

PRÁTICAS DE SI E EDUCAÇÃO: O SI MESMO E O CINEMA

Sandra Espinosa **Almansa** – UFRGS

Agência Financiadora: Capes

Resumo

Este artigo, resultado de uma pesquisa sobre cinema e educação realizada com homens e mulheres de diferentes idades, amantes do cinema, discute os processos de subjetivação produzidos no cultivo de algumas práticas com essa arte e torna problemática sua operação: mais do que um exercício de tomada de atitude com o cinema por si só, tais práticas são tencionadas, mediante os elementos que as constituem e a partir do que nelas acontece, como impulsionadoras de uma ação dos sujeitos sobre si mesmos. Operamos metodologicamente com o conceito de práticas de si em Michel Foucault, na trilha por ele aberta, articulando-o ao pensamento de autores como Gilles Deleuze e Alain Badiou, para discutir as passagens e os agenciamentos entre a experimentação cinematográfica e a experiência de si nas práticas descritas. O estudo indica a presença de modos de subjetivação constitutivos do ponto de vista de um trabalho dos sujeitos consigo mesmos, e efeitos relacionados a formas específicas e atuais de produzir a si mesmo e se munir de discursos de verdade, quais sejam seus aspectos éticos e educacionais discutidos neste texto.

Palavras-chave: práticas de si, experimentação filosófica do cinema, educação.

PRÁTICAS DE SI E EDUCAÇÃO: O SI MESMO E O CINEMA

Ponto de partida para outro lugar

Seria preciso começar esclarecendo dois pontos constitutivos deste trabalho. O primeiro se refere às condições sob as quais foi construído o *corpus* empírico da pesquisa que origina este texto; o segundo diz respeito ao arcabouço teórico que o mobiliza e questiona. Deve-se dizer que partimos de um terreno específico, qual seja, a *cinefilia*, ainda que sob a égide de sua variação. Nossa interação foi realizada com pessoas que mantêm com o cinema certo vínculo, uma relação ativa, dinâmica, motriz – passível de ser qualificada como uma relação amorosa, mas, sobretudo, distinta como uma prática cultural, social e discursiva. *O que estaria acontecendo*, perguntamos, na

experimentação cinematográfica de sujeitos que cultivam com o cinema relações compostas de algumas práticas contínuas e, em certa medida, regradas?

Diante dessa inquietação investimos no diálogo com alguns cinéfilos, homens e mulheres de diferentes idades e variada formação, e tornamos experiência do cinema problemática a partir de um conjunto de práticas específicas, através das quais cada sujeito se coloca em relação ao cinema, e aos filmes a que assiste. Foram justamente essas práticas, tais como ler e escrever sobre cinema, frequentar salas e cineclubes e discutir sobre os filmes, baixar filmes em sites da internet, construir seu próprio arquivo, transmiti-lo a outros e criar com ele diferentes possibilidades de pensamento e atuação, que se constituíram critério para a participação na pesquisa. Nosso interesse pela cinefilia, então, revestiu-se da indagação acerca de *como* algumas práticas com o cinema se constituem, e se voltou a interrogar as *condições sob as quais* elas nos estariam a oferecer elementos para pensar sua dinâmica de modo transversal aos pensamentos filosófico e educacional, em específico, no que diz respeito aos modos de constituição dos sujeitos na contemporaneidade.

A diagonal traçada da cinefilia nessa direção se realiza, portanto e, sobretudo, e aqui chegamos ao segundo ponto acenado no início, por meio da inestimável herança dos chamados *estudos éticos* de Foucault, os quais exprimem, mediante a análise de práticas imanentes descritas nos textos de filósofos antigos, um novo pensamento sobre a verdade e sobre as possibilidades éticas do sujeito (GROS, 2010). Logo, para discutir o gesto e a composição das práticas narradas neste estudo nos valem de alguns elementos que Foucault nos oferece, tornando-os, ao mesmo tempo, ferramentas teórica e metodológica. Em especial, preocupa-nos uma problemática em torno das "relações entre sujeito e verdade, mediadas, construídas, suscitadas pelas *práticas de si*" (MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 160, grifo das autoras).

Não obstante a manifesta inscrição temporal no conceito, seria preciso destacar que não se trata, aqui, de estabelecer uma espécie de pura correspondência entre as práticas aqui em questão, e as descritas por Foucault da antiguidade grega e romana¹.

