



2549 - Trabalho Completo - XII ANPEd-SUL (2018)
Eixo Temático 12 - Filosofia da Educação

UMA IMAGEM É MAIS: Sobre o jogo das (e com as) imagens na formação
Sandra Espinosa Almansa - UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Agência e/ou Instituição Financiadora: CAPES

Resumo

O texto problematiza nossa relação viva com as imagens, cuja agência e os efeitos, presume, tomam parte no engenho de uma formação como processo, como poética individual que não prescinde, absolutamente, do social, mas que se pode valer precisamente de ambos no exame e criação de uma vida. Trata a questão da imagem sob o prisma da força com que se impõe em nosso universo estético, cotidiano, político, histórico; marca sua irredutível (da imagem) alteridade; e a compreende como parte integrante na genealogia do humano. Especificamente a imagem cinematográfica, na qualidade de imagem fílmica, constitui-se menos um simples objeto de estudo de um campo específico, do que parte propriamente constitutiva de um *corpus* de problemas a pensar *entre* os domínios do cinema, da filosofia e da educação; e remete especialmente ao esforço de questionar sua função numa seara acaso basilar da formação humana: a esfera do si mesmo.

Palavras-chave: imagens, cinema, filosofia, educação, formação.

UMA IMAGEM É MAIS

Sobre o jogo das (e com as) imagens na formação

Resumo

O texto problematiza nossa relação viva com as imagens, cuja agência e os efeitos, presume, tomam parte no engenho de uma formação como processo, como poética individual que não prescinde, absolutamente, do social, mas que se pode valer precisamente de ambos no exame e criação de uma vida. Trata a questão da imagem sob o prisma da força com que se impõe em nosso universo estético, cotidiano, político, histórico; marca sua irredutível (da imagem) alteridade; e a compreende como parte integrante na genealogia do humano. Especificamente a imagem cinematográfica, na qualidade de imagem fílmica, constitui-se menos um simples objeto de estudo de um campo específico, do que parte propriamente constitutiva de um *corpus* de problemas a pensar *entre* os domínios do cinema, da filosofia e da educação; e remete especialmente ao esforço de questionar sua função numa seara acaso basilar da formação humana: a esfera do si mesmo.

Palavras-chave: imagens, cinema, filosofia, educação, formação.

Em *ABC África* (2001), de Abbas Kiarostami, há uma longa sequência em que, por falta de eletricidade, as imagens que vemos são, na realidade, “não-imagens” – ou imagens apenas sonoras, se quisermos, já que o cinema ainda existe nos diálogos que insistem na escuridão da tela.

– “Como fazem para viver na escuridão?”, pergunta Kiarostami ao anfitrião da localidade em que, à meia-noite, cortam a corrente elétrica.

– “Onde estávamos antes, a 200 km daqui, não havia eletricidade”, responde o homem.

? “E aqui acaba a meia-noite! Imagine uma senhora idosa, que vive com quarenta crianças em uma casa...”, diz o cineasta.

? “O sol se vai, a vida se vai”, o homem replica. “Nada de velas, nada de luz, de televisão ou de internet. Não consigo pensar em nenhum outro lugar do mundo onde o sol seja tão desejado e bem-vindo”.

? “Vivem a metade de suas vidas dentro destas paredes escuras, como cegos. E nós não aguentamos ficar aqui nem cinco minutos”, observa Kiarostami.

? “Porque são cinco minutos. Se fossem cinco ou cinquenta anos nós nos acostumaríamos. Nossa única sorte como homens é que podemos nos adaptar a tudo”, conclui o homem.

Falsamente desgastada, a interrogação a respeito dos motivos e dos modos pelos quais estudar atualmente as imagens na educação, em suas diferentes formas e suportes, está longe de ser superada. Que as imagens são uma avalanche em nosso tempo; que hoje, talvez mais do que nunca, nos mantêm “sob sua lei” e nos envolvem em um vasto jogo de desejos e censuras, em estratégias complexas de poderes e contrapoderes, não é difícil concordar. Mas, que sorte de coisas nós na prática conhecemos no tocante às características dessa

“lei”, quaisquer que sejam seus princípios e as “formas de governo” às quais ela, por sua vez, daria algum respeito? Ora, é bem possível que, a depender de seu sítio e de suas ferramentas, o método pelo qual se mobilize tal interrogação nos conduza a ler respostas diferentes, talvez mesmo desavindas entre si, para questões dessa mesma natureza.

