

Cinema e pesquisa em educação: sobre a arte de colecionar e narrar

Cinema and research in education: about the art of collecting and narrating

Carola Freire Saraiva¹

Rosa Maria Bueno Fischer²

Resumo: O artigo discute possibilidades de articulação entre narrativas filmicas e construções metodológicas na pesquisa em educação. A partir de obras de Alfred Hitchcock, Abbas Kiarostami e Agnès Varda, tecemos considerações sobre atitudes éticas e estéticas do pesquisador, com foco no registro e análise de cenas cotidianas, relacionadas a práticas escolares. Com o apoio em Walter Benjamin, Michel Foucault, Jeanne Marie Gagnebin e Alain Badiou, defendemos a necessidade da complexidade do olhar do pesquisador, atento à sua tarefa de colecionar imagens e ditos, a serem tratados poética e filosoficamente por meio da escrita. Apostamos nos movimentos lacunares e de incompletude, como potencializadores das práticas investigativas em educação.

Palavras-chave: Pesquisa em Educação; Narrativa; Cinema; Escrita de Si.

Abstract: This paper discusses possibilities of articulation between cinematographic narratives and methodological constructions in educational research. Based on the work of Alfred Hitchcock, Abbas Kiarostami and Agnès Varda, we consider the researcher's ethical and aesthetic attitudes, focusing on the recording and analysis of daily scenes related to school practices. With theoretical support of Walter Benjamin, Michel Foucault, Jeanne Marie Gagnebin and Alain Badiou, we defend the need for the complexity of the researcher's gaze, careful with his task of collecting images and enunciations, to be treated poetically and philosophically through writing. We bet on incomplete and incomplete movements, as potentializers of investigative practices in education.

Keywords: Research in Education; Narrative; Cinema; Self-writing.

Cinema e pesquisa em educação

Que possibilidades o cinema oferece para dinamizar criações metodológicas na pesquisa em educação? Essa é a pergunta que move este artigo. O objetivo é “escutar” alguns diretores, como Alfred Hitchcock, Abbas Kiarostami e Agnès Varda, dialogando com seus modos de criação filmica que, segundo nossas investigações apontam, sugerem atitudes éticas e estéticas de pensar e elaborar não só as narrativas, mas igualmente a própria existência – no sentido problematizado por Foucault, especialmente em suas últimas obras. Filósofos como Benjamin, José Américo Pessanha e Jean Marie Gagnebin participam dessa escuta.

Num movimento que visita algumas obras dos diretores e, igualmente, seus testemunhos como pensadores do cinema e da vida, discutimos aqui a potência de alguns traços dos processos criativos, a saber: a busca da complexidade do olhar (muitas vezes pelo caminho paradoxal da simplicidade), a valorização dos elementos singelos do cotidiano e, ainda, o empenho rigoroso na tarefa de fazer-se um colecionador de imagens, ditos e memórias.

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutoranda do PPGEDU/UFRGS. E-mail: carolafarsaiva@gmail.com

2 Professora titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisadora I-B do CNPq.

Este artigo nasceu por dentro do processo de construção metodológica de uma tese de doutorado, que teve como material empírico narrativas sobre vivências escolares, elaboradas por uma professora, em contato com estudantes e docentes de uma escola pública. Dentre as diferentes situações vividas por ela, algumas chamaram a atenção, particularmente pelo fato de deixarem lacunas, numa aparente ausência de relações. Enfim, tratava-se de cenas que de certa forma pediam um tempo maior, uma dedicação especial do pensamento. As próprias situações experimentadas e registradas (como dados empíricos) pela professora doutoranda exigiram a criação de novas ferramentas metodológicas: afinal, como analisar não só as cenas, mas especialmente a narrativa construída a partir dela? Como alcançar uma proximidade maior com a vida da escola, com os conflitos quase insolúveis dos dramas cotidianos, tendo como empiria também a “escrita de si” de uma professora?

