústia. O modo com que ambos os diretores trabalham a temática, focam as personagens, constroem [ou destroem] os planos faz a diferença entre os filmes. Silberling transforma as diversas relações em casos de amor. Wenders pinça casos de amor nas diversas relações.

Nietzsche fala, em *Gaia Ciência*, da necessária "estranheza" da verdadeira obra de arte, que não é imediatamente identificável, que exige um esforço para se revelar a nós lentamente e que é com frequência um pouco desencorajadora no primeiro encontro, antes dessa estranheza se tornar objeto de ternura. É o "empenho e a boa vontade" de que precisamos, no início do nosso encontro com a obra, "para suportá-la, apesar de sua estranheza, usar de paciência com seu olhar e sua expressão, de brandura com o que nela é singular (...) também se deve aprender o amor" (§ 334).

É nesse propósito de um constante aprender que o cinema se apresenta como uma das artes mais bem sintonizadas, por causa do seu desenvolvimento temporal e espacial e de sua inscrição visual e sonora que o torna imediatamente sensível, denotando seu significante e demonstrando seu modo de expansão e transmissão.

> Uma criança enxerga coisas que sente que lhe dizem respeito, que são vitais para ela, mesmo que ainda não esteja inteiramente em condições de compreendê-las completamente, senão por intuição, e que constituem o lado enigmático do mundo dos adultos do qual ela depende: a sexualidade, a traição, a violência, a morte (BERGALA, 2008, p. 86).

Refletir sobre essa obra e o cinema assim posto o insere em uma categoria filosófica de incômodo e busca, ainda que não seja explícito. A análise da realidade se torna criação, um novo olhar sobre aquilo que dogmaticamente já foi estabelecido. Essa trajetória criativa abre novas portas para se pensar a relação ensino-aprendizagem, que sempre foi tratada de forma inflexível.

Uma nova proposta se apresenta. As crianças buscam, se encantam e se permitem ao novo. A câmera e o retrato da realidade fazem o caminho inverso do macro ao micro e desvelam um mundo apaixonante, outrora desencantado pela própria educação.

***Onde fica a casa de meu amigo?* – o filme**

> Faz-se mais por uma criança mostrando-lhe um plano de Kiarostami do que analisando durante duas horas uma sopa televisual qualquer. (BERGALA, 2008, p. 56)

Para que o projeto pedagógico fosse viabilizado, foi composto um acervo com cem filmes. A coleção de DVD's *L'Eden Cinéma* intenta facilitar o acesso, de modo simples e permanente, a uma coleção de obras cinematográficas que pudessem dar uma ideia elevada daquilo que o cinema produziu de melhor. Esse acervo foi considerado por Bergala um baú de tesouros sempre disponível (2008, p. 92).

O filme que procurarei reduzir em palavras é um título desta coleção: *Onde fica a casa de meu amigo?* [*Khane-ye doust kodjast?*, 1987], de Abbas Kiarostami.

Desde que apareceram os primeiros títulos de *L'Eden Cinéma,* Bergala sonha com o dia em que as crianças, em vez de irem para o recreio, poderão assistir livremente, pelo simples fato de desejarem e sem que a presença de um adulto seja necessária, a uma cena de três minutos de *Onde fica a casa do meu amigo?,* de Kiarostami. Trata-se de formar um gosto pela lenta e repetida frequência às obras (2008, pp. 94-95).

O autor confere a esse filme um caráter especial na aproximação e contato do cinema com a infância. "A sorte do cinema é suscitar espontaneamente a curiosidade e o desejo das crianças" (2008, p. 92). E Kiarostami consegue trabalhar isso muito bem.

O filme conta a saga de um menino que, frente à braveza do mestre em sala de aula com um colega, se vê extremamente angustiado para devolver o caderno de seu amigo, a fim de que este não passe pela dor do constrangimento presenciado. Para tal feito, ele desobedece sua mãe, que explica-lhe o quão distante é o local onde seu amigo mora. Não obstante, ele se aproveita de um descuido dela e vai à procura do colega.