Parecemos, contudo, convencidos de que o jogo das imagens escava o visível, inquieta o olhar, interroga-o, coloca em dúvida a confiança imediata da percepção. Aparentemente, em nenhum outro tempo a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico, como em nossos dias. Tanto assim que hoje se torna quase impossível resistir aos seus jogos de verdade e falsidade, e aos efeitos, favoráveis ou não, de sua proliferação ou destruição (DIDI-HUBERMAN, 2012). Seja como for, parece próprio supor que a realidade contemporânea, em sua multiplicidade e descentralização, oscila problemáticamente entre uma espécie de iconofilia vazia e os fantasmas de uma iconoclastia às avessas, ou mesmo de uma temerosa indiferença. Tal panorama torna a questão das imagens, a qual por certo se pode chamar de filosófica, seguramente atual e necessariamente digna de atenção.^[1]

Ocorre que, paradoxalmente, e ao custo de quaisquer consequências, nosso mundo de certo modo se acostumou às imagens. Kiarostami, fotógrafo e cineasta iraniano cujo diálogo fílmico introduz este texto, diria que transformamos a imagem “em um hábito”, o que de seu ponto de vista é péssimo. É comum pressupor que, ao nos habituarmos a algo, corremos o risco de “desver” uma importância, de desperdiçar um valor ou de ensombrecer a verdade. Com efeito, pensamos que é assim que sucede, ou pode suceder àquilo que, “habitualmente”, chamamos de hábito. Como se, habituando-nos às imagens, nos tornássemos incapazes de contemplá-las, ou, no mínimo, nos tornássemos levianos, sem dar-nos conta, diante de seu verdadeiro valor. Quando tudo é escuro, porém, ou “quando não existem imagens”, pondera Kiarostami (2004:2003, p. 255), “compreende-se o valor delas”. Mas, e quando existem tantas imagens quanto nossa incapacidade de vê-las, ao que estaríamos nos acostumando? Pensar a respeito das implicações da presença, da ausência, do excesso e do controle de (e das) imagens em nossa própria vida e em nossa vida comum, parece-nos ser uma dentre as tantas necessidades inadiáveis de nosso tempo, período em que testemunhamos uma alienação crescente e sistemática da educação ao mercado, e uma grave redução, em diferentes instituições, do espaço das artes e das humanidades.

Apesar de ser bastante comum o lugar em que se marca a presença cada vez mais ostensiva da imagem no mundo contemporâneo, a complexidade a ela atinente exige um tempo de que muitas vezes não dispomos, ou mesmo um fôlego que não ousamos inspirar. São sempre tantas as querelas a respeito das funções, das transformações e do destino das imagens, que a tarefa, frequentemente, desencorajamos. A começar pela insistente indefinição em torno do conceito de imagem, que, longe de consenso, exhibe ele próprio uma trajetória descontínua, farta de aproximações e distâncias, repleta de perspectivas diferentes e com objetivos distintos. Tudo isso, a bem dizer, em campos de conhecimento igualmente diversos.

De início, é importante reconhecer que a dificuldade de apreender satisfatoriamente as teorias que circundam o conceito mesmo de imagem, em suas convergências e divergências, atualiza-se ao mesmo tempo em que não para de sacudir nossa capacidade de lidar cuidadosa e atentamente com a questão, ainda que com modéstia. Ao debate sobre as imagens chocam-se, e muitas vezes se mesclam, discursos distintos, e uma variedade de abordagens e diferentes motivações do assunto em um mesmo terreno? seja ele o ensino da arte, a história da arte, os estudos visuais e audiovisuais, a filosofia da imagem, etc. Diante dessa enorme amplitude de discussão, pois, seria preciso ponderar o perigo de embaralhar-se, em algum grau, no curso apressado no qual se fala de imagens muito distintas da mesma forma, e se aplicam, a imagens de mesmo tipo, discursos tão diferentes.^[2]

Por outro lado, a heterogeneidade dos objetos e dos olhares em torno do assunto torna necessário deixar cair os impulsos de uma antiga pretensão: aquela que empreende definir, com exatidão, *o que é uma imagem*, e a leva a efeito como um campo de saber fechado. Isso porque, resistente à categorização de ser um campo de saber como outros, a imagem se afirma, pelo contrário, como um *campo turbilhonante e centrífugo*, “um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013b:2002, p. 21) – coloca-se ao lado das coisas vivas (SAMAIN, 2012).

Pode-se partir da consideração de que uma única imagem é, e isso sim, mais que um mero produto da percepção, que se manifesta como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva (BELTING, 2012:2007), e que, como unidade simbólica, é (ou deveria ser) também fruída, ou, se quisermos, “experimentada”. Produzidas com fins comunicativos, culturais, poéticos, etc., as imagens exercem em toda época uma função cultural, e têm sido “um fenômeno visual vivo”, que “opera na história transformando aspectos da vida do homem e da sociedade” (MAHIQUES, 2008, p. 59). No limite, pode-se mesmo considerar o conceito de imagem como um conceito “antropológico” (BELTING, 2012:2007), ao passo que, “na genealogia do humano, a imagem é parte integrante” (MONDZAIN, 2015).