Dado que o cinema sempre esteve, de alguma forma, presente em nossas pesquisas (tanto com alunos de graduação como com crianças em período de alfabetização), pareceu-nos que um caminho possível seria valer-nos de narrativas de filmes e de processos criativos de alguns diretores, cuidadosamente selecionados, de modo a nos acercarmos da cena educativa de modo sutil e delicado (DOMINGO, 2015, p. 3). Dois conceitos, mesmo que não tratados mais demoradamente aqui, subjazem a toda essa construção: o de “cuidado consigo” e o de “escrita de si”, conforme elaborados por Foucault (2010).

Cinema, pesquisa e filosofia

Em primeiro lugar, é preciso que se diga: ao pensarmos na relação entre cinema e pesquisa, deliberadamente nos afastamos das práticas “instrumentais” com narrativas fílmicas, narrativas muitas vezes usadas apenas para validar ou exemplificar ideias ou até fatos que lhes são completamente externos (por exemplo, para lembrar algo bem recente, convocar os alunos a assistirem a um filme como *Bacurau*, de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, de 2019, somente para mostrar como é a vida no sertão nordestino, numa aula de Sociologia ou de Geografia). Nossa proposta é bem diversa disso: apostamos na ideia de partir do filme, de sua linguagem tão própria, de uma narrativa tantas vezes poética, para aí então imaginar o estabelecimento de relações com uma pesquisa em educação.

Valemo-nos em grande parte de Alain Badiou (2004), para quem o (bom) cinema nos oportuniza uma verdadeira experimentação filosófica, diferentes modos de olhar o mundo, as situações, na medida em que tais criações podem, muitas vezes, nos colocar diante da radical complexidade *do-é-e-do-não-é-ao-mesmo-tempo*. Em suma, o cinema pode ser visto como uma narrativa específica que, dependendo da qualidade da criação poética em jogo, nos coloque na posição de quem experimenta algo, filosoficamente. Claro, estamos falando aqui de obras tecidas com base naquilo que foge plenamente ao lugar-comum, ao esperado. Rompendo com o estabelecido, algumas criações do cinema favoreceriam que o espectador se veja diante de um conjunto de interrogações de ordem não só filosófica, mas também histórica, cultural, estética e pedagógica.

Esse modo de operar cinematográfico, a nosso ver, dialoga em muito com a pesquisa em educação, sobretudo porque nos propõe a possibilidade de experimentar um olhar “outro”. Alain Badiou reforça tal potencialidade do cinema “como meio de nos apresentar o outro na sua relação com o mundo; mais do que isso, o cinema como modo de amplificar nossas possibilidades de pensar o outro” (BADIOU, 2004, p. 56, trad. nossa). Trata-se daqueles breves momentos em que oscilamos, em que nos permitimos experimentar

outra perspectiva sobre uma mesma situação. Momentos em que podemos pensar o outro de modo mais amplo, mais generoso, aberto.

A investigação intelectual, do mesmo modo, nos convida a viver processo semelhante. Pesquisar nasce justamente de uma insatisfação com o já-sabido e assim implica o pesquisador numa abertura de si em um trabalho sobre si. Abbas Kiarostami (2013), a propósito, nos fala da sensação de inadequação que movimentou todo o processo de criação artística vivido por ele em sua trajetória, desde a realização de suas primeiras fotografias. Tal qual o cineasta iraniano, um pesquisador em educação pode experimentar seu mal-estar, a observação sobre “algo que não vai bem”, que não nos deixa confortáveis no mundo. Que exige, por fim, fazer algo, inventar, criar. No caso do diretor iraniano, a dor da inadequação não o faz desanimar. Pelo contrário.

