



Revista Brasileira de Educação

ISSN: 1413-2478

[rbe@anped.org.br](mailto:rbe@anped.org.br)

Associação Nacional de Pós-Graduação e  
Pesquisa em Educação  
Brasil

Bueno Fischer, Rosa Maria

Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética

Revista Brasileira de Educação, vol. 14, núm. 40, enero-abril, 2009, pp. 93-102

Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27504008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



# Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética

Rosa Maria Bueno Fischer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação

## Introdução

Pensar modos de operar com o cinema e a televisão como fontes especiais de educação do olhar e de transformação ética e estética de si mesmo é a proposta deste artigo. Sem a pretensão de oferecer fórmulas, nem quanto à formação dos educadores muito menos quanto a uma possível metodologia de análise de imagens audiovisuais, o objetivo é imaginar a possibilidade de estabelecer relações entre formação docente e filosofia – tratando ambas como um trabalho de *operação sobre si*, na esteira do que nos ensinaram Michel Foucault e os pensadores clássicos gregos e romanos. Para tanto, a argumentação feita aqui tem como ponto de partida importantes elaborações do filósofo francês, as quais são pensadas em relação a algumas produções recentes do cinema e da TV, tendo como foco a formação de professores.<sup>1</sup>

A meu ver, um dos livros mais fascinantes publicados no início deste século, na área da filosofia, é *hermenêutica do sujeito*, de Michel Foucault, no qual estão transcritas as aulas do curso que ele proferiu no Collège de France em 1982. Essa obra, apesar de ter redundâncias – efetivamente *opera* sobre nós, naqueles que a leem e a estudam. Neste texto, tratamos um Foucault que, sem deixar de estar relacionado com a leitura crítica e política dos dispositivos que tanto o marcaram em sua trajetória acadêmica, concentra-se nas questões éticas da produção de si mesmo. Ele busca, nos filósofos da Antiguidade clássica grega e romana, fontes para pensar não mais prioritariamente o problema das formas de sujeição, mas antes o tema dos processos de subjetivação. Estes, na leitura de Foucault, são fundamentais para práticas de si mesmo e práticas da vida social, as quais estariam mais evidentes formas de lição do sujeito do que exatamente processos de apris-

<sup>1</sup> Versão modificada do trabalho apresentado na 30ª Reunião Anual da ANPed, com o título *Cinema e TV na formação ético-estética docente* (Fischer, 2007). Está diretamente relacionada à

juventude”, aprovada em 2007 pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), agência de



Trata-se de uma dimensão nova em sua obra: deixar que o político seja também impregnado por indagações éticas e, nesse caminho, pensar na possibilidade de um trabalho sobre si mesmo para além de assujeitamentos, na direção de uma estética da existência.

Seguimos Foucault nessa tentativa de pensar o presente, de fazer a história do tempo em que vivemos e de imaginar, a partir da leitura dos filósofos antigos (como Marco Aurélio, Sêneca, Epicteto, Epicuro e Plutarco, entre tantos outros), práticas que hoje poderiam talvez estar na ordem de nossos exercícios cotidianos, como professores e pesquisadores. Práticas diretamente relacionadas à nossa formação ético-estética. Práticas em torno das quais se poderia falar em *coragem da verdade*. Práticas que colocam em jogo complexas relações entre filosofia e espiritualidade, entre cuidado de si e conhecimento de si – oposições que, na realidade, marcam as diferenças entre a Antiguidade e a filosofia moderna. Naquela, ter acesso à verdade dependia diretamente de um prévio trabalho ético sobre si mesmo, ou seja, de uma espécie de conversão de si e a si, o que não ocorre na modernidade; nesta, o ponto de partida é justamente o próprio acesso à verdade e ao conhecimento. Naquela, o conhecimento estava subordinado ao cuidado de si; nesta, tal relação se inverte completamente, e conhecer toma as rédeas da vida e da ciência.

Entendo que, no momento presente, perguntas e propostas sobre nossa formação ético-estética se tornam cada vez mais urgentes – de modo particular quando se trata da relação entre professores e alunos, adultos e jovens, educadores e crianças. Assim é que trago Foucault e sua hermenêutica do sujeito para pensar esse entrelugar de técnicas de dominação e de técnicas de si, ambas historicamente datáveis, esse entrelugar em que emerge o sujeito, essa dobra que está sempre por se fazer, que se debate, se movimenta e cria no espaço híbrido de processos de subjetivação e de procedimentos de sujeição. Desejo pensar aqui esse entrelugar referindo-me especificamente à docência como um lugar privilegiado de experimentação, de transformação de si, de exercício genealógico – lugar

não daquela forma; de que modo temos aceito e não aquilo; de que modo temos recusado aquilo, no caso, como docentes. Lugar de onde seja possível não exatamente pensar nossos corpos e forças que nos constroem, mas as condições e possibilidades infundas, imprevisíveis e indefinidas de transformarmos e de sermos diferentes do que somos.