Bastaria isso para defender a qualidade indisciplinada da imagem, o “talento indisciplinar” que parece forçar a pensá-la no limiar de um horizonte intercultural, e transverso a diferentes disciplinas.^[3] Para tanto, pois, talvez seja preciso assegurar-se, sem receio, de que o pensamento sobre as imagens não subjuga suas fugas: das imagens e suas passagens, que não se deixam aprisionar, bem como do próprio pensamento, diante delas agitado. Decidir-se a isso não significa, no entanto, que devamos nos inclinar à moda dos discursos que parecem circular “sem corpo”. Tratando-se de imagens há de se considerar, com bom-senso, a existência de uma história das imagens e de seus meios, e, portanto, de uma dada “corporeidade” a elas atinente (BELTING, 2012:2007). A nosso ver, um estudo com imagens na educação, a depender do que compreenda e tencione, torna imprescindível explorar, em algum grau, quaisquer desses campos nos quais se constroem historicamente saberes sobre elas sem, com isso, encerrá-las rapidamente em uma ordem de saberes já estabelecida.

Para nós, especialmente, a imagem cinematográfica, na qualidade de imagem fílmica, vem-se constituindo menos um simples objeto de estudo de um campo específico, do que parte propriamente constitutiva de um *corpus* de problemas a pensar *entre* os domínios do cinema, da filosofia e da educação. É claro que pensar a imagem, em que pesem os pormenores epistemológicos em jogo, requer tangenciar, em alguma medida, fatores que condicionam sua expressividade, e também pontos importantes relativos aos seus caracteres fundamentais? amplamente refletidos na esfera das abordagens fenomenológica e ontológica, por exemplo. Tópicos clássicos como *ser/aparecer*, *presença/ausência*, *realidade/irrealidade*, *opacidade/transparência* etc., não desapareceram do eixo da questão das imagens, e tampouco têm sua existência omitida no percurso particular de nossos estudos, nos quais se encontram tensionados numa espécie de interlúdio entre os terrenos técnico e estético da criação cinematográfica e o mundo sensível da contemplação, da experimentação e do trabalho da memória. O que pretendemos entre eles não é exatamente ingressar numa discussão elucidativa do estatuto do visível. É, antes, movimentá-los num contexto de pesquisa que interroga a relação entre o visível no cinema e a qualidade das forças do trabalho que esse visível exerce no espectador: corpo que ocupa uma posição crucial relativamente a problemas de ordem estética, e exerce um papel essencial quanto a temas de caráter ético e político.

Para tanto, os estudos que dão origem a este texto têm compreendido como essencial a escuta de narrativas da experiência do cinema, ou simplesmente, dos filmes que “guardamos conosco”, a fim de saber *como* as imagens atuam em nós, fazem-nos viver e nos convocam a pensar. Ou seja, é mediante a voz de diferentes sujeitos que veem, os quais, expressos na linguagem, em alguma medida, como “lugar de imagens” (BELTING, 2012:2007) e como “lugar de ressonância dos efeitos das imagens” (SCHEFER, 1980, p. 11, trad. livre), que temos buscado problematizar, sob um viés transversal específico, o tema da formação. Nossa aproximação dos depoimentos busca apreendê-los na condição de narrativas de um corpo que se afirma como um meio portador vivente de imagens (BELTING, 2012:2007), por sua vez envolvido num jogo de interioridade e exterioridade que concerne também ao ato de ver, de receber imagens e de operar sobre elas (FISCHER, 2006). Aí exploramos qualquer coisa de um *regime de jogo*, prestando atenção aos detalhes dos modos pelos quais se constituiriam passagens entre as imagens cinematográficas, com suas operações constitutivas, e os afetos que lhes são associados nas

narrativas de diferentes espectadores, relativamente ao terreno ético do si mesmo.

Uma realidade complexa e movente e uma “parte interessada”

Em nossa perspectiva, o estudo *com* imagens na educação se interessa por voltar ao inverso do axioma do que é a imagem e apostar, por outro lado, no que a imagem não é. Trata-se de assentir, de início, que “a imagem nunca é uma realidade simples” (RANCIÈRE, 2012b:2003, p. 14), mas sim uma realidade complexa e feita sempre de relações, de alterações e de composições. Pode-se dizer que isso está intimamente ligado à sua própria condição de existência, já que sua criação *exige o outro*.^[4] Sua apreciação *exige o outro*. Seu trânsito *exige o outro*. Sua utilização e memorização *exigem o outro*. Sem o outro não há imagem: eis sua alteridade irreduzível, sua obstinada bifurcação. Não abreviar essa característica, significa já desimpedir o saber das imagens de operar com abertura junto ao pensamento e ao domínio do sensível. Desimpedi-lo implica, todavia, ousar experimentar o desamparo e a perplexidade diante de uma imagem que nos interpela, que nos reclama atenção, que espera de nós o intervalo de um tempo e *qualquer* movimento, e *nos espera*, talvez, justo nesse próprio hiato.