Certamente, nenhum processo de investigação se dá de modo tranquilo e asséptico. Ele toca em cheio o pesquisador, por vezes de modo doloroso e inquietante. Ou seja: “criar um problema de pesquisa é virar a própria mesa, rachando os conceitos e fazendo ranger as articulações e teorias” (CORAZZA, 2007, p. 116). O objeto e a metodologia de pesquisa são criações do pesquisador, a partir das implicações que aquilo tem em sua própria vida. Têm origem na abertura do estudioso para “perder a verdade de sua própria formação identitária para que o si-mesmo/a seja refeito” (CORAZZA, 2007, p. 124).

Não está em jogo aqui apenas o modo como levantamos dados, escolhemos objetos empíricos ou selecionamos tópicos a tratar; o modo específico pelo qual trabalhamos com as citações e leituras feitas também evidencia um trabalho legítimo de criação (e, quem sabe?, carregando consigo uma certa inadequação ao “já-dado”, instituído). Um bom exemplo é a maneira como Benjamin tramava as citações em seus textos: ao buscar excertos de um ou outro autor, como escreve a ensaísta Beatriz Sarlo (2013), incorporava-os a um modo particular de escrita. Ele cortava, copiava várias vezes, buscava olhar aquele trecho selecionado dos mais diferentes ângulos. Observamos aí uma dedicação do filósofo para que as citações, ao serem retiradas de sua “aura”, pudessem integrar-se organicamente a um novo texto – o “seu” texto. Tal gesto benjaminiano pode nos dizer muito, com respeito à criação acadêmica: desde a elaboração dos procedimentos de levantamento de dados até a própria atitude frente ao material teórico, o certo é que estamos sempre em meio a operações de invenção. Resumindo: tudo nesse processo se constitui como fruto do gesto criativo do pesquisador (SARLO, 2013).

Complicar ou simplificar o pensamento?

François Truffaut, ao entrevistar Alfred Hitchcock, nos brinda com observações preciosas sobre técnica e narrativa cinematográficas. O diálogo estabelecido com os filmes de Hitchcock, e sobre o modo como este conduz a câmera e seus filmes, nos convida a pensar sobre os distintos modos de, por meio do cinema, contar uma história. A ação do diretor e o modo de conduzir as filmagens levam Truffaut a apontar duas espécies de artistas, e também de diretores: os simplificadores e os complicadores. Os simplificadores seriam aqueles que, utilizando meticulosamente certos recursos técnicos, buscariam conduzir o espectador a determinadas emoções. Haveria neste perfil uma tentativa de esclarecer constantemente. Diferentemente, os complicadores seriam aqueles que operam por meio de lacunas: eles provocam experimentações a partir de sua obra, com o olhar no espectador, na possibilidade que este teria de desejar mais, já que nada de pronto e acabado lhe é oferecido.

Embora essa divisão dual possa ser vista ela mesma como um raciocínio simplista ou até simplificador, o que nos interessa aqui é problematizar duas espécies de didática, identificadas por Truffaut (a partir de sua conversa com Hitchcock). Quando Truffaut fala no modo “esclarecedor” de elaborar um filme, estaria estabelecendo um juízo de valor, segundo o qual os filmes “simplificadores” seriam talvez mais pobres em criatividade? Seriam eles próximos daquelas práticas escolares clássicas, e também de modos mais “pobres” e lineares de fazer pesquisa? Referimo-nos aqui àquelas aulas ou àquelas investigações que buscam, em primeiríssimo lugar, “esclarecer”, mostrar o passo a passo linear, indiferentes às “complicações” da vida, aos trajetos interrompidos, que nos exigem recomeços ou busca de novas maneiras de andar. Talvez a resposta seja não. Talvez haja lugar, na criação, para variados tipos de riqueza narrativa. Haveria modos e modos de “esclarecer” o espectador (ou o leitor de nossos estudos). Assim como haveria modos e modos de sermos “complicados” em nossas pesquisas (e nos filmes).