¹ Deleuze (2010, 2011) observara que mesmo o retorno de Foucault aos gregos não fora um retorno "ensimesmado", mas motivado pela pergunta sobre nós hoje: sobre nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida e nossos processos de subjetivação. Como esclarece Foucault (2004, p. 265), as práticas de si, fenômeno bastante importante em nossas sociedades desde a era greco-romana, não se esgotam naquele período, e tampouco são homogêneas no decurso de seu desenvolvimento, contextos e história. A crer ainda nas palavras de Deleuze (2010, p. 136) "houve uma experiência grega, experiências cristãs etc., mas não são os gregos nem os cristãos que farão a experiência por nós, hoje." Logo, tanto os processos de subjetivação quanto as práticas de si são notavelmente variáveis conforme

Assim que, ao lançar mão do domínio das práticas de si o fazemos sob um irremediável deslocamento ao presente e a inquietações que concernem a uma época, a uma superfície de estudo e a um arquivo particulares. Bem entendido isso não significa, haja vista, simplificar o conceito, mas operar sobre seus contornos remetendo-os a nosso plano e problemas sem deixar de ter como fio condutor, justamente, a peculiaridade do legado foucaultiano situado entre uma epistemologia e uma pragmática, a partir do qual perscrutar, isso sim, práticas que dizem respeito ao nosso tempo e, por que não, aos modos que encontramos hoje, em nossa cultura, de nos autoconstituirmos, de nos constituirmos como si (DELEUZE, 2010).

Sobre a intensidade do cinema (e seus efeitos) nas relações consigo

Digamos ser então a característica presença de uma operação de si sobre si mesmo, imanente às práticas de si – a qual se modula entre a perda e a produção de algumas verdades – quem nos mobiliza a investigar, no campo da educação e em relação a um objeto específico (o cinema), a possibilidade de um movimento pelo qual o sujeito possa se formar (transformar) continuamente, de modo a que possa agir e reagir diferentemente naquilo que lhe sucede. Nessa perspectiva a noção de sujeito e os sentidos que a contornam não correspondem, evidentemente, a formas de identidade, mas dizem respeito, por outro lado a efeitos de uma subjetivação.

Desse modo, a pesquisa que origina este artigo buscou ainda uma aproximação entre o tema dos processos de subjetivação e a questão da intensidade enquanto forma da diferença como razão do sensível (DELEUZE, 2010; MACHADO, 2010). Justamente, no sentido em que nos permita pensar outras e novas maneiras de nos autoconstituirmos e de nos colocarmos em relação aos jogos de verdade por entre encontros intensivos com uma arte como o cinema; maneiras as quais tenham antes a ver com escolhas de existência, com possibilidades de vida tanto mais relacionadas a técnicas resistentes ao saber e ao poder como sujeição, técnicas, enfim, com as quais nos produzimos e das quais acolhemos e construímos, de modo relacional, princípios de

as épocas, e se fazem segundo regras diferentes. Mesmo nas práticas analisadas dor Foucault "dentro de uma mesma chave de leitura (seja a pagã, seja a cristã), operam-se, ali mesmo, deslocamentos, modificações, na experiência que o sujeito tem de si mesmo. Isso significa afirmar, repetidas vezes, a dificuldade em isolar o domínio das práticas de si no interior apenas de uma compreensão binária. E, ao mesmo tempo, implica reconduzi-las [...] para o rol das práticas históricas, cambiantes" (MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 161).

ação.

Diante dos depoimentos que recolhemos, observamos que a atitude de ver filmes, de colocar-se, por escolha, em constante posição de fruição e atenção em relação às suas imagens, discursos e acontecimentos, organiza formas de criação de ser sujeito nas quais não se prescindem pôr-se em relação aos jogos de verdade e se dispor à produção de verdade sobre si mesmo. A noção de *cuidado de si*, tão importante na história das práticas de subjetividade (FOUCAULT, 2010), e através da qual se constituiu todo um *corpus* de maneiras de ser, de atitudes e formas de reflexão, foi eleita chave de leitura e força motriz para pensarmos os modos pelos quais as práticas com o cinema constituem-se como maneiras encontradas, escolhidas, em nossos dias, e na história de uma cultura (a cinefilia), de nos relacionarmos com nós mesmos e realizarmos um trabalho sobre nós, de nos constituirmos eticamente como sujeitos de pensamento e ação.

Ao leitor elucidamos que, ao longo do texto, as passagens aspas em itálico se referem às narrativas empíricas, as quais nos foram concedidas sobre a forma escrita. Aqui transcrevemos o que entendemos como os *momentos intensivos* dos depoimentos.

Entre outros: uma arte de imagens íntimas

A cena é conhecida e marcante: na saída de um cinema, Antoine Doinel (Jean-Pierre L aud) e seu amigo Ren  (Patrick Auffay) em *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959), sem que ninguém lhes observe, arrancam uma das fotografias do mural no saguão, e correm em disparada com ela. Trata-se de uma fotografia do filme *M nica e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953), na qual a sedutora protagonista M nica (Harriet Andersson) aparece em primeiro plano, com os ombros despidos e os olhos fechados, sob a amplidão de um vasto céu atrás de si. A essas alturas a jovem estaria experimentando a paixão e os pesares em sua fuga com Harry (Lars Ekborg) – vida da qual, por fim, escolheria ser livre.

Lembremos ainda de Ana e Isabel (Ana Torrent e Isabel Teller ) as irmãzinhas protagonistas em *O espírito da colméia* (Victor Erice, 1973), as quais descobrem um mundo após assistir   proje o de *Frankenstein* (James Whale, 1931), no povoado onde vivem com a família nos anos de 1940, em plena Espanha franquista. Da pequena Ana, a descobrir no encontro entre o mostro e a menina os conflitos da morte e da amizade, capturamos a surpresa no momento mesmo em que algo lhe acontece: quando a câmera

nos mostra seu rosto – o qual ainda olhando fixamente para a tela fora de campo, expressa a inquietude do pensamento que, não cabendo em si mesmo, se interroga sobre as imagens que vê em direção à irmã a seu lado.