Sob um olhar abrangente, pode-se encontrar um exemplo substancial da característica relacional e compositiva das imagens no extremamente diversificado, perpetuamente provisório, e emblematicamente inacabado atlas de imagens do qual se servia a pesquisa iconológica de Aby Warburg. Na forma de organização e exposição do *Atlas Mnemosyne*, que antes de qualquer outra coisa é uma disposição fotográfica na qual, por meio de coleções e montagens, se mostra o “diálogo” de imagens de diferentes épocas e lugares, torna-se visível que as imagens jamais estão completamente “fechadas” em si mesmas. Aberta a processos de constelação *sempre* passíveis de resignificação, e igualmente, para procedimentos cuja lógica abarca um pensamento disposto à temporalização, a associação de imagens não dispensa, e não poderia simplesmente dispensar, a presença do observador.

Ao reivindicar metodologicamente justo o contrário de uma “contemplação serena”, o *Atlas* se torna ainda uma espécie de paradigma da substituição do “desinteresse” do observador, por uma forma de intervenção ativa no processo de observação e análise das obras, exposta por sua vez à atração das imagens. No cinema, o exemplo mais emblemático desse legado pode ser visto na série *História(s) do Cinema (1988-1998)*, de Jean-Luc Godard, na qual se observa, num tom, digamos, muito benjaminiano, que o caráter das configurações obtidas das “constelações” é sempre permutável e transitório.

Um dos aspectos cruciais da metafórica noção benjaminiana de constelação (*Sternbild*, na retradução do autor para o termo latino *Konstellation*) engloba tanto uma contemplação que vê, em relevo, elementos dispersos, quanto a possibilidade móbil e imaginária de estabelecer conexões entre eles (fenomenicamente independentes, as estrelas só formam constelações quando o olhar passa a estabelecer linhas que as ligam umas às outras, e nos permitem então ver uma forma).

Na prática, o *Atlas* ? cuja fresta aberta predispõe o pensamento da imagem, pelo menos no Ocidente, a uma transformação profunda ? compõe-se menos, em sua qualidade “constelar”, de “conjuntos” de reproduções fotográficas de objetos de sua investigação do que de imagens indefinidamente móveis, combinatorias, e sempre suscetíveis de novas relações entre si. Sua operação não se dá no sentido de estabelecer ordens baseadas em critérios sistematicamente aproximativos (tais como cronologia, ou movimentos e escolas, por exemplo). Ao invés disso, organiza-se por meio de uma montagem e de um pensamento ambos associativos, cujo significado não se isenta de uma tarefa sensível do próprio observador diante de seu “objeto”. Pode-se inclusive dizer que o “quadro” formado no *Atlas Mnemosyne* constitui algo como uma “série de séries” desobrigada de um “ponto final”, ou de um resultado qualquer, convergente a um *pleno* saber.

Desse registro, emerge significativa para nós a característica relacional da experiência com imagens, com o que nos excedemos a uma questão humana, substancial à educação. Tudo se passa como se fosse preciso convocar uma espécie de “saber do espectador” – essa figura central na chave do significado dos assuntos humanos, sem a qual “nada nem ninguém existe no mundo” (ARENDR, 2012:1971, p. 75) –, que difere, pelo menos imediatamente, de um saber analítico, e independe estritamente de erudição. Ao lado dele, um não saber insistente, contíguo, parece se encontrar justamente no ponto de encontro patético entre sujeitos e imagens: ponto em que uma imagem pode nos fazer mudar o ponto de vista, fazer variar nossa percepção, perceber as coisas de outro modo e o mundo de outra maneira.

Assim que uma imagem se torna espanto, emoção, interrogação, fantasma. Torna-se vulnerabilidade, imaginação, curiosidade, encantamento. Com efeito, as imagens podem ser muitas coisas, menos reduzidas a uma essência (de conteúdo, tema ou significado), ou à forma em que as recebe seu meio portador (BELTING, 2012:2007). Como em *Mnemosyne*, ou como no cinema, é o espectador quem, diante dos “quadros” de imagens, deve, por meio de um exercício particular de atenção, recriar trajetórias de sentido com que se expandam as passagens para um “*saber-movimento* das imagens”, o qual se faz de extensões, em relações associativas e em montagens sempre renovadas (DIDI-HUBERMAN, 2013:2002, p. 19).

Nosso olhar se dirige, portanto, ao jogo entre o que fazem os homens com as imagens, e estas com eles. O que vimos estudando e almejamos discutir não é propriamente a natureza da visualidade cinematográfica, tarefa exaustiva e já tão bem realizada. O que interrogamos não é a visão ou o cinema, mas a qualidade de uma relação entre ambos, a qual se engendra labirinticamente entre o que a imagem mostra, o que dá a pensar e o que, habilmente, se recusa a revelar: “o trabalho que ela realiza ao se associar [...] a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias” (SAMAIN, 2012, p. 22). Dessa ligação e desse trabalho é que traçamos uma diagonal à educação, com que acaso se possa *ver algo* de um percurso intensivo relativo aos modos pelos quais as imagens corporificadas no meio cinematográfico se tornam parte de arquivos individuais de imagens de um corpo que, diferentemente daquele que as criou, encontra-as imediatamente fora de si, e faz delas matéria de vida e pensamento.