Nos textos clássicos, dos gregos e romanos antigos, aprendemos junto com Foucault a importância de nos apropriarmos de *discursos verdadeiros*, de nos darmos conta tanto dos acontecimentos externos quanto daquilo que vivemos internamente. Esse cuidado de si, hoje, numa configuração totalmente diferente da antiga(?) o caminho do *cuidado de si*, que envolve uma série de exercícios e práticas, os quais acabam se fazendo para que estejamos preparados para o que virá, o que nos pode suceder. Tais exercícios são aprendidos, vividos, sempre em relação com o outro, o mestre, o discípulo – uma relação que envolve trabalho sobre o corpo e a alma, um trabalho que não separa *logos* e ação.

Proponho-me a discutir aqui o tema da formação ético-estética docente tendo como ferramenta principal Michel Foucault e sua hermenêutica do sujeito, utilizando, digamos, como material de trabalho algumas narrativas audiovisuais do cinema e da televisão. Suponho que poderia fazer parte importante da formação docente a educação do olhar, a educação da sensibilidade, a educação ética, cuja fonte pode ser encontrada entre tantos possíveis, alguns exercícios de trabalho nas linguagens audiovisuais: exercícios de trabalho com sons, movimentos, diálogos e cores do cinema e da televisão; exercícios de trabalho com narrativas que fogem aos esquemas convencionais, chamadas *estruturas de consolação*.

Tais exercícios, a meu ver, poderiam complementar com todas as salvaguardas necessárias, a uma prática de práticas consigo mesmo, catapultadas por uma produção fílmica ou televisiva que esboça padrões convencionais e que sugerem ao espectador uma elaboração ética de si mesmo – absolutamente necessária em nossos tempos. Tempos de



por sofisticadas tecnologias digitais, em meio a um excesso de imagens e de informação; tempos de quase-anulação de referências éticas para gerações mais jovens; tempos de imensa dificuldade de discernimento e hierarquia entre textos e imagens que se confundem diante de nossos olhos, reduzidos muitas vezes a uma plana mesmice – seja pelo excesso de imaginário produzido, seja pela falta de instrumental para minimamente operar seleções com algum critério.

Vamos entender aqui *formação* como uma operação que se dá para além do institucional (escola, igreja, família, por exemplo), embora tais espaços não sejam jamais ignorados; para além de um sistema de autoridade, normativo ou disciplinar; formação assumida como uma escolha da própria existência, como busca de um estilo de vida, de um cuidado consigo, que de maneira alguma poderia ser identificado com o culto narcísico de nossos tempos. Ao contrário, na ética foucaultiana a busca de constituição para si de um estilo de vida teria a ver com a dinamização de uma capacidade de provocar, de duvidar, de dedicar-se a si mesmo com vigilância e esforço, com vigor, com entrega ao genuíno desejo de desaprender o que já não nos serve e municiar-nos de discursos que nos incitam a agir eticamente e a nos transformar. Todo esse trabalho sobre si será sempre atravessado pela presença do outro, do mestre, daquele a quem recorremos para nos apossarmos de *discursos verdadeiros*. Ao mesmo tempo, todo esse trabalho não partirá de noções cristalizadas; antes consistirá em breves e cotidianos esquemas práticos de vida, embora estes estejam vinculados a uma rigorosa construção filosófica – o que não seria em si contraditório, como veremos adiante.

Mas quais discursos? Quais verdades? Se é totalmente impensável viver sem, de alguma forma, estarmos sujeitos a discursos; sem, de alguma forma, sermos assujeitados por verdades que circulam e que se cristalizam nos mais diferentes campos de saber e nas mais variadas situações institucionais, também é certo que, como escreve Foucault, a verdade é deste mundo, os discursos são construídos historicamente. Assim sendo, o grande trabalho sobre nós mesmos será

nos subjetivarmos, a que verdades nos amarramos (que verdades nos amarram?). Em suma: a grande tarefa será montar nossa *maleta de discursos* verdadeiros, elegendo aqueles que menos cingem nossa existência (Foucault, 1995), aqueles que de alguma forma apontam para uma espécie de liberdade – liberdade que não se separa de uma ética, relacionada a um cuidado consigo mesmo e pensada para nós mesmos, com inspiração explícita em Foucault e no pensamento da Grécia e Roma clássicas.