Penso que as tomadas são de uma sensibilidade peculiar, respeitando sempre as especificidades que a localidade e a cultura impõem. Algumas características nos saltam aos olhos, quando observamos atentamente cada passo dado pelo protagonista, Ahmad. Seu olhar reflexivo está sempre voltado para o alto, seja para o adulto, para a natureza, para o mistério que envolve os sons, a estrada, as portas e janelas e a própria geografia do lugar.

A angústia é marcada em toda a sequência do filme: desde a constatação de que estava com algo que não lhe pertencia, e que por conta disso o amigo seria punido, até o adentrar pela porta da sala de aula trazendo a lição feita. A generosidade que move o menino é própria da criança, generosidade essa que o adulto, muitas vezes, interpreta de modo errado, ou nem consegue

perceber. A inquietação é o trampolim para uma aventura, na qual seu olhar desbrava lugares desconhecidos, pessoas estranhas, estradas sinuosas. Por trás de cada porta e cada janela estão surpresas, mesmo quando não são encontradas, como o miado do gato que não se vê, mas que, envolto em magia, se faz presente.

As atuações dos personagens e o foco fotográfico faz com que os prismas, ao meu ver, não necessitem de muitas explicações, ou mesmo diálogos extensos. A forma dialógica do filme atravessa a comunicação verbal para retratar, focalizar e planificar um mundo *real*.

Nem tudo precisa ser verbalizado num filme para que as crianças sintam algo que não foi dito mas ainda assim foi visto na conivência do indizível (BERGALA, 2008, p. 78). Em um outro artigo, quando cito o filme de Kiarostami, percebo e reflito sobre as excessivas conversações, pois

> (...) em diversas seções, não haveria necessidade nem de tecer algum tipo de diálogo em cenas tão expressivas e repletas de significado. Um filme como este, ao meu ver, acaba sendo corrompido pela legenda, quando suavemente poderíamos compreender tudo o que se passa, mesmo não sabendo qualquer palavra em árabe. (BAHIA, 2009, pp. 166-167)

Pode-se notar claramente a exploração de uma pedagogia do olhar por Kiarostami: aceitar ver as coisas, com a sua parte de enigma, antes de sobrepor-lhes palavras e sentidos. Não existe caminho, nem reto nem sinuoso, que possa conduzir dos filmes americanos comuns a *Onde fica a casa do meu amigo?* Não há sintonia.

Penso nas crianças que se lançariam nessa aventura. Atrás de um burrico, tentando burlar a vista cansada do avô, subindo o ziguezague para o desconhecido. A aridez de um lado da cidade e a costa verdejante de outro faz com que o universo se abra, como tantas portas se abriram e fecharam no decorrer do filme, para a magia e o descobrimento, ainda que não seja aquilo que se deseja.

Bergala expressa a necessidade de não se desculpar sobre a lentidão do filme de Abbas Kiarostami: é um outro ritmo de vida e produção que se insere. É necessário que se exponha serenamente a estas obras as crianças habituadas a outros filmes, a outros ritmos, a outros roteiros.

Quando estamos distraídos é que mais descobrimos aquilo que é essencial, e percebemos que nem nos demos conta de que a nossa vida tomou outro rumo. A única experiência real do encontro com a obra provoca o sentimento de sermos expulsos do conforto dos nossos hábitos, para irmos ao encontro de outros.

O vento que trouxe consigo a noite carregou as folhas e a esperança do encontro e do objetivo primeiro. De volta à casa, a punição, o castigo, ou mesmo o olhar reprovador do pai fazem com que o menino chegue a pensar que tudo foi em vão (mesmo sabendo em seu íntimo que não!). Seu amigo lhe proporcionou uma viagem a outro universo, mesmo sem saber.

A esperança é resgatada, a angústia aplacada e a felicidade dispersa quando o caderno é entregue com a tarefa feita, e a flor salta em forma de carinho fraterno.

> Perde-se uma parte essencial do cinema se não se fala do mundo que o filme nos faz ver ao mesmo tempo em que se analisa o modo como ele nos mostra e reconstrói esse mundo. Pasolini diz do cinema que ele é apenas "o momento escrito dessa língua natural e total que é a ação na realidade". O linguagismo amputa o cinema de uma das outras artes, a de "representar a realidade através da realidade". (BERGALA, 2008, p. 39)

Jean-Marie Straub complementa dizendo que "para que um plano valha a pena, é preciso que alguma coisa queime no plano". E segundo interpretação de Bergala, "o que queima é a vida e a presença das coisas e dos homens que o habitam". (STRAUB *apud* BERGALA, 2008, p. 50). Essa presença das coisas e dos homens é transmitida do modo tenro do universo infantil. Parece, muitas vezes, que houve a real intenção do diretor em manifestar o mundo de Ahmad, seu protagonista, como ele mesmo o percebe e sente, em uma perspectiva peculiarmente pueril.