A esse contexto, em que se ativam nossas perguntas, conflui o entendimento de que algumas imagens se inscrevem em nossa memória corporal de modo diferente de outras, as quais apenas se as “consomem” e esquecem. Assim que indagamos de que modos se conforma o valor atribuído às primeiras, e as maneiras pelas quais sua existência nesse corpo individual produz diferença, e propicia transformações e partilhas. Se podemos, como sugere Belting (2012:2007), encontrar no corpo algo do sujeito que somos como lugar de imagens, parece-nos apropriado solicitar a problematização, no campo da educação, de nossa relação viva com as imagens, cujos efeitos possam engendrar uma poética individual que não prescinde, absolutamente, do social, mas que se possa valer precisamente de ambos no exame e criação de uma vida. Como se fosse preciso apostar nesse corpo a potência de via da reversão filosófica: acolhê-lo, no sentido em que escreveu Deleuze (2007:1985), não mais como um obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, como aquilo que deve ser superado para que se consiga pensar. Mas, ao contrário, tomá-lo como aquilo em que o pensamento mergulha, ou deve mergulhar, “para atingir o impensado, isto é, a vida” (DELEUZE, 2007:1985, p. 227).

Do cinema ao si mesmo, uma tentativa de problematização

Inconforme ao senso amplamente difundido de que “uma imagem vale mais que mil palavras”, porém, um intrincado silêncio nos

confronta diante de imagens que, de fato, nos afetam. Diante de certas imagens, da força de certas imagens, as palavras nos parecem desacostumadas, desacomodadas, desalinhas. À semelhança da pobre e nua filosofia desenhada por Francisco de Goya, cujos pés descalços entestam com humildade a superfície do real ao mesmo tempo em que a cabeça, símbolo das eternas recriações da vida, volta seus olhos indagadores para o alto, para fora, a uma distância qualquer da imagem; deambulamos pensativos entre signos que se abrem e se fecham, como se algo nos restasse sem expressão, destinado a uma afasia relativa da linguagem. Ora, como nomear, perguntava-se Merleau-Ponty (2014:1964, p. 27), essas operações ocultas entre vidente e visível, onde colocá-las no mundo do entendimento, “e os filtros, os ídolos que elas preparam”?

Diante disso, talvez uma das tarefas da educação consista em recolher e “oferecer palavras”. Senão para “fazer falar as imagens” ? o que, de resto, consiste num trabalho de Sísifo ? ao menos para fazer ver com palavras quaisquer efeitos estéticos da experiência que sejam também e ao mesmo tempo éticos, para com isso quem sabe “oferecer imagens outras”, que possam dar curso a uma reflexão ética e política do visual e de sua experiência na atualidade. É preciso, pois, continuar a pensar sobre as imagens no terreno da vivacidade de nossa relação com elas, ainda que para tanto se tenha de enfrentar aí o “sem som da voz”, sua medida de silêncio. Para nós, ademais, o desejo de falar seriamente sobre a experiência do cinema, sobre a relação de pessoas com as imagens fílmicas, remete especialmente ao esforço de questionar sua função numa seara acaso basilar da formação humana: a esfera do si mesmo.

Descobrir a si mesmo, ter de tomar posição sobre si, conhecer a si mesmo, cuidar de si: todas têm sido ações constitutivas da educação, da vida dos homens em comunidade, a começar da Grécia Antiga, marco “inicial” da história da cultura do Ocidente. Desde o legado da filosofia moral grega, orientar-se no mundo, conduzir-se na vida são necessidades fundamentais das quais o si mesmo não pode esgueirar-se, se almejarmos criar, genuinamente, formas mais livres e melhores de existência.

Em torno da figura de Sócrates, a qual se tornara “o eixo da história da formação do homem grego pelo seu próprio esforço” (JAEGER, 2011:1936, p. 512), e cujo influxo teve imenso alcance sobre toda a tradição ocidental, a arte de conhecer a si mesmo passa a consistir, filosoficamente, num apelo ao ser do indivíduo. Tanto depois, Nietzsche, que “conhecia bem a estranha sedução exercida por Sócrates” (HADOT 2014:2002, p. 120), acentuaria as qualidades de indeterminação e de “invenção” imanentes a qualquer itinerário capaz de conduzir a um si mesmo (LARROSA, 2010:1998). Desse modo, Nietzsche inaugura um novo modo de pensar a formação humana, excedente a um modelo determinado pelos ideais constitutivos da ideia de homem ou de humanidade. Não conformada à ideação de um sujeito transcendental, a educação, cujo lugar é central na obra nietzschiana, investe-se com ele da tarefa de conduzir o ser humano em direção à própria humanização: o filósofo exorta cada um a esculpir sua existência como uma obra de arte, a descobrir e inventar novas formas de vida e a participar de maneira renovada na ordem do mundo (DIAS, 2011, p. 13).