### ***Despertar de uma paixão: ética da convicção***

Um bom romance e um bom roteiro não podem prescindir de pelo menos um ponto de partida: a transformação, a uma espécie de si que o subverte, que faz dele algo diferente do que era. Lemos em *A hermenêutica do sujeito* a passagem brilhante, na qual Foucault cita o tratado sobre a filosofia helenística em que o termo *epitímê* é tratado negativamente a partir do ponto de vista do *epitímê*, esse brinquedo que gira sobre si mesmo, movimenta-se em várias direções involuntariamente, ao sabor de uma ação externa (Foucault, 2006, p. 255). A ideia desenvolvida é a de que, ao contrário do *epitímê*, o movimento a ser feito é de nos centrármolos nós mesmos, no nosso centro, fazermos a nossa direção a nós próprios. O que aprendemos com a filosofia helenística é justamente operar um deslocamento: aquilo que não depende para aquilo que depende de um movimento de adequação de si a si mesmo, mais do que conhecer, do que obter dados sobre determinada situação, tratar-se-á de fazer um trabalho ascético (no sentido grego clássico) de equiparar o processo que Foucault chamou de autossuavização.

Poderíamos tomar como exemplo alguns filmes para desenvolver os argumentos a que nos referimos neste trabalho. Lembremos aqui um filme recente, norte-americano e chinês, de 2006, *De uma paixão*,<sup>2</sup> que se passa no interior da



<sup>2</sup> O título original é *Painted veil* (*O véu pintado*).



anos de 1920. O casamento sob pressão de uma jovem fútil da burguesia inglesa, Kitty (Naomi Watts), com o bacteriologista Walter (Edward Norton), acaba por conduzir os dois ao interior da China, onde há uma epidemia de cólera. O episódio de traição de Kitty e a dolorosa experiência de desamor para ambos teriam a ver com a metáfora da vida como um véu pintado pelas convenções sociais, como refere o crítico Luis Carlos Merten (2007). Eis o momento da conversão: acompanhamos a transformação dos dois personagens, visível na expressão do olhar, nos gestos, nas suas incursões por ruelas em meio à pobreza e à morte: rancor e ódio, desamor e raiva dão lugar à compaixão, à maturidade, à decisão e especialmente ao afeto.

Poderíamos dizer que a plasticidade das belíssimas paisagens filmadas por Curran, aliada à delicadeza da interpretação dos atores principais, interpelam o espectador e o arrebatam em direção à experiência da conversão, aquela experiência radical de abandonar o olhar curioso para todos os lados e entregar-se inteiramente a si. Tal atitude, não paradoxalmente, é provocada porque há concomitantemente uma entrega ao outro que provoca em nós o pensamento, a interdição do que éramos então como inércia. As mais de duas horas de duração do filme fazem-se outro tempo, menor e mais intenso, na medida em que experimentamos o belo e o sublime da conversão; na medida em que sabemos de um mundo de convenções que, mesmo na mais miserável das realidades, pode ser subvertido, colocado às avessas, de cabeça para baixo. O longínquo do território chinês dos anos de 1920 funcionaria talvez como um espaço vazio, construído ao redor da personagem Kitty, que, exatamente por concentrar-se em si mesma, se descobre outra e *com* o outro.

Nesse processo de conversão, um elemento indispensável a considerar é a imagem cotidiana da morte, tão presente nos exercícios ascéticos propostos pelos filósofos clássicos estudados por Foucault. Interessante como o filme de Curran, irmanando tempos tão díspares como os primeiros séculos da nossa era, os

anos de 1920 e o momento contemporâneo, o espectador, pensa a morte: o diretor (e o romance também) expõe os dois personagens à morte, lição (Norton morre ao final, de cólera, como um dos chineses de quem cuida), sem que isso se torne uma tragédia melodramática, nem uma máscara de bom-mocismo demagógico.

O percurso vivido pelos dois personagens é marcado por provas radicais, às quais ambos se entregam, assumissem para si mesmos, real e metafísico, que a morte não só é possível mas necessária, que preciso estar preparado para ela. Meditar sobre o acontecimento de “gravidade absoluta” – como Foucault a respeito dos exercícios propostos nas cartas a Lucílio (Foucault, 2004b, p. 5) – no caso do casal do filme, acontece por força da vida que eles vivem, mas é mais do que isso: acontece por tal intensidade e dignidade que lhes permite a construção de si próprios. Não importa tanto o momento da morte de Norton – essa seria a leitura convencional e apropriada a uma telenovela ou a um dramalhão hollywoodiano. Aqui, o que é depositado no espectador é de outra ordem: trata-se da vida de uma mulher e de um homem que, nas condições adversas, tornam-se diferentes do que eram.