Neste artigo escolhemos discorrer sobre processos criativos de diretores como Alfred Hitchcock, Agnès Varda e Abbas Kiarostami, a fim de pensar nas possibilidades que o cinema oferece como sugestão para outras e novas metodologias de pesquisas em educação. Sejam elas “complicadas” ou não. Foucault, por sua vez, nos auxilia a pensar bem mais nos processos, nas coisas se-fazendo, do que em produtos acabados. Não haveria, nem nos discursos nem nas diferentes formas enunciativas, qualquer transparência, porque falar não é ver, porque haveria uma relação ao infinito, quando se trata de linguagem e imagem, como bem discute Foucault (2009) em “As Damas de Companhia”, célebre prefácio ao livro *As palavras e as coisas*. E, considerando produções artísticas ou filosóficas, para ele a vitalidade estaria justamente naquilo que surpreende, que nos faz sermos, permanentemente, diferentes do que um dia fomos.

Controlar o olhar do outro: qual a medida para Hitchcock?

O conhecido *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) abre com a vista a partir de uma janela: é o quarto do fotógrafo Jeffries, interpretado por James Stewart. Somos apresentados logo de início a um personagem que observa “o mundo lá fora”, de sua janela, imobilizado que está recuperando-se de uma fratura. Eis que certa noite o personagem, ao observar a vizinhança, escuta o grito de uma mulher. A dúvida e o suspense marcam imediatamente a narrativa: teria ocorrido um crime? Naquela noite, apenas uma residência tinha as janelas fechadas. O suspense é gerado pela duplicação do olhar do fotógrafo. Observamos Jeffries à beira da janela, suas reações, e ao mesmo tempo enxergamos o que seu olhar acompanha. Por meio dessa duplicação, passamos a dividir suspeitas com ele. Antes mesmo de Jeffries convencer a namorada Lisa de que existe um assassino na vizinhança, nós os espectadores já somos “parceiros” do fotógrafo. Ao olharmos o que olha o personagem, surge um olhar único, o nosso e o dele, amalgamados.

O próprio levantamento das cortinas no início do filme estabelece tal duplicação. Acompanhamos como um *voyeur* o desenrolar da trama. Hitchcock, assim, nos conduz com maestria a partir dessa duplicidade, valendo-se para isso sobretudo de vários planos em *close-up*. A seleção feita pelo diretor, sobre o que o espectador acompanha, é um condutor da narrativa, e a emoção de suspense surge justamente disso. A trilha sonora, igualmente, integra as cenas com perfeição.

Na entrevista a François Truffaut, Hitchcock detalha todos os recursos técnicos dos quais se valeu, para alcançar o que desejava, como sequência de imagens e efeitos narrativos. O diretor cita para tanto a cena em que o assassino invade o quarto do personagem vivido por James Stewart, para jogá-lo pela

janela. A filmagem foi realizada de modo completo, inteira, com todo o “realismo” possível. No entanto, o diretor não ficará satisfeito com o resultado inicial, considerando-o fraco, cenicamente. Hitchcock realizou então *close-ups* das mãos, do rosto do assassino, do rosto de James Stewart e, posteriormente, compôs a montagem. Só assim obteve o resultado que desejava.

Em outro trecho da entrevista, Alfred Hitchcock dedica-se a conversar sobre o filme *Psicose* (1960). Narra a construção de várias cenas e o modo como buscou construir a experiência do público *voyeur*, dirigindo os espectadores, exatamente como se tocassem um órgão (TRUFFAUT, 2004, p. 277). Utilizando-se de cenas em *close-up*, Hitchcock orienta o que o espectador vê; e assim, na montagem das ações, acabou produzindo um dos maiores clássicos de terror e suspense. A cena em que a personagem de Janet Leigh é assassinada na banheira foi filmada durante sete dias e teve setenta posições diferentes da câmera – para resultar em apenas quarenta e cinco segundos na forma final. Como não poderiam filmar realisticamente a mulher nua no banho, sendo esfaqueada, foram captados *closes* de sua mão, seus pés, seu rosto, e até do próprio chuveiro.