Desde o que essa perspectiva propõe e retoma (leia-se o legado helenista do qual se vale), confiamos que o “si mesmo”, como questão filosófica que não determina as condições e os limites de um conhecimento do objeto, mas as questões e as possibilidades indefinidas de transformação do sujeito (FOUCAULT, 2010:2001 [1982]), encerra uma centelha de possibilidade para a subjetividade contemporânea, uma inspiração relativamente aos modos pelos quais possa um indivíduo criar a si mesmo, colocar-se em perspectiva diante do mundo e ser dele cocriador. Com essa “confiança”, de certo modo também inspirada no vínculo sugestivo entre a análise do ser do homem e a analítica da existência nos textos de Michel Foucault, vimos tecendo nossos interrogantes buscando investigar de que maneiras, numa textura hodierna, os processos de subjetivação implicados na experimentação cinematográfica conjuram forças e práticas que movimentam o domínio do “si”.

Filmes como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1956), *ABC África* (Abbas Kiarostami, 2001), *Nostalgia da luz* (Patricio Gusmán, 2010), para citar alguns filmes componentes de uma trajetória de pesquisa, não apenas tornam as imagens animadas para nós – como se vivessem, ou como se nos falassem – mais, mais do que isso, tornam-nas vivas em nossos corpos.

Shoah^[5] nos envolve radicalmente na interioridade da imagem, inscreve-nos na visualidade dos espaços que assentaram a hecatombe nazista se não como os sujeitos mesmos da visão que nos é oferecida, ao menos como suas indeclináveis testemunhas. A força das imagens, deslizamos sobre os trilhos das sinistras “estações da morte”; do interior de veículos diferentes espreitamos as paisagens já transformadas de vilarejos e cidades; contemplamos, dando-lhe a volta toda, o vazio insustentável dos campos de concentração e de extermínio. Avançamos e recuamos sobre as camuflagens da grama nova que cresce sobre pastagens verdejantes, penetramos em florestas recentes, contornamos pensosamente as feridas abstrusas, para sempre abertas, de rostos e corpos que, do âmago da fantasmagoria que os habita, tornam-se nossos.

Na “presença” de cada rosto sobrevivente ampliado pela lente, quase a nos encostar, muitos deles tantas vezes destoantes do estatismo que os enquadra, a jornada do espectador pelas imagens de *Shoah* não é capaz de se isentar da dor dos tão terríveis acontecimentos que suas narrativas nos contam. Pelo contrário, essa jornada sustém a distância que nos separa, interpela-nos sobre as alternativas facetas da perversidade e da dignidade humanas, e nos oferece uma autêntica possibilidade de pensarmos criticamente a nós mesmos e as nossas ações no mundo. *Shoah* põe-nos formalmente (esteticamente) diante de uma retomada ética e política do passado justamente porque dá trabalho ao espectador, porque exige de nós que (e se) a isso nos dispomos, um exercício do olhar e um retorno em direção a nós mesmos. Comove-nos e nos convoca a um trabalho cuja organização das referências pode nos ajudar a pensar e a transfigurar formas de pensamento e existência.

Deleuze (2010:1992, p. 119) nos lembra de que, quando Foucault chega ao tema final da “subjetivação”, esta consiste essencialmente na invenção de novas possibilidades de vida ? ou de modos de vida, em que podemos encontrar uma espécie de “vitalismo sobre fundo estético”. Nesse bojo se operam as problematizações e as práticas ? as quais, voltando-se a uma história do pensamento, Foucault (1984) empreende analisar ? através das quais o ser (e o mundo no qual ele vive) se dá como podendo e devendo ser pensado. Entre uma epistemologia e uma pragmática, pode-se dizer, situa-se a estética da existência e do *cuidado* de si, temas desenvolvidos tardiamente pelo filósofo (a partir de textos de filósofos antigos), cujas análises contemplam práticas concretas, historicamente localizáveis, “pelos quais os indivíduos se produzem na imanência de determinadas condições” (HERMANN, 2005, p. 59).

No plano em que existimos, na esfera da moralidade, propõem-se a indivíduos e grupos conjuntos de valores e regras de ação, conforme a matriz axiológica de diferentes aparelhos prescritivos ? família, instituições educativas, igrejas, etc. (FOUCAULT, 1984, p. 26). A esses códigos morais, seus preceitos, e às regras que podem tanto ser formuladas em doutrinas coerentes e ensinadas explicitamente, ou serem transmitidas de modo difuso e assistemático, os indivíduos se submetem mais ou menos completamente.