Talvez possamos trazer aqui um clássico da literatura, *Morte em Veneza*,<sup>3</sup> e associar essa obra a *Despertar de uma paixão*. As imagens de Veneza, a célebre cena inicial, em que o personagem chega de barco à cidade, não são apenas belas. Como escreve Alain Badiou, a magistral sequência é muito mais do que isso: “É uma espécie de pátio, tal, uma travessia melancólica e grandiosa” (tradução livre). Nos dois filmes, paisagens e personagens jamais se reduzem a mera decoração: a integração de cenários, rostos, cores e, no caso do filme de Curran, também e especialmente a trilha sonora (como a *Quinta Sinfonia* de Mahler), amalgamam-se em uma síntese primorosa de arte pictórica, plástica e dramática. Diria também filosófica, no sentido

Edward Norton e Naomi Watts, o filme é dirigido por John Curran.

<sup>3</sup> Produção de 1971, baseada no romance de Thomas Mann.



por Badiou, de que só há filosofia quando estão em jogo no pensamento rupturas e acontecimentos postos em relações paradoxais. Tornar visível o tempo; fazer arte de “massas”; promover a distância e a identificação; morrer e resistir à morte; pensar a exceção, o extraordinário e escolher contra o continuísmo da vida institucionalizada – esses seriam alguns dos paradoxos do *cinema de arte*, visto como filosofia, já que trata de relações que seriam de fato não-relações (Badiou, 2004).

Parodiando Marilena Chauí, a pergunta é: o que, afinal, a filosofia do cinema (ou, para Chauí, a filosofia da visão) ensina à filosofia? Ela responde: “Que ver não é pensar e pensar não é ver, mas que sem a visão não podemos pensar, que o pensamento nasce da sublimação do sensível no corpo glorioso da palavra que configura campos de sentido a que damos o nome de ideias” (Chauí, 1999, p. 60). Ou ainda o que a filosofia do cinema ensina à educação? Penso que ensina a ir além das interpretações, da leitura das entrelinhas, do não-dito. Talvez ensine uma generosidade esquecida, de olhar o que está diante de nós e nos entregarmos ao que aquela peça audiovisual oferece, sem necessariamente desejar uma espiadela curiosa por trás das cortinas para saber o que *realmente* as imagens *queriam dizer*. Esse exercício não é tão fácil assim, pois exige o esforço de fugir aos apelos imediatos das explicações causais, consoladoras, dos julgamentos apressados ou rígidos, para abrimos todos os sentidos ao que lemos e vemos, empregando nessa tarefa nossa capacidade intelectual, nossa bagagem de informações com o objetivo de fazer da experiência de ver também um espaço privilegiado de transformação de nós mesmos.

### **Pequena Miss Sunshine: estética do silêncio e subversão da lógica do vencedor**

A menina Olive (Abigail Breslin), de *Pequena Miss Sunshine*,<sup>4</sup> é o personagem central de uma história

que, com muito humor, desmancha diante dos olhos valores dominantes, cristalizados em tradições aliás, não exclusivas da sociedade norte-americana. Assim, por exemplo, vemos desabar – na figura de Olive – o culto californiano do eu, associado ao sucesso e à aprendizagem de como vencer na vida, em vigência desde os anos de 1970 e aprimorado nas mais diferenciadas formas de gerir recursos humanos em grandes e pequenas empresas, que geram correlatos milhares de publicações de autoajuda em todo o mundo. Mas o mais rico nesse filme é a crítica aos moralismos ou maniqueísmos de qualquer tipo: os personagens são e não são, ao mesmo tempo, e todos desejam sinceramente participar de um concurso de beleza, e ninguém na família questiona a importância da falta do necessário *physique du rôle*; as aulas de como vencer na vida são dadas por um homem mentiroso; a família está literalmente falida – o pai é o perdedor, mas seu sonho é publicar um *best-seller* de autoajuda; o avô é drogado e às escondidas vive uma *performance* sensual da pequena candidata; há ainda um tio suicida e *gay*, também o irmão mais velho, um adolescente revoltado; e, finalmente, a mãe, por acaso uma mulher, a buscar uma ordem em meio ao total desestruturamento daquela família de dezoito anos.