Se com Truffaut a apreensão das imagens é visível na cena, não é menos em Erice, mas de outro modo. Metaforicamente, esse "roubo" da imagem nos leva a pensar sobre as "tomadas" que fazemos daquilo que os filmes nos mostram e carregam consigo. Apropriar-se de imagens fílmicas, circundá-las à própria vida transformando-as em fragmentos de vida íntima, conferir-lhes sentido, compor com elas práticas específicas: *como* estaria em jogo, aí, o *si mesmo do sujeito* que a elas se liga? De que maneiras as imagens e narrativas cinematográficas, os discursos que veiculam, seus silêncios e os outros que nelas nos interditam, mobilizam nosso ser mesmo de sujeito, sendo capazes de produzir ou transformar a experiência que temos de nós mesmos (LARROSA, 2005)?

Seja na sala escura, em cineclubes, ou em casa, nossos entrevistados veem, em média, de dois a três filmes por semana, número que excede quando da apreciação de mostras e festivais. De fato, a estatística escapa à precisão, e revela uma necessidade que divide sem supressão, com a demanda da vida, seu lugar e seu tempo. Ao cinema é atribuída a "*descoberta de mundos*", a "*imersão em outras realidades*" e o "*despertar da visão sobre as coisas*". Experimentá-lo diz-se da ordem da "*experiência do olhar, do saber ver, do tentar ver mais*". Em diversos depoimentos isto remete a algum tipo de aprendizagem "*sobre a vida*" especialmente quando o pensamento é deslocado de sua segurança e arremessado a sua impossibilidade – "*como era possível, tudo aquilo?*", ou quando somos convocados a ver (pelo olho da câmera), de maneira diferente, nosso próprio ponto de vista.

Em meio às narrativas, os efeitos de sentido exprimem a agência de um movimento de ir e vir sobre as imagens. Neste movimento uma figura se mostra recorrente e atravessa, complexa e transversalmente, cada um desses ditos: o *outro*. É com o outro que sucede a experiência, é o outro quem a penetra e nela desempenha um importante papel: seja este outro aquele que lhes é dado nos filmes, seja ele aquele com o qual se interage fora (mas a partir) dos filmes – aquele a quem se escuta, aquele com o qual se dialoga ou a quem se escreve, etc. –, sejam outros os próprios filmes. Embora não seja ali designado, ou mesmo manifesto como preceito para uma ocupação consigo mesmo, o outro tem ali uma presença contínua, e sob múltiplas formas (GROS, 2010), pondo-se à vista (nos depoimentos) como agente fundamental ao retorno a si – ou à

conversão do olhar, "situada no vácuo nebuloso entre o eu ético e o sujeito inacabado" (CANDIOTTO, 2013, p. 132). Ao longo da pesquisa, a presença, inserção e intervenção do outro (FOUCAULT, 2010) nos apontara um primeiro vestígio a respeito de um diligente modo de voltar a atenção para si mesmo, para seu olhar e seu pensamento. Por meio da (e partir dela) experimentação cinematográfica o tema do cuidado de si se mostra delinear na medida mesma em que tal conversão acontece, e a operação sobre si se efetiva testemunhada pela linguagem.²

É possível que a complexidade do elemento *outro*, no contexto da pesquisa, seja um dos pontos de maior importância no cultivo das práticas. Além disso, ao se apresentar como um de seus traços constitutivos, e constituintes do retorno do espectador sobre si, o outro se afirma, nessa dinâmica, como uma potência ética diante da qual a educação não se pode desviar. Ao nos apresentar o outro no mundo, em sua vida íntima, em sua relação com o espaço (BADIOU, 2004), o cinema nos apresenta igualmente, e de um modo muito específico, sua duração e devir, já que torna o tempo visível de maneira muito particular.

Diante da infinita possibilidade de fazê-lo existir, o encontramos aqui mediante um meio imagético distinto, ao qual Badiou (2004), com notável perspicácia, classificaria como um *novo pensamento do outro*. A presença do outro no cinema nos conduz a pensá-lo, e a com ele pensar de uma maneira porventura amplificada, como sugere Badiou (2004), tanto mais ampla quanto de resto incite seu desdobramento incessante e inelutável, por entre imagens e palavras, olhares e escolhas.

Entre o gosto pelo cinema e o cultivo das práticas: Pôr-se e se dispor aos jogos de verdade

É possível que a filosofia, enquanto exercício do pensamento que permite ao sujeito ter acesso à verdade encontre no cinema situações intempestivas para nele se imiscuir de modo que o cinema se torne, ainda que circunstancialmente, uma situação para a filosofia (BADIOU, 2004), e que tal encontro nos permita pensar temas importantes da educação.