Bate-papo entre amigos: Bergala e Kiarostami – a entrevista

A entrevista, que se segue ao filme em um "extra" no DVD da Coleção *L'Éden Cinéma*, é recortada por seções que evidenciam algumas partes consideradas por Bergala mais curiosas, essenciais e significantes no que se refere à cinematografia e sua relação com o universo pedagógico e infantil.

O bate-papo, intermediado por uma intérprete, começa com perguntas acerca do início do filme: a porta cerrada e o som das crianças brincando no interior da sala de aula. Abruptamente, o professor adentra esse ambiente confuso e dominado pelo agito infantil. Ele não somente abre a porta, mas toda a história que se descortinará. A porta fechada se torna a imagem simbólica principal que permeará todo o filme, e retornará posteriormente para o desfecho da história.

A luminosidade natural sobre os alunos na classe permite que o espectador faça parte daquele ambiente sem esforços (o que poderia ser causado com mais dificuldade se fosse utilizada iluminação artificial). Esse artifício nos familiariza com a cena e nos transporta para dentro do plano, a fim de que possamos nos encontrar ali.

Outra consideração importante, ainda entabulando a entrevista, é, certamente, a dificuldade de se trabalhar com uma quantidade grande de crianças em cena, como na sala de aula, tanto pela agitação quanto pelos objetivos roteirísticos e temporais que qualquer plano exige e que Kiarostami respeita. O foco central dessa cena inicial são os dois amigos sentados e como ambos observam o mestre enraivecido, firmando sua autoridade. Constata-se, portanto, além das dificuldades, as facilidades de se trabalhar com a emoção da criança, quando ela começa chorar frente à violência do professor. A naturalidade e angústia transpassam qualquer roteiro ou dramatização.

Kiarostami evidencia sua preocupação, sempre presente, em retratar fidedignamente o complexo contexto de vida e cultura iranianas, que certamente pode causar algum estranhamento no mundo ocidental. Porém, essas peculiaridades da vida doméstica acabam sendo facilmente adaptadas ao ambiente do filme e suas particularidades, como a roupa que é lavada pelas mulheres, as bacias, o berço do bebê, a talha de leite/chá, as portas e artes em madeira.

Em um momento descontraído, Bergala e Kiarostami conversam sobre como algumas coisas, quando se trabalha com crianças, simplesmente acontecem. Por exemplo, o plano em que as crianças brincam com a mula e, de repente, uma galinha salta caindo sobre um deles. A reação e a vitalidade da cena não teriam efeito algum se fosse algo premeditado ou mesmo ensaiado várias vezes, como se filma com adultos, abusando de diversas tomadas da mesma cena.

Kiarostami dispôs de uma equipe pequena para essa empreitada: três pessoas (ele e mais dois assistentes). Essa foi também uma das dificuldades de se trabalhar com as crianças, inclusive na cena de um tombo do menino e o auxílio de seu amigo logo em seguida. São registros que não se podem perder. Além da sensibilidade de marcação do plano, vale a atenção especial em todos os aspectos.

Outra cena para qual Bergala chama a atenção é quando o menino vai ao quarto, a pedido de sua mãe, e seus colegas o chamam da janela. A luminosidade e o reflexo do menino no espelho compõem um plano fulgurante. A gravação foi feita ao meio-dia, quando a luminosidade tem a capacidade, por si só, de construir e fechar o plano. Essa cena mostra que a residência do menino está em um nível abaixo da rua, pois as crianças olham para baixo para falar com Ahmad, e ele, sempre para o alto. Nessa composição, Kiarostami novamente respeita às normas técnicas tradicionais do cinema.