Em entrevista realizada para a CBC (*Canadian Broadcasting Corporation*)³, Alfred Hitchcock afirma que, para ele, arte é emoção, e que fazer cinema é colocá-las juntas e assim provocar um efeito impactante no público. Ou seja, o objetivo é produzir emoções no espectador, e isso é possível de controlar por meio da montagem, dos *close-ups*, da criação das imagens. Pode-se dizer que aqui a narrativa se constrói a partir da perfeita articulação entre técnica e ação. Para Hitchcock, a técnica (a colocação da câmera, os efeitos, o ritmo) precisa estar vinculada diretamente ao objetivo de conferir maior potência à cena; enfim, deve estar a serviço da história narrada. E é incrível o modo como o diretor opera com maestria a condução do olhar do espectador, na (e para a) produção de suspense, das sensações de medo e surpresa, presentes do início ao final do filme.

O modo de fazer de Hitchcock poderia sugerir-nos formas de pesquisar? O planejamento detalhado de cada passo, de cada momento de uma pesquisa, com o domínio de todas as técnicas de levantamento de dados, articuladas a um olhar teórico criativo – seria esse um caminho desejável, pelo qual se buscaria a produção de algo novo, relativo por exemplo a como narramos ao mundo como vai a educação? Ou nos interessam outras formas de produzir pensamento, as quais aprendemos com o cinema? Vejamos, a seguir, outra proposta de criação, bastante distinta da que vimos aqui, com Hitchcock.

“É preciso antecipar um cinema ‘in-finito’ e incompleto”

O filme *Onde fica a casa de meu amigo?*, de Abbas Kiarostami (1987), é de uma delicadeza única – talvez por narrar os dilemas cotidianos das crianças e por tratar da forma singela, infantil, em resolvê-los. A sala em que o personagem Ahmad estuda é pequena, possui mesas longas, e os alunos, ali, são todos meninos, que vemos disciplinadamente perfilados. Qual o centro da história? Como tudo começa? O menino Nématzadé havia feito o dever de casa em uma folha, e por isso foi duramente repreendido pelo professor. Logo no início do filme sabemos: caso Nématzadé esquecesse o tema ou o caderno novamente, seria expulso da escola. Acompanhamos o choro do menino e, ao mesmo tempo, as correspondentes expressões no rosto de Ahmad, a seu lado. Ao chegar em casa, Ahmad percebe que trouxe consigo o

3 Entrevista disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=1957335657655880>. Acesso em 20/02/2020.

caderno de Nématzadé. Começa então a busca pela casa do amigo, no vilarejo vizinho de Poshted. Ele tenta explicar a situação à mãe, que não compreende e pede que ele faça a lição para depois poder brincar.

Kiarostami filma o menino sentado, reiterando para a mãe o porquê de ele precisar levar o caderno para o colega. Existe ali o compromisso da amizade. Ahmad sabe que o amigo será expulso se não entregar a lição feita no caderno. Quando sua mãe pede que ele vá comprar pão, o menino inicia a angustiada busca pela casa de Nématzadé. Uma das cenas mais belas do filme é a de Ahmad subindo uma colina, com um caminho em ziguezague, em cujo topo está uma árvore solitária. Já à noite, o menino encontra um guia, um velho marceneiro. Por princípio, aquele senhor deveria conhecer o caminho, mas, ao chegarem até a casa, Ahmad sabe não se tratar da moradia de Nématzadé. Tarde da noite, o menino faz o dever do amigo e leva-o no dia seguinte. Com isso, Ahmad evita a expulsão do colega.

O filme encerra-se em um *close-up* no caderno de Nématzadé. O professor confere a lição e, na última página, vemos a flor que o velho marceneiro havia dado a Ahmad. Kiarostami utiliza o *close-up* com uma delicadeza, quase como um *close-up* lírico (MARCELLO, 2008). Esses closes remetem a uma aproximação delicada e carinhosa, à contemplação das mínimas intimidades cotidianas: neste caso, a imagem poética do final da trajetória de Ahmad. Tais planos, antes de serem percebidos apenas com os olhos, são sentidos pelos espectadores com enorme intensidade empática e emocional.