² Conquanto esse outro não seja um "educador no sentido tradicional do termo, alguém que ensinará verdades, dados e princípios" (FOUCAULT, 2010, p. 121); nem tampouco um mestre de memória, a série de expressões que assinalam sua ação caracterizam um viés educacional pela via da "edução". Ao invés, portanto, de basear-se na transmissão de um saber instrucional, a via epistêmica investida com o outro seria mais da ordem da extração, de um movimento que nos levaria para fora de nós mesmos e, justamente por isso, torna-se capaz de nos transformar.

Se a experimentação cinematográfica pode ser filosófica e deflagrar encontros intensivos, estéticos e éticos, significativos para a constituição da subjetividade, por outro lado, da prática de ver filmes e de sua experiência vemos derivar-se um conjunto de práticas a partir das quais cada um se desloca e se torna, "em certa medida e até certo ponto, outro que não ele mesmo" (FOUCAULT, 2010, p.16) para ter acesso à verdade, a princípios verdadeiros.

Na ausência de céu para o conceito, e à vista de sua abordagem em relação a uma ontologia do si na perspectiva histórica foucaultiana, marcamos a acepção *etopoética* da verdade como marca distintiva no escopo da pesquisa. Nesse sentido, os enunciados são qualificados verdadeiros quando atuam como "matrizes de constituição do *êthos* do sujeito, de sua maneira de ser" (CANDIOTTO, 2013, p. 134). Daqui nos mobiliza a pergunta sobre a subjetivação de discursos verdadeiros processada em alguns modos de se relacionar com as imagens e narrativas do cinema: como estariam nossos interlocutores, a partir da condição de espectadores, dando-se a pensar seu próprio ser? Através de quais jogos de verdade eles se percebem, olham a si mesmos de um modo ou de outro, refletem sobre si, etc. (FOUCAULT, 1990)?

Ao mesmo tempo em que o cinema se afirma como uma *situação filosófica*³ bastante potente para problematizar a relação entre subjetividade e verdade, as narrativas sobre o que acontece na experimentação cinematográfica nos sugerem a presença de um vínculo entre "o conhecimento, o ato de conhecimento, as condições desse ato e seus efeitos, [e] uma transformação no ser mesmo do sujeito" (FOUCAULT, 2010, p. 27). Pode-se dizer em vista disso que, sob dadas circunstâncias: a) esclarecer as eleições fundamentais do pensamento (interesse e desinteresse); b) a distância entre o pensamento e o poder (medi-la, e saber se a podemos superar ou não) e c) o valor da exceção (BADIOU, 2004), ainda que seja atribuído ao modo de pensamento filosófico, associa-se, nas narrativas, a práticas que remetem, sob alguns aspectos, a uma certa estrutura de espiritualidade⁴ (FOUCAULT, 2010).

³ Situações filosóficas, na perspectiva de Badiou (2004), colocam em relação termos de natureza distinta, dentre os quais se tem de decidir entre diferentes tipos de existência e pensamento. Além disso, nessa relação, a qual é, paradoxalmente, uma não-relação, é preciso também esclarecer a distância entre o poder e as verdades, bem como o valor do acontecimento e da exceção.

⁴ Ao contrário do que o apregoado por algumas correntes filosóficas da modernidade, nas práticas de si antigas o acesso do sujeito à verdade só era dado através de sua conversão e transformação, sendo a espiritualidade uma de suas flexões, seja por via da erótica ou da ascese, ou seja, do trabalho de si para consigo. (FOUCAULT, 2010). Eros e ascese eram, portanto, as duas grandes formas com que, na espiritualidade ocidental, concebiam-se as modalidades segundo as quais o sujeito deveria ser transformado para, enfim, tornar-se sujeito capaz de verdade.

Ora, mas como isso se dá? Concretamente, como vimos acenando, por um conjunto de práticas que, conjugadas com a atividade de ver filmes, põem em jogo o ser mesmo do sujeito – sua alma⁵, ou si. Alicerçadas sobre a linguagem em jogo com a linguagem cinematográfica, tais práticas são passíveis de serem caracterizadas como uma espécie de ascese composta de diferentes camadas, na qual o olhar e a escuta sobre os filmes se desdobram em escritura. Escritura à qual se atribui a capacidade da "ampliação": escreve-se de modo a "ampliar o olhar com o que foi visto nos filmes", no intento de "pensar com o pensamento da obra e sobre seu próprio pensamento".

Da apreciação coletiva de filmes, especialmente em cineclubes, o destaque significativo ao prosseguimento, pós-sessão, de debates e "diálogos abertos a respeito da experiência fílmica" impulsiona algo como um "blow up de cada olhar sobre o filme ou um quadro qualquer, cena, ou corte". Cria-se então uma espécie de "portal específico" para acessar os filmes em sua multiplicidade. Não se trata, diz-se, de "convencimento do outro, mas de tentativa de criar caminhos, aberturas, frestas mesmo por entre os filmes."