De modo distinto, a ética se constitui, na perspectiva de Foucault, como a maneira pela qual um indivíduo deve se constituir a si mesmo como sujeito moral, relativamente aos elementos prescritivos que constituem o código. Desde aí, haverá diferentes maneiras de se conduzir. Essas diferenças concernem “ao que se poderia chamar *determinação da substância ética*”, ou seja, podem dizer respeito ao modo de sujeição em relação à regra, ou são possíveis nas “formas da elaboração do trabalho ético que se efetua sobre si mesmo”, não por mera conformidade a uma regra dada, mas para “tentar se transformar a si mesmo em sujeito moral de sua própria conduta” (FOUCAULT, 1984, p. 27, grifos do autor).

Feito pontos cardeais, as imagens de *ABC África* nos interpelam com força de reorientar nossa percepção, descerrando-a dos reduzidos estereótipos que muitas vezes constituem aquilo que sabemos ou que pensamos saber sobre um povo ou país, e sobre suas culturas. Disposto simplesmente a circular alguns dias por Uganda “e dar uma olhada ao redor”, Kiarostami filmou introduzindo ali, e dali

extraindo, uma potência diversa.^[6] O drama, em suas diversas faces, certamente acompanha a vida. Da desigualdade social à guerra civil, da inumanidade à miséria humana, do abandono ao fim: à época da realização do filme já se contavam mais de um milhão e quinhentas mil crianças órfãs, e dois milhões de mortes por consequência da AIDS no país ? então com pouco mais de vinte e dois milhões de habitantes.

Diante das imagens de *ABC África*, no entanto, a sensação se dissuade. Ao ver-se implicado entre a gravidade das informações que recebe logo nos planos iniciais do filme, e a "percorrer" de dentro de um pequeno veículo (cujo rádio toca uma canção vibrante) as faixas rudimentares de asfalto que recortam florestas, o espectador é surpreendido por uma leveza intolérável. Como seria possível dançar, no cenário em que se adentra? Um pouco mais, e numerosos rostos de crianças reunidas a cantar em uníssono, a capela, afrontam uma percepção distorcida. O vigor das mãos que se espalham converge com a cor intensa de suas vestes, e com a vivacidade dos corpos que vemos dançar. E a dança das crianças interroga. Ela suspende nosso olhar de tudo que observamos: da aridez das estradas transitadas, da luz quente e quase insuportável dos dias, do enérgico colorido das roupas à nudez insustentável dos corpos. A dança descontinua o desarrimo do horizonte ao qual se olha. Torna apertados nossos sapatos, diante de seus pés descalços. Essa, como outras cenas em que crianças e adultos agitam a contento os corpos diante de nosso olhar estrangeiro deixam como rastro a matéria da liberdade, a qual parece inspirar o movimento incessante com que tudo nos é dado a ver.

Filmado sem tempo e nem necessidade "de criar embelezamentos", os planos de *ABC África* testemunham, apesar do tema em questão, um gesto afirmativo da existência: diante da realidade da morte, das cenas insuportáveis em que crianças acamadas, visivelmente fragilizadas, dividem o mesmo ar com moscas que sobrevoam o espaço hospitalar como que à espreita de despojos, o que se vê no filme "são os vivos que se movimentam perante a câmera" (KIAROSTAMI, 2004:2003, p. 254). Sim, seus aflitivos planos extraem da morte o desejo de viver, uma potência inconformada de vida que irrompe nas crianças órfãs nas quais, paradoxalmente, a força da vida nota-se mais. Restamos a pergunta sobre nosso papel, ou uma interrogação sobre as perguntas que, afinal, devemos nos fazer diante daquilo que existe ou que não existe mais. Dessa espécie de dor da experiência estética emerge "a estranheza, a resistência, a adversidade das coisas" cujo impacto nos sensibiliza e mobiliza nossos afetos, "constituindo-se nisso a possibilidade de rever nossas crenças, de conhecer como as paixões agem sobre nós e aprimorar nossa sensibilidade ética" (HERMANN, 2017, p. 12).

Ora, se as imagens nos ensinam algo da poética do cotidiano, onde uma vida pode virar filme, como se tornam matéria para uma vida afirmativa? Resguardada a singularidade de um ou outro filme brevemente citado, diante de suas imagens as impressões dolorosas do espectador não se tornam mais brandas, o sofrimento não é apaziguado nem tampouco embelezado. Se há verdade a ser extraída dessas impressões, talvez ela tenha de ser retirada, senão naquele momento, em algum tempo, pois que o sentido das experimentações, Nietzsche bem o sabia, vem depois, quando a vida se apropria de tudo isso para balizá-las, hierarquizá-las, finalizá-las (DIAS, 2011, p. 13). Trata-se de privilegiar as forças criadoras da vida, em relação às forças de adaptação.