Por que trago esse filme para pensar questões éticas e estéticas de professores? Talvez para pensar, entre outras, menos duas questões principais relativas ao filme: o olhar: a imagem da criança (no caso, a menina Olive, metáforas do silêncio (na atuação do ator Dwayne, interpretado por Paul Dano) e da família literalmente atravessa os Estados Unidos em um Kombi caindo aos pedaços). Em primeiro lugar, a sutileza – pode-se dizer, sutileza afetiva – com a qual escolhem uma atriz que é criança mesmo, não apenas de adulta nem para efeito do concurso, como acontece em correntes e como grande parte das crianças em filmes de lugares do mundo. Há uma criança que irrompe no silêncio e que, como escreve Fabiana Marcello, estabelece uma condição de imagem cinematográfica: não é “reconhecido”, mas sim a ser recebido na cena, algo que se torna o que é, como acontecimento

<sup>4</sup> Produção de 2006, dos norte-americanos Jonathan Dayton e Valerie Faris, premiada como melhor filme do Festival de Cinema de Cannes, e do Oscar de Melhor Filme em 2006. Concorreu ao Oscar de Melhor Filme em 2006, na França. Concorreu ao Oscar de Melhor Filme em 2006, na França. Concorreu ao Oscar de Melhor Filme em 2006, na França.



menina que vemos (da atriz, da personagem, de ambas na narrativa fílmica) é o corpo que nos olha; ou melhor, é o olho que nos olha também: para além da técnica específica, das escolhas dos diretores, da montagem, ver é sempre uma duplicidade; ser visto também.

Em outras palavras, o cinema (e este filme em especial) nos coloca diante da infância, de seu comportamento, de sua corporeidade, de uma gestualidade própria que, como escreve Larrosa (2006), só pode ser vista, mas não compreendida. O autor defende que não podemos ter acesso à infância – como tantos estudiosos tentaram e continuam tentando conseguir. E o cinema, por mais que seja o próprio lugar da exposição desse outro infantil, por mais que seja revelação,<sup>5</sup> permanece para nós como mistério, como silêncio, numa gestualidade sem significado e para a qual não há que se buscar “sentidos”. Durante a travessia na Kombi enferrujada, a menina Olive se aproxima do irmão que, próximo da estrada, se recusa a seguir viagem. Ele não fala, apenas escreve bilhetes à família, e a única personagem que consegue mobilizar Dwayne é Olive: ela também em silêncio, apenas firme no olhar. Toda a gestualidade dessa cena pode ser vista e revista, descrita em dezenas de palavras, mas não capta a grandiosidade mínima do gesto de afeto mais genuíno ali exposto. Trata-se da criança como acontecimento, como abertura, como não-necessidade de explicações ou conclusões.

Haveria um mutismo enigmático das imagens da criança no cinema. Neste filme em especial, tal mutismo é literalmente narrado por meio do personagem Dwayne, o adolescente ainda identificado com a criança, que se comunica apenas por bilhetes escritos, praticando um legítimo *voto de silêncio*. Essa gestualidade parece marcar toda a narrativa, como que a colocar diante de nossos olhos não apenas mais um exemplo de rebeldia adolescente: a repetição do gesto de Dwayne teria, a meu ver, uma função metafórica; talvez poderia ser vista como “uma relação que é uma não-relação”, um silêncio mais contundente que toda

a loquacidade do pai palestrante de auto-silêncio pedagógico – lembrando aqui da *prática do silêncio pitagórico*, estudada por Foucault, que em condições históricas específicas existia como condição fundamental para os discípulos, diante do mestre. O silêncio como exercício de memória e abertura de um espaço interno para experiência e elaboração a si mesmo – condição básica para a palavra verdadeira” (Foucault, 2004b, p. 50). No turbilhão da viagem da grande família, da viagem paterna, aqui parece emergir uma espécie de silêncio mesmo que frágil: o menino, ele próprio, mesmo ao se calar.

Finalmente, a metáfora da travessia: a vida daqueles personagens acaba sendo exposta como prova, como formação. Todos são submetidos a uma prova aparentemente absurda: conduzir Olive ao concurso de *miss*, fadado ao insucesso. A partida, tanto quanto o sonho do *best seller*. A riqueza filosófica, se podemos assim dizer, reside numa *relação que é não-relação* – no corpo sem corpo de *miss* e a aposta em vencer na vida sob mínimas condições para tanto. Mas o que surge na travessia, todos os personagens de algum modo transformam; de alguma forma, ocupam-se, submetem-se a duras provas, inclusive a da vida. Tudo é narrado com leveza e humor primário, não só fazem uma ácida crítica aos valores da cultura norte-americana como, de modo mais amplo, da vida como formação. Subverte-se com a lógica da sociedade do vencedor, sem cair na oposição, a do perdedor, do *coitadinho*, nem de miserabilidade demagógica. A subversão correlata da transformação de si.