Frestas por entre as quais talvez seja possível pensar o impensado, mas, igualmente, captar o já dito (FOUCAULT, 2004), recolher o *logos* pela atenção e escuta: "não se trata de aprender a verdade [...] mas de assimilar [...] discursos verdadeiros que sejam auxiliares para afrontar os acontecimentos externos e as paixões interiores" (GROS, 2010). Nesse sentido, o gesto da escritura se constitui na interação com o outro, e implica introspecção e abertura na construção de um *logos* para si mesmo com a experimentação cinematográfica, a partir e por meio dela. Essa é uma das razões pelas quais Léo (25)⁶ considera, por exemplo, a "experiência do outro" tão importante no cinema: já que "sem ela, ele talvez não existisse de todo". Os textos que escreve a partir da prática de ver filmes dão-lhe a "possibilidade de um contato maior" com o outro, e é através deles que o jovem diz ser capaz de "provar que existe".

Aquilo que as imagens fazem ver ou pensar é oferecido a um olhar possível. Na história do cuidado de si, o qual não é uma atividade de interiorização, posto que o si é relacional, social; escrever para si e para si e para o outro desempenhou, durante muito tempo, uma importante função (FOUCAULT, 2004). Constituía uma ascese, uma espécie de treino de si por si mesmo, o qual entre outras formas comportava

⁵ Alma enquanto sujeito de ação, "enquanto se serve da linguagem, dos instrumentos e do corpo" (FOUCAULT, 2010, p. 52).

⁶ Todos os nomes dos depoentes (exceto a idade, entre parênteses) são fictícios.

memorizações, meditações, silêncio, escuta do outro. Dentre tal prática, o que bastaria para atualizar suas possíveis transformações e importância, fora possível se conduzir à compreensão ontológica de quem se era e do que se era capaz.

Em seu depoimento, Tom (28) se refere ao gesto de escrever sobre os filmes que vê como uma *"busca por aquilo que viveu"*, ao que pondera: *"é como se a experiência fílmica não se completasse somente em mim, como se ela não parasse no filme"*. Ela o *"impele a falar, escrever, sugerir e doar filmes aos outros"*, dá ensejo ao *"interesse por outras artes (literatura, música, pintura, fotografia, arquitetura)"*, e a *"uma ampliação no círculo de amizades, reais e virtuais, para o diálogo sobre os sentimentos motivados pelos filmes"*. No interior dessas redes de amizade, acreditamos, seria preciso ainda demorar-se, ver de que modos elas funcionam, compreender como se especificam, como interrogam a educação.

Léo diz escrever para tentar estabelecer um pensamento em relação ao cinema *"em si"*. Com essa curiosa afirmação, refere-se à tentativa de *"pensar o cinema para além da vida prática (família, emprego, essas coisas todas)"* e da *"vida subjetiva"* – a qual circunscreve *"às velhas questões internas"*. Com isso, diz que busca pensar *"um cinema-arte possuidor de história"*, a qual por sua vez *"vem nos trazer de volta, algumas vezes, certos padrões"* de comportamento e conduta. *"Por exemplo"*, diz ele, *"para a vida prática o cinema nos traz temas como fins de relacionamentos, a morte, sobre saber lidar com o outro, com trabalho"*. E, de algum modo, *"esses elementos sempre voltam a nós"*: *"para aqueles que [o veem] com curiosidade e atenção, [o cinema] acaba por nos ensinar certos gestos, certos meios de evitar dores de cabeça"*. Poderia inclusive *"prever o futuro"* ao mostrar e contar a tragicidade da vida e seu esboço em qualquer caminho, do mesmo em que acena *"como certas misturas podem acabar mal, em acidentes"*, *"como [certos] gestos podem trazer infelicidades"*.

Diante disso nos parece, *a fortiori*, que pensar e escrever sobre cinema *"em si"*, na narrativa de Léo, envolve um si que já não é mais apenas do cinema, mas, em alguma medida, do sujeito. Do ponto de vista da ética do sujeito, o que qualifica verdadeiros os discursos não é senão sua atuação como *"princípios e matrizes de ação de modo a formar no indivíduo a atitude crítica para enfrentar os acontecimentos da existência"* (CANDIOTTO, 2013, p. 127, grifo do autor). Ao atribuir à sua relação com o cinema a capacidade de, de algum modo, prepará-lo para eventuais acidentes e infelicidades, sua

fala atualiza uma espécie de "função de luta"⁷ do cuidado de si. E é justamente nesse sentido que nos convoca sua consideração, quando julga que escrever sobre cinema é "um exercício instigante". Ao dizer que "escrever sobre o cinema 'em si' é, para além de um ato de escavação da história (do cinema), um retorno à história de nossos próprios sentimentos, partindo das imagens sobre tais vidas" (que o cinema nos mostra), não estaria aí um sujeito colocado em relação reflexiva consigo mesmo? O que vemos aí, senão um olhar que se inquieta, que se orienta na direção de si mesmo com aquilo que vê nos filmes, com aquilo que experimenta do cinema?