REFERÊNCIAS

ABC África. [Abbas Kiarostami. Irã, 2001, 85']

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena F. Martins. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2012 [1971/1978].

BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Trad. de Gonçalo M. V. Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2012 [2007].

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. de Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 [1985].

_____. *Conversações (1972-1990)*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010 [1992].

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002].

_____. O saber movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b [2002], pp. 17-28.

_____. Quando as imagens tocam o real. Trad. de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós: Revista do PPG em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, pp. 204-219, nov. 2012.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. El ejercicio de ver: Medios y educación. In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela. *Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE, 2006, pp. 165-177.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Trad. de Márcio A. da Fonseca e Salma T. Muchail. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010:2001 [1982].

_____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Trad. de Maria Thereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Trad. de Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990 [1981].

HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad. de Flavio F. Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações Editora, 2014 [2002].

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

_____. *O enlace entre corpo, ética e estética* Anais 2017: Democracia em risco: a pesquisa e a pós-graduação em contexto de resistência. São Luís - MA: ANPEd, 2017.

HISTÓRIAS do cinema. [Histoire(s) du cinéma. Jean-Luc Godard, França 1988-1998, 268']

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [1936].

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim*. Trad. de Alvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [2003].

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Trad. de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 [1998].

MAHÍQUES, Rafael García. *Iconografía e Iconología: la historia del arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível* São Paulo: Perspectiva, 2014 [1964].

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 39-53.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2001 [1882,1887].

NOSTALGIA da luz. [*Nostalgia de la luz* Patricio Guzmán, Chile, 2010, 90']

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Org. de Tadeu Capistrano. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b [2003].

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: _____ (Org.) *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, pp. 21-36.

SCHEFER, Jean Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

SHOAH. [Claude Lanzmann, França/Reino Unido, 1985, 566']

[1] Vale lembrar que recentemente, em 2017, a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, em cartaz no Santander Cultural de Porto Alegre, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, foi abruptamente cancelada após uma onda convulsa de protestos e censura, sob a alegação infundada de apologia a práticas criminosas como pedofilia e zoofilia, e por profanar símbolos religiosos. A mostra reunia 270 trabalhos de 85 artistas que abordavam a temática LGBT, questões de gênero e de diversidade sexual.

[2] Sobre o uso do conceito de imagem como um narcótico, ver BELTING, Hans (2012:2007).

[3] De acordo com Belting (2012:2007), teria sido precisamente do círculo de Aby Warburg, em Hamburgo, sob a alegação de que da ciência da arte (*Kunstwissenschaft*) deveria surgir uma "ciência da cultura" (*Kulturwissenschaft*) de tipo distinto, que se teria ensaiado uma *ciência da imagem* escusa à "pureza" de uma única disciplina e sua competência específica. Warburg estaria cansado de uma "história da arte estetizante", de sentido restrito, cujos tratamentos formais não davam conta da imagem. Na margem desse horizonte, Belting defende, por sua vez, a necessidade de pensar a respeito das imagens para além de seu caráter e mérito artístico. Nesse contexto, reivindica também a urgência de uma *história da imagem* não circunscrita ao horizonte das imagens da arte e sua história. Sobre a passagem da *Kunstwissenschaft* à *Kulturwissenschaft* em Aby Warburg, ver DIDI-HUBERMAN (2013: 2002). Sobre a "ciência sem nome", essa disciplina inominada criada por Aby Warburg, ver AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [2005]. Emanuel Alloa recapitula o "talento indisciplinar" das imagens ao apresentar o livro *Pensar a imagem* (2015), ao qual organiza por resultado de um seminário realizado no *Collège International de Philosophie* em 2007 e 2008.

[4] A respeito da dependência da alteridade na composição das imagens ver RANCIÈRE, Jacques (2012b:2003).

[5] O documentário *Shoah* é o segundo filme de uma trilogia realizada por Claude Lanzmann, cujo documentário anterior é *Por que Israel* (1973) ? o qual envolve uma reflexão sobre o Estado de Israel e o significado de ser judeu; e o ulterior é *Tsahal* (1994) ? sobre as Forças de Defesa de Israel. *Shoah* narra, por meio das vozes dos sobreviventes do Holocausto, o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. O filme levou mais de uma década para ser concluído, e tem a duração de nove horas e meia.

[6] Kiarostami realizou *ABC África "sob encomenda"*, ao aceitar a proposta de que fizesse, como mostra a passagem do fax no plano de abertura do filme, um filme sobre o problema da AIDS em Uganda, e sobre um projeto da Uwesio (Força das Mulheres da Uganda para Salvar Órfãos) em que, sob o empenho de mulheres africanas, são criadas ao seu redor pequenas comunidades, em que é oferecido apoio econômico e afetivo a um grande número de órfãos.