Encerra-se essa sutil sequência com sua mãe, que observa o filho através das roupas que coloca no varal. Um olhar culturalmente enraizado sobre as crianças que cochicham, tramando talvez, alguma travessura. A mãe está sempre atenta.

O caminho em “Z”, que o menino percorre diversas vezes nas idas e vindas da cidade, também é assunto da entrevista. Kiarostami esclarece que se trata de uma colina de Teerã. No filme, ela sinaliza a dificuldade e a maneira de se subir, ir para outro plano para alcançar o esperado. A colina é árida de um lado e verdejante de outro. A câmera é fixa nas diversas travessias do menino, seja indo para a outra cidade ou voltando.

A cidade a ser descoberta por Ahmad é completamente irregular, rasgada por várias ruelas que o menino vai passando, sempre conservando um tom de mistério e aridez em uma busca incessante.

O colega carregando um recipiente, o galão de leite, traz consigo uma esperança de encontro, mas que não é suprida. Ele reconhece o amigo da classe, porém não consegue a informação esperada pelos espectadores do destino alcançado: angústia.

Outro fator intrigante que Bergala faz emergir é o som do gato que mia, sem que em momento algum apareça na cena. Há aqui uma relação mística do gato e do homem. O sofrimento não pode ser classificado por posição social ou classe (o menino, a velha, as mulheres, o gato talvez preso...). A cena que se segue é aquela em que o menino toca a “possível” calça de seu amigo, para sentir se realmente é dele. Faz uma alusão ao reconhecimento que as crianças possuem através do tato. Tanto remonta a isso que, depois, o seu semblante é de um provável desapontamento.

Outro hábito cultural está presente na negociação em turco que, ao menos em francês, não recebeu tradução. Sabe-se apenas que era uma negociação por portas de madeira, percebidas no encadeamento do filme. Essa negociação é seguida pela parábola dos engenheiros contada pelo avô do menino, segundo a qual as pessoas dessa classe social acabavam exercendo esse tipo de ofício frente aos estrangeiros ocidentais mais privilegiados. Há uma diferença entre o trabalho dos iranianos e dos ocidentais.

Aparece uma espécie de rixa entre o ferreiro e o carpinteiro, no que se refere à natureza da matéria-prima e de seu labor. A força do metal acaba se transferindo para o objeto, e quando se trabalha com a madeira a arte salta aos olhos. A madeira se transforma e o metal é transformado. O idoso é quem trabalha com a madeira, quem faz dela arte, aludindo, nesse caso, à própria experiência de vida.

Rapidamente a noite cai, sendo um dia de inverno, mas a luz invade as cenas através dos vitrais. Para Bergala, A noite é de um realismo fascinante. Um grande problema para a gravação, o fazer cinema, é certamente a passagem do tempo, segundo ambos os cineastas. Uma das coisas mais

interessantes é poder registrar os momentos de passagem do tempo nas filmagens. Os vitrais não existem. As imagens são feitas por meio de projeções sobre transparências.

O vento desempenha um papel importante no filme, concordam Bergala e Kiarostami. Ele conduz as folhas para o caminho de onde o menino veio, por onde ele realmente já tinha passado. “O vento tem uma espécie de ser sagrado”, diz Kiarostami. É o mesmo que abre a porta do quarto enquanto o menino fazia seu dever e de seu amigo. Ele contempla a roupa esvoaçante no varal: “a imagem é belíssima”, diz Bergala. O vento é determinante, é comparado à inquietude do coração e do olhar do menino. Para filmar, foca-se no plano o menino, o vento, o som, e... ação!

O que se vê e o que se imagina é a entrelinha do filme. O abandono do velho carpinteiro que tira seus calçados mostrando as meias furadas e cerra a janela. Volta-se para seu ofício.

Apesar do desprezo do pai demonstrado por seu olhar austero, a mão da mãe ainda reserva um afago gentil ao garoto. A classe social é evidente para o comportamento dos pais: o pai deixa a casa bem cedo e retorna tarde, e a mãe cuida dos afazeres domésticos. A posição dos olhares é muito bem definida na cena.

O desfecho do enredo é certamente o bom cumprimento do dever, coroado com a flor que salta pelo caderno do amigo.