### **Cena Aberta: desmanche das formas i**

Na televisão brasileira, são várias (não te muitas) as produções de que poderíamos pensar sobre imagens e cenas que nos propõem propostas de uma arte de viver – estas talvez pela memória do que nos deixaram os filó

<sup>5</sup> Ver, a propósito do cinema como revelação (ou engano), o



da escolha de discursos verdadeiros e de exercícios e regras para fazer da própria vida algo de “bom e belo” (Foucault, 2004b, p. 513). Tratarei aqui, portanto, da análise de um produto da televisão brasileira, procurando “conversar” com Foucault e os filósofos clássicos e trazendo para o centro da discussão exatamente o que o pensador francês salientou na entrevista intitulada *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*: nesse texto, Foucault (2004a) lembra que as práticas de si tiveram, nas civilizações antigas gregas e romanas, certa autonomia em relação aos jogos de poder e saber instituídos. E foi exatamente isso que fascinou o autor de *Vigiar e punir* (Foucault, 2007), obra em que enfatizou justamente uma outra faceta do poder: as práticas coercitivas. Em *A hermenêutica do sujeito* (2004b), emergem os jogos de verdade como práticas de formação do sujeito, como exercícios de elaborar a si, transformar-se, atingir *algo mais* a partir do que se é. E é disso que falaremos aqui, supondo que seja possível discutir tal temática a partir de algo tão prosaico como um programa de televisão.

De um conjunto não tão extenso, mas mesmo assim significativo, selecionei uma produção pouco conhecida da maioria dos telespectadores brasileiros: a série *Cena Aberta*, em que a TV Globo ofereceu aos espectadores um tipo de produção muito especial: os roteiristas da série adaptaram obras literárias para a TV misturando documentário, reportagem e ficção, com a atuação principal de Regina Casé.<sup>6</sup> O público

teve acesso a quatro adaptações em que o diretor, atores, produtores – enfim, toda a equipe de criação – dedicaram-se a subverter linguagem da literatura, do teatro, do próprio jornalismo. Temos aqui, mais uma vez, o paradoxo, o paradoxo da relação que é não-relação: na TV, literatura é literatura. Ficção que *é e não é* reportagem, “realidade”. Se nos detivermos no episódio *Macabéa estrela*, teremos o universo de Clarice Lispector, o romance em particular, desmanchado diante dos olhos, na figura das inúmeras Macabéas criadas por Regina Casé, também elas nordestinas, deslocadas para o Rio de Janeiro.<sup>7</sup> O desmanche das fronteiras visuais, a possibilidade de ver por dentro a transformação de livro em roteiro de TV, de figurinos que transformam em cariocas as personagens – tudo isso funciona na produção para adentrarmos a ficção de Clarice e sermos vistos, olhados por aquelas mulheres jovens que, como Macabéa, também narram o que é “doer-se por dentro”.

Paradoxalmente, pobreza, vida de migrantes, migração do Nordeste para a grande e bela cidade do Rio de Janeiro, Sudeste, desamor, silêncio e retiro consigo mesmo, o jeito de viver – tudo isso não se separa, não se divide, não pouco expressivos de desejo de ser mais, de ser diferente, de uma intensa transformação de si. A história de Macabéa é de uma pungência tal que não a imaginária condição numa narrativa televisiva (depois transformada em filme), sem perder muito da força da escrita de Clarice Lispector. Por isso, o que acontece é que a roteirização, a atuação de Regina Casé, os gestos, olhares e lembranças das moças nordestinas

<sup>6</sup> No primeiro episódio da série, que teve o mesmo título do romance de Clarice Lispector, a produção trouxe até o estúdio mais de uma dezena de moças, moradoras da cidade do Rio de Janeiro, todas vindas de estados do Nordeste brasileiro. Elas contracenaram com Regina Casé e com alguns atores, literalmente lendo e interpretando trechos da obra de Clarice – de tal modo que a história da personagem Macabéa foi ao mesmo tempo lida, relida, interpretada dramaticamente, ora com atuação das moças, ora com a atuação dos atores especialmente convidados. Houve inclusive uma alteração no próprio final dado por Clarice à personagem Macabéa. Várias linguagens e várias formas de leitura de um romance se cruzaram no programa, sem que houvesse qualquer perda de “autenticidade”

<sup>7</sup> Talvez uma das mais emocionantes cenas da adaptação para TV seja esta: a colega de Macabéa, Glória, pergunta por que a moça nordestina lhe pede para não se apaixonar. Macabéa responde: “É para eu não me doer, eu me doer por dentro”. Onde? “Dentro, não sei explicar” (Lispector, 1999). As moças que participam no estúdio misturam-se à dor de Macabéa, contam, para Regina Casé, para as câmeras e para nós, o que elas sentem e em que medida também elas se “doem por dentro”.