É assim que nos fala João (23), por exemplo, de sua experiência com os filmes *Árvore da vida* (Terrence Malick, 2011) e *A Palavra* (Carl Dreyer, 1955). Do primeiro, ele diz:

foi um filme que me fez refletir muito, e até por isso, é um de meus preferidos. Sou um cara pouco religioso, ia na igreja quando criança com meu pai, mas não era grande fã. Hoje não frequento mais. Porém continuo tendo minha crença em Deus, independente de religiões. E essa crença vive num turbilhão, é como se fizesse muito sentido que é algo inventado, para fazer de nós nossos próprios vigilantes morais, mas ao mesmo tempo pensar assim me faz me sentir mal. E se realmente Ele existir, como vai ser no tal julgamento final? Na época em que assisti me fez afastar um pouco da minha crença, é difícil descrever, me fez repensar e tudo mais.

Já sobre *A palavra*⁸, ele relata um "efeito parecido":

no filme, o filho de uma família diz ser Jesus Cristo e é tido como louco. Fiquei pensando na minha avó, ela acredita em uma religião que acredita que Jesus vai voltar um dia. Porém, se Ele voltar, será que as pessoas vão acreditar Nele? Ou ele terá que se provar para o mundo? Sabe? Esses filmes me fizeram pensar, mudar meus conceitos ou reafirmá-los. E não acontece isso somente com temas religiosos ou coisas assim, acontece com tudo na vida, todos os conceitos que tenho

⁷ No sentido de que o cuidado de si se define também "como enfrentamento permanente diante dos acontecimentos e das provações existenciais, para os quais é preciso dispor de armas adequadas, de um escudo protetor" (CANDIOTTO, 2013, p. 130).

⁸ *A Palavra*, título em português para *Ordet*, fora adaptado por Dreyer da peça homônima de Kaj Munk (1932). No filme, Johannes (Preben Lerdorff Rye) é um dos filhos de Morten Borgen (Henrik Malberg), patriarca de uma próspera família rural cristã, e está convencido de que é Jesus de Nazaré, o "Cristo renascido". Seus estudos de Soren Kierkegaard, para atender ao desejo do pai de que se tornasse, devido a seu talento, não um pastor, mas alguém que "mexesse com as pessoas", o "profeta que viria", acabaram por lhe incutir "especulações e dúvidas" que lhe tornariam, aos 27 anos, "um louco incurável". É deste modo que a ele se refere a cunhada Inger (Birgitte Federspiel), quem paradoxalmente, e a despeito de todos, acredita que Johannes talvez esteja mais próximo de Deus "do que todos nós". Filmadas em sua maioria no interior da casa dos Borgen as longas sequências da dinâmica da família nos lançam olhares dissonantes sobre a fé. Fé que se modela, antes do mais, como uma "questão de paixão, de afeto" (KIERKEGAARD apud DELEUZE, 1985, p. 145), a engendrar diferentes modos de existência.

podem ser mudados por um filme, se esse filme me propuser uma ideia que me faça refletir e repensá-los.

A consideração de João, de que "*aprende com os filmes sobre a vida*", parece se referir aos "tipos" de verdade que se colocam em jogo, para ele, na experimentação cinematográfica. Sua narrativa tensiona, em alguma medida, a verdade em relação ao juízo: juízo que assume sua forma na crença e moral religiosas, e ressoa na culpabilidade que lhe faz "sentir mal" por assumir o sentido de um deus que escapa. A emergência do juízo como vontade de verdade investe, justamente, contra a produção de verdade porque a aprisiona, porque a quer veredito. Diante desse jogo, entretanto, João diz transformar-se, mudar seu modo de ver, diz pensar nas coisas, *entre* elas. Ao tornar problemático o juízo e sua pretensa autonomia, assume-se ser ele consecutivo de um modo de vida, e a verdade, portanto, a efetuação de um sentido (DELEUZE, 1976). Aprender sobre algo, aprender sobre a vida, faz-se aqui entre um problema que se coloca e uma seleção que se faz em meio às operações, aos encontros e aos acontecimentos engendrados nas (e com as) imagens, os quais não põem de parte, como nos mostram as narrativas, o sujeito que se põe em relação a eles.

As personagens de jovens mulheres, por exemplo, através das quais a diretora Sofia Coppola pensa, no cinema, sobre o feminino, relata Ana (29), tocama-na "*de maneira muito particular*". Para essas mulheres, diz, as quais

estão de certa forma sempre deslocadas, sentindo-se estrangeiras [...] o mundo ao redor delas se torna essa busca, que é contínua, mas difícil ainda. Em Encontros e desencontros⁹, nos mínimos detalhes, tanto em cenas dentro do hotel no Japão como em cenas exteriores, em qualquer lugar, enxergamos a personagem principal como uma estrangeira, não por estar em outro país, mas sim, como algo que carrega consigo própria.