Tentativa de síntese – a conclusão

> Tentei ensiná-los a ler os livros pela sua forma, por suas visões, por sua arte. Tentei ensiná-los a experimentar um pequeno frisson de satisfação artística, a compartilhar não as emoções dos personagens do livro, mas as emoções do seu autor – as alegrias e dificuldades do autor. (NABOKOV apud BERGALA, 2008, pp. 34-35)

A tentativa de síntese é mais complexa quando noto que algumas ideias e devaneios sobre determinados temas desenvolvem afinidades que nem sempre podem ser dizíveis. Comentar um filme através de texto escrito é certamente diminuí-lo e transformá-lo em algo muito aquém daquilo que foi proposto em sua produção.

O que se pode, e me lanço nesta empreitada, sem propriedade alguma, é tentar exprimir, ainda que por palavras, os sentimentos que a película pode arvorar em nós, e tentar expressar aquilo que podemos considerar em sua plenitude para uma veiculação pedagógica em sala de aula com crianças e jovens.

As considerações expostas por Bergala em *A hipótese-cinema* são pertinentes, advindas de uma extensa experiência, como professor, diretor de cinema, *passador*, e, mais ainda, amante do cinema.

O livro traz uma abordagem do cinema como arte, a fim de que, aprendendo a tornar-se espectador, vivencie-se as emoções da própria criação (p. 35).

Uma característica importante e inovadora que o autor traz, e que preferi localizar nesse momento final, é a "pedagogia do fragmento" (BERGALA, 2008, pp. 119-122), que pode originar um efeito bastante proveitoso para se pensar o cinema na escola, visto que determinados filmes podem exaurir os alunos, em um primeiro momento, se passados inteiramente.

Trabalhar-se o fragmento pode, também, auxiliar na reflexão de todo o campo de produção. Relacioná-lo com o todo pode ser a mola que impele as crianças e os jovens a conhecer o "conjunto" da obra, operando o pensamento a fim de que este se abra a novas ideias e abordagens que ultrapassem o próprio filme assistido e caminhem para o poder (e conseguir) fazer.

Outra abordagem do cinema bastante cara a Bergala é aquela a partir do plano, "a menor célula viva, animada, dotada de temporalidade, de devir, de ritmo, gozando de uma autonomia relativa, constitutiva do grande corpo-cinema". O plano é a semente, o motor para se estabelecer as primeiras relações entre uma abordagem analítica do filme e uma iniciação à criação (2008, p. 125).

O exemplo de que Bergala se utiliza é uma cena de *Onde fica a casa do meu amigo?*, em que o menino tenta conquistar de sua mãe a autorização para devolver ao amigo o caderno pego por engano. Ainda que recorra a alguns elementos culturais específicos (o quintal como o lugar de vida, por exemplo), essa cena tem inúmeras vantagens para tal abordagem, segundo o autor.

> Ela é constituída em torno de dois pólos principais: a mãe que pendura roupa na corda e vigia o filho, e o menino Ahmad que tenta fazer seus deveres e acaba de perceber que precisa a qualquer preço devolver o caderno do colega. Um terceiro pólo, secundário, é o do bebê que só está ali como "demanda" permanente de cuidados, elemento perturbador excessivo na relação dual mãe-filho. Por ter conhecido situações similares, toda criança pode se identificar com um semelhante dividido entre a proibição dos pais e a necessidade urgente de transgredir essa lei. Pode-se contar a cena e seus principais desafios (seu "programa" roteirístico) e tornar claro, a partir de uma planta baixa ou de uma maquete sumária, o espaço do quintal. (2008, pp. 141-142)

Com uma situação como essa, os alunos poderiam realizar um exercício de imaginar uma forma de satisfazer a alguns princípios de filmagem, os eixos, os enquadramentos, o que seria mais interessante a ser fotografado e que efeitos poderiam causar essas seleções.

Os filmes que apresentam um “bom” conteúdo, ao meu ver, participam de ritmos a que as crianças, e muitos de nós, não estamos habituados, e a forma fragmentária de se trabalhar com esses filmes daria um impulso para que se engendre, em seu íntimo, o desejo de se conhecer toda a obra.

Não existe amor pela arte sem a escolha do objeto. A *filmoteca* de sala de aula, selecionada por Bergala, procura ajudar nessa escolha, pois a iniciação artística pode começar, às vezes, simplesmente por “colocar o bom objeto no momento certo ao lado da pessoa certa” (2008, p. 111).