<sup>8</sup> O filme homônimo, de 1985, foi estrelado





acabam por conferir outro tipo de força, diferente, ao que experimentamos na leitura do romance.

Emerge ali, naquela produção televisiva, uma ampliação de Macabéas, vistas ao mesmo tempo como individualidade e grupo; mostradas na pequenez e na grandeza – como se pudesse entrever-se no desejo de saber da personagem um vislumbre de felicidade clandestina possível, de alguém que pode e quer mais de si mesmo. Macabéia ligava a Rádio Relógio para saber “hora certa e cultura”; tinha prazer em colecionar anúncios de jornal; amava o mistério de palavras bonitas. As moças entrevistadas por Regina Casé não são diferentes; emocionam-se também consigo mesmas, expõem delicada e ternamente a própria dor, a história de sua travessia feita de asperezas e de esperanças singelas. E essas são apenas algumas das dezenas de situações narradas no romance e transportadas para o especial da TV. Diante delas, não posso me furtar a pensar que a narrativa de Clarice, no livro, no cinema e na TV, se apresenta ela mesma como se fosse uma caixa de ferramentas, como material que podemos ter sempre à mão, semelhante aos discursos verdadeiros propostos por Sêneca – aquele instrumental que estará ali, aprendido –, mas não cristalizado; vivo, portanto, prestes a ser usado, a qualquer momento, desde que estejamos dispostos a cuidar de nós mesmos. No aprisionamento dado pela condição social e econômica de Macabéia, tem lugar algo de liberdade, tão difícil de denominar e apontar quanto o olhar e o gestual da infância no cinema.

Ora, segundo Foucault, o cuidado de si se constituiu, na Antiguidade clássica, como o “modo pelo qual a liberdade individual – ou a liberdade cívica, até certo ponto – foi pensada como ética” (2004a, p. 268). Foucault segue dizendo, na entrevista à revista *Concordia*, que a partir de um certo tempo, na história ocidental o preceito do cuidado de si passou a ser “mal visto”, como se se tratasse de egoísmo, de interesse individual, como algo verdadeiramente a colocar-se sob suspeição – o que se deve em grande parte ao cristianismo, mas não só a ele. Ao mesmo tempo, a partir dos anos de 1970 passamos a ter acesso a uma

mesmo. Foucault refere-se ao conhecido *fofano do eu*, estudado exhaustivamente por, como Christopher Lasch (1983), por exemplo, e nós, por Jurandir Freire Costa (2004).

Vale lembrar que, para Foucault, não se pode pensar todas essas práticas sem colocá-las no contexto de relações de poder muito específicas. Meu ponto principal: sempre haverá, nas relações, exatamente *relações*; sempre haverá mais e sempre uma certa forma de liberdade, mesmo em condições mais adversas de desequilíbrio entre as partes. No episódio de *A hora da estrela*, mais do que o paradoxo: a *hora da estrela* é, contraditoriamente, ou não, a hora da morte da personagem. Macabéia, assim como suas companheiras, na produção de *Cena Aberta*, é pobre e mostra mínimos recursos para se defender, mesmo estar “preparada para a vida”. Mas, mesmo nessa condição, imaginada por Clarice Lispector, aparece no romance e na TV como um paradoxo: a imagem – olhares, gestos, palavras, ações – que emerge, não se sabe precisamente em que medida, em que medida, naqueles rostos de mulheres que nos reconhecemos, algo que nem nós nem as câmeras da TV Globo conseguimos capturar: a possibilidade de subterfúgios, estilhaços de fuga, estratégias que parecem inverter toda a situação e apontar para o modo de viver a própria vida.

### O que olhamos, o que nos olha e o que nos provoca

Neste trabalho, fiz a análise de três produções audiovisuais – os filmes *Despertar de um sonho*, *Pequena Miss Sunshine*, e um dos episódios de *Cena aberta*, intitulado *A Hora da Estrela*, da TV Globo. O propósito foi articular concepções estéticas aprendidas na leitura da obra *A heresia do sujeito*, de Michel Foucault, sobre o poder e o cuidado consigo e da meta de transformar a vida em obra de arte, de filósofos gregos e modernos estudados pelo autor. Com a precaução de



Antiguidade clássica para tempos pós-modernos, o que desejei elaborar foi um pensamento a partir daquilo que os textos antigos provocaram em mim, tal qual foram elaborados nas aulas de Foucault, de 1982, no Collège de France. E o que eles provocaram, é bom enfatizar, produziu efeitos novos, totalmente distintos daquelas práticas dos primeiros séculos de nossa era.