Além do mais, não são poucos os momentos em que as mulheres dos filmes de Coppola, como é possível ver ainda em *As virgens suicidas* (1999) e *Maria Antonieta*

⁹ Em *Encontros e desencontros* (Sofia Coppola, 2003), a viagem de Charlotte (Scarlett Johansson) para acompanhar o marido fotógrafo em Tóquio se transforma em uma busca por si mesma, sob a invenção de um caminho que desliza por entre a multiplicidade da metrópole e a sua própria respiração, sob o embate entre sua inquieta solidão e a amizade com Bob (Bill Murray), vários anos mais velho. Desse encontro, é sintomático o momento em que, após mais uma noite de insônia em seus quartos de hotel, os dois se reúnem para beber saquê e assistir, na madrugada, *A doce vida* (Federico Fellini, 1960) em um canal da TV japonesa. Em dada cena, antes de vermos Charlotte e Bob conversando amistosa e confidencialmente sobre si mesmos e os acontecimentos da vida, deitados lado a lado sobre a cama, o que a câmera nos mostra não é senão o contorno de dois corpos vistos através de seus reflexos nos vidros da enorme janela que os mistura, incidentalmente, aos incontáveis pontos de luz urbana lá fora (ora fixos, ora transeuntes no movimento dos carros), e os confunde com o sem fundo da cidade.

(2006) aparecem em uma espécie de diálogo silencioso com o fora de campo, recurso que parece espriar a condição feminina, de modo belo e singelo, dos estereótipos e representações que a circundam.

O depoimento de Ana expressa ainda, de modo mais marcante que os demais depoimentos nas quais uma função semelhante também sobrevém, outra função igualmente cara ao cuidado de si, uma "função curativa e terapêutica" (GROS, 2010). Segundo ela o cinema a "*faz rir, chorar, sonhar, pensar, conhecer, e muito mais*". Seria algo "*como um remédio para qualquer sensação humana, inclusive uma companhia*":

em relação a isso poderia citar que gosto de rever Cantando na chuva (Stanley Donen, 1952) quando estou doente, gosto de rever I can't think straight (Shamim Sarif, 2008)¹⁰; quando quero assistir um filme mais romântico, [...] ou rever Encontros e desencontros para me sentir compreendida.

Uma estreita correlação entre o cuidado de si e o pensamento médico remonta há muito longe, na cultura grega, e se amplia cada vez mais ao longo da história de tal cuidado (Foucault, 2009). Nos estoicos, especialmente em Sêneca, encontramos uma série de esquemas e noções que serviam como "guia comum à medicina do corpo e à terapia da alma" (FOUCAULT, 2009, p. 60). Neles se vê a utilização de toda uma série de metáforas médicas para designar as operações necessárias para o cuidado da alma, tais como "usar um escalpelo na ferida, amputar, evacuar as superfluidades, dar medicações, prescrever poções amargas, calmantes ou tonificantes" (FOUCAULT, 2009, p. 60). Sob esse matiz de "cores médicas" vemos a cultura de si tornar solidárias as atividades de formar-se e cuidar-se dada a possibilidade de comunicação e intercâmbio (ou, seu impedimento) entre os mal estares do corpo e da alma (FOUCAULT, 2009). Já a terapêutica observada por Foucault no grupo dos Terapeutas¹¹, referia-se a uma série de cuidados mais ampla e espiritual, menos diretamente física, como a médica; e ainda vinculada ao culto do Ser. Tanto à escola de filosofia fundada por Epicteto, quanto à reunião de pessoas para cuidarem de si, ia-se por querer, enviavam-se amigos, etc.

Se é possível perceber, na pesquisa que origina este artigo, algo como uma função formativa e terapêutica nas práticas com o cinema, resguardadas obviamente

¹⁰ Sem tradução para o português.

¹¹ A partir da leitura do texto de Fílon de Alexandria no *De vita contemplativa*, Foucault (2010, p. 90) nos apresenta o grupo religioso dos Terapeutas, pessoas que em dado momento se retiraram para as proximidades de Alexandria, a fim de "cuidarem da alma como os médicos cuidam do corpo".

todas as diferenças históricas, sociais e culturais que distinguem nosso tempo dos modos de vida gregos, há uma observação importante a considerar, em relação à modalidade das práticas de si: elas não são algo inventado pelo indivíduo. É preciso dizer que

[...] o cuidado de si sempre toma forma no interior de redes ou de grupos determinados e distintos uns dos outros, com combinações entre o cultural e o terapêutico [...] e o saber, a teoria, mas [trata-se] de relações variáveis conforme os grupos, conforme os meios e conforme os casos. De todo modo, porém, [...] é no pertencimento a uma seita ou a um grupo que o cuidado de si se manifesta e se afirma (FOUCAULT, 2010, p. 106).

Apesar das diferentes condições pelas quais cada um dos depoentes se põe em contato com o cinema, há uma espécie de sensação de pertencimento a um grupo, à cultura cinéfila, ainda que essa possa se constituir de diferentes formas e com objetivos distintos, e que não haja a finalidade explícita de um cuidado consigo. Ver filmes, de acordo com as narrativas em diálogo, não é uma atividade que se encerra na última sequência, no último plano ou depois, quando os créditos aparecem na tela. Paulo (24) afirma que

subjetivamente o bom filme não termina após os créditos. Ele fica com você, exige pensamento e esforço crítico. É também uma possibilidade de salvaguardar um bem [...] dos mais preciosos: a memória. A crítica também funciona como registro das imagens que vemos – e são muitas – para além da durabilidade delas na tela.