A ideia do projeto e de qualquer pedagogia que procure incluir a arte em seu currículo não é a de tornar crianças e jovens exímios artistas, cineastas, mas contribuir para o clareamento de uma visão de mundo diferenciada e crítica. Observar, naquilo que é fugaz, o sentido intrínseco e seu significado em relação ao outro.

Bakhtin (2003) já anunciava que não há coincidência de visão de mundo entre o eu e o outro. Algumas coisas faltam ou excedem a um ou a outro, visto que tudo o que acontece atravessa o caráter íntimo da percepção, que é individual, inclusive na própria relação com nós mesmos. Ao assistir um filme como este de Kiarostami, acabo me compenetrando nas angústias do outro, vivenciando precisamente como angústias *dele,* e minha reação a ele não é um grito, ou desespero, mas sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda, inerente a esse caráter extrínseco.

Uma contraposição válida entre Bergala e Bakhtin refere-se ao primeiro momento da atividade estética, entendida como compenetração. Para Bakhtin, esse momento se encontra no “ver e interar” com o personagem, colocando-se no lugar dele, esforçando-se para coincidir com ele (2003, p. 23). Já Bergala, apoiado em Nabokov, percebe essa compenetração não no personagem do filme, mas no sentimento do diretor, ao trazer à tona aquela cena, em emoção, sentido e significado. O que determinado plano representou para ele é o que devemos também buscar e sentir (2008, p. 34-35).

Em entrevista a Mário Alves Coutinho, Bergala compara o cinema com a pintura, tendo em vista sua materialização: o cinema se serve da palavra assim como a pintura de cores. Kiarostami explorou mais as cores do que as palavras. Mais gestos do que diálogos. Mais sensibilidade do que objetividade. As artes, penso, fazem parte, todas elas, com suas peculiaridades, daquilo que o homem mais almeja: compreender o mundo e o homem a partir da visão apurada deles mesmos. É a aproximação da verdade.

Segundo Claude Chabrol, não existem grandes ou pequenos temas, “porque quanto menor é o tema, mais se pode tratar dele com grandeza. Na verdade, só existe a verdade” (CHABROL *apud* BERGALA, 2008, p. 50). Realidade e recortes, observações e reflexões dessa realidade.

Finalizo, portanto, com palavras de Bergala, quando diz que “o verdadeiro encontro com a arte é aquele que deixa marcas duradouras” (2008, p. 100).

Onde fica a casa do meu amigo? deixa marcas duradouras.

“O cinema é o definitivo por acaso” - Jean-Luc Godard

Referências bibliográficas - Inspirações, reflexões e ideias

BAHIA, B. Imagem: da infância ao cinema ou do cinema à infância. *In:* FRESQUET, A. M. (org.). *Imagens do cinema na escola e na cinemateca*. Rio de Janeiro: Booklink; Cinead-Lise - FE/UFRJ, 2009, pp. 164-169.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

BERGALA, A. *A hipótese-cinema*. Tradução de Mônica Costa Netto e Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; Cinead-Lise-FE/UFRJ, 2008.

_____. *L’hypothèse-cinéma:* Petit traité de transmission du cinéma à l’école et ailleurs. Paris: Cahiers du Cinema, 2002.

_____. *Magnun Cinema*: Histórias de cinema pelos fotógrafos da Magnum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

COUTINHO, M. A. O prazer material de escrever: entrevista com Alain Bergala. *Devires*. Belo Horizonte, v. 4, n. 1, pp. 84-101, jan-jun 2007.

FRESQUET, A. M. (org.). *Imagens do desaprender:* Uma experiência de aprender com o cinema. Rio de Janeiro: Booklink/Cinead-Lise -FE/UFRJ, 2007.

GODARD, J. L. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TIRARD, L. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Filmografia

KIAROSTAMI, A. *Onde fica a casa do meu amigo?* (Khane-ye doust kodjast?). Irã, 1987.

SILBERLING, B. *Cidade dos Anjos* (City of Angels). EUA, 1998.

WENDERS, W. *Asas do desejo* (Der Himmel ünder Berlin). Alemanha, 1987.