Estamos sempre por dentro de jogos de verdade: e exatamente por se tratar de jogos, estamos falando de regras de produção de verdade, regras muito específicas e claramente situadas no tempo e no espaço. Tais regras supõem, obviamente, relações de poder. A problematização que desejei fazer neste trabalho foi pensar a formação docente também a partir de materiais oferecidos pela farta produção cinematográfica e televisiva a que temos acesso. Mais do que isso: pensar a formação docente seguindo as trilhas de olhares, gestos, sonorizações, roteiros, silêncios, enunciações – preferencialmente aquelas trilhas que, de alguma forma, jogam o mínimo possível com a linguagem da dominação, com o aprisionamento aos clichês do espetáculo tecnológico ou melodramático.

Fazer essa opção significou deixar em aberto o que exatamente fazer com essas coisas aqui ditas: nenhuma proposta concreta? Certamente não. Mas a complexidade e o paradoxal das narrativas escolhidas talvez possam sugerir uma espécie de programa de si e para si no que concerne à formação docente. No mínimo, fisgar possíveis espectadores em busca de tesouros singelos da produção cinematográfica e televisiva, atual ou de outras épocas, num trabalho de garimpo em nome da abertura a narrativas que nos provoquem transformação, na medida em que estas não cheguem para ocupar todos os espaços, que não se instalem para fazer de nossos imaginários imaginários em excesso. Mas que cheguem para fazer algo em nós, como tarefa filosófica crítica, pela qual não só questionamos os discursos e as ordens vigentes mas igualmente nos dedicamos a nos ocupar de nós mesmos. Tarefa pela qual se torne possível, nesse jogo aberto, receber generosamente imagens e sons desestabilizadores de verdades que cada vez mais constroem nossos

## Referências bibliográficas

- BADIOU, Alain. El cine como experimentación. In: YOEEL, Gerardo (Org.). *Pensar el cine I: imagen, ética*. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-81.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do corpo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 31-63.
- COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cinema e TV na formação docente: uma estética docente. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPEd, 2007. Caxambu. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPEd, 2007.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: \_\_\_\_\_, *Ética, sexualidade, política*. Escritos V. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a. p. 264-274.
- \_\_\_\_\_. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio de Souza. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOVITCH, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória*. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. de Carlos de Oliveira. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raul Pont. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LARROSA, Jorge. Niños atravesando el paisaje. In: Inês; GUTIERREZ, Daniela (Comp.). *Educación, cultura y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, 2006. p. 113-134.
- LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo: a vida numa era de esperanças em declínio*. Trad. Ernani Faria. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Fronteira, 1984.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Criança e imagem: sem corpo do cinema*. 2008. 237 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Nos cinemas, o despertar da beleza de Naomi Watts*. 2007. Disponível em: <<http://www.artelazer.com.br/artelazer/cinema/noticias/2007/jun/21/265>>



Rosa Maria B

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: \_\_\_\_\_.  
*O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 31-57.

#### Filmes e vídeos analisados

*Cena aberta* (Episódio 1, *A hora da estrela*). Rede Globo de Televisão, 2003. Direção de Jorge Furtado.

*Despertar de uma paixão* (*The painted veil*). Estados Unidos-China, 2006. Direção de John Curran.

*Pequena Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*). Estados Unidos, 2006. Direção de Jonathan Dayton e Valerie Faris.

\_\_\_\_\_  
ROSA MARIA BUENO FISCHER, doutora em educação,  
é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no  
curso de pedagogia e no Programa de Pós-Graduação em Educação,

e pesquisadora I-D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Atua na área de comunicação, com ênfase em estudos foucaultianos entre mídia, juventude e processos de subjetivação. Publicações recentes: *Televisão & educação*: fruir e (3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006); artigos em “Mídia, juventude e memória cultural” (*Educação* v. 29, n. 104, out. 2008); “Mídia, juventude e educação: construir o ‘outro’ na cultura” (*Archivos Analíticos: Educativas – AAPE (on-line)*, v. 16, n. 2, jan. 2008). andamento: “Educação do olhar e formação ético-estética e juventude”. E-mail: rosabfischer@terra.com.br

Recebido em nove

Aprovado em ag