Para concluir

Para além da durabilidade das imagens na tela, diz-se que elas duram em nós. Em torno delas, e diante dos depoimentos, toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolve animada por um movimento complexo entre um trabalho consigo e a comunicação com outrem (FOUCAULT, 2009). Outro que poderia ainda ser pensado não como algo ou alguém preciso, mas como aquilo que força o pensamento a pensar diante dessa espécie de "presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra o monólogo de um eu pensante" (DELEUZE, 2009, p. 203): o cinema.

Desse movimento é possível dizer que algo é "roubado", capturado, tomado; atitude por meio da qual se opera um retorno do olhar e do pensamento sobre si mesmo, mediante o qual cada um se vincula à verdade, apreende-a, memoriza-a, pode aplicá-la. Nessa agitação, como vimos, é marcante a presença tanto dos acontecimentos interiores ao filme, de sua diegese, quanto daqueles que de algum modo os circundam; ou seja, de acontecimentos que não se circunscrevem às narrativas, mas que participam de alguma

maneira, da experiência do cinema na vida dessas pessoas.

Foi-nos possível observar a agência de uma experimentação filosófica do cinema, em que o pensamento se faz no entremeio com o outro, com sua própria impossibilidade, e através de diferentes disjunções: assim tornado sempre deslocado, desabado, sempre por vir, sempre se definindo por um ponto de fora, e nunca separado de uma escolha. No cinema assim como na filosofia "espera-se que a verdadeira escolha, aquela que consiste em escolher a escolha" (DELEUZE, 1985, p. 149), nos restitua algo, ainda que seja a ênfase no sujeito que, também ele, está sempre por se fazer – um sujeito forma como atividade, e não como substância. E talvez seja justamente "o encontro com essas escolhas", as quais dizem respeito ainda aos recursos técnicos utilizados pelo diretor e a atitude tomada ao adotá-las, o que nos permite "entrar em contato também, e simultaneamente, com um modo de ver o mundo e estar nele, que poderá nos sugerir o aprendizado de novas sensibilidades ou de outras maneiras de estabelecer relação com as diferenças" (MARCELLO; FISCHER, 2011, p. 510). Trata-se de dinamizar a escolha por modos de existência, de escolher, por exemplo, não "entre a existência ou não existência de Deus, mas entre o modo de existência daquele que crê em Deus e o modo de existência daquele que já não crê nele" (DELEUZE, 2009, p. 213).

Talvez estejamos, sim, diante de um modo de aprender a ver de maneira nova, diferente, um modo pelo qual tomamos algo do acontecimento fílmico e do que o circunda, e disto extraímos sentido, fazemos do acontecimento nosso, captamos sua verdade e, com isso, nos modificamos em alguma medida. Talvez seja preciso apostar que se trate menos de uma transformação grandiosa, notória, digna de grandes acontecimentos. Mas sim, de sutis e singulares transformações, que nem por isso são menores, no estreito sentido do termo.

Referências

BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (Comp.). *Pensar el cine 1*. Imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23-81.

CANDIOTTO, Cesar. *Foucault e a crítica da verdade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Curitiba: Champagnat, 2013. Col. Estudos Foucaultianos.

DELEUZE, Gilles. *Cine I*. A imagem-movimento. São Paulo: Perspectiva, 1985.

- _____. *Cine II. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- _____. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, Sexualidade, Política*. Ditos e escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.
- _____. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- _____. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro, Graal, 2009.
- GROS, Frédéric. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu educação na educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O sujeito da educação: estudos Foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 35-84.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cuidar de si, dizer a verdade: arte, pensamento e ética do sujeito. *Pró-Posições* (UNICAMP. Impresso), v. 25, p. 157-175, 2014.
- _____. Tópicos para Pensar a Pesquisa em Cinema e Educação. In: *Revista Educação e Realidade* v.36, n.2, 2011, p. 505-519. Disponível em http://www.ufrgs.br/edu_realidade Último Acesso: Dezembro de 2012.

Filmes

- Bergman, Ingmar. *Mônica e o desejo*. Suécia, 96 min., 1953.
- Coppola, Sofia. *Encontros e desencontros*. EUA/Japão, 101 min., 2003.
- _____. *As virgens suicidas*. EUA, 97 min., 1999.
- _____. *Maria Antonieta*. EUA/França/Japão, 123 min., 2006.
- Donen, Stanley. *Cantando na Chuva*. EUA, 103 min., 1952.
- Dreyer, Carl Theodor. *A Palavra*. Dinamarca, 123 min., 1955.
- Erice, Victor. *O espírito da colméia*. Espanha, 97 min., 1973.
- Fellini, Federico. *A doce vida*. Itália, 174min., 1960.
- Malick, Terrence. *A árvore da vida*. EUA, 139 min., 2011.
- Sarif, Shamin. *I can't think Straight*. Inglaterra, 82 min., 2008.
- Truffaut, François. *Os incompreendidos*. França, 99 min., 1959.
- Whale, James. *Frankenstein*. EUA, 70min., 1931.