Talvez aqui possamos estabelecer uma primeira diferenciação entre os processos criativos de Hitchcock e Kiarostami. O próprio uso dos *closes* possibilita pensar que, para Hitchcock, se trata de conduzir o olhar, dar a ver ao espectador; e para Kiarostami está implicado outro propósito: o de fazer sentir, o de provocar uma espécie de abertura. O próprio *close-lírico* não se “entrega” de todo. Exige de nós relações, estabelece para nós um espaço particular. Kiarostami, de modo diverso ao de Hitchcock, não deseja conduzir a inteligência do espectador. O diretor reivindica para o cinema a possibilidade de, como em outras manifestações artísticas, algo narrado ou mostrado simplesmente talvez não ser entendido. Seu cinema parte de uma porosidade com o espectador, que nos leva a “um cinema ‘in-finito’ e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas” (KIAROSTAMI, 2013, p. 182).

Não se trata aqui de polarizar as propostas dos dois diretores; afinal, é inegável a riqueza criativa de ambas. O que fazemos é uma aposta na potência de operarmos em nossos estudos não apenas com a dimensão simplificadora e explicativa, mas, sobretudo, com aquela que complica nosso modo de pensar, que se constrói com vazios, “furos”. Trata-se, em outras palavras, de produzir pesquisa de modo a não incidir verticalmente sobre nossos objetos, buscando explicá-los exaustivamente.

Consideramos, na companhia de Karostami, a potência de pesquisar em educação a partir dos movimentos de suspensão, escrevendo não exatamente para decifrar. O movimento é de acercar-se, inscrever-se naquilo que estudamos, para deste modo expor as relações possíveis. Kiarostami não teme que o espectador deixe de compreender algo; não acredita que a emoção seja produzida pela técnica da “condução”. O diretor aponta que “o espectador tem de intervir se quiser perceber tudo. Aliás, precisa colaborar em seu próprio interesse, para que o filme se enriqueça” (KIAROSTAMI, 2013, p. 183). Não aposta, portanto, em uma narrativa fechada, linearmente conduzida, na qual “tudo é dito”. Pelo contrário, afirma que “as pessoas têm ideias diversas umas das outras” e que não deseja que “todos os espectadores completem o filme com sua imaginação da mesma maneira, como se fossem palavras cruzadas idênticas, independentemente de quem as estiver resolvendo” (KIAROSTAMI, 2013, p. 184). As lacunas não existem simplesmente para serem completadas. Há um convite à inscrição de si.

Contra a linearidade do pensamento, a teia de aranha

Tomando a fala do cineasta François Truffaut (2004) como um disparador, procuramos aprofundá-la a partir do filósofo José Américo Pessanha, em “Filosofia e modernidade: racionalidade, imaginação e ética” (1997). Nesse texto, com base no pensamento de René Descartes e Francis Bacon, o autor aponta duas possibilidades distintas de compor o pensamento. Uma seria aquela próxima ao conhecimento matemático, própria dos teoremas: nestes, predomina o que o autor chama de clareza e mesmidade irrecusáveis (PESSANHA, 1997). O teorema é apresentado pelo autor como mobilizador de uma razão atemporal da matemática, a partir da qual poderíamos acessar a verdade e a pureza. Fruto desse modo de pensar, o saber seria algo produzido como verdade cristalina. O conhecimento se construiria por meio de procedimentos e aplicação de modelos estabelecidos, sem possibilidade de questionamento ou divergência. O saber, assim elaborado, remeteria a evidências, frutos de uma linearidade.

Pessanha aponta que esse modo de conceber o conhecimento, mesmo no campo da matemática e das ciências “duras”, seria bastante restritivo -- especialmente porque, para compreender diferentes fenômenos, faz-se necessária “uma abordagem investigativa e experimental” (PESSANHA, 1997, p. 19). A produção de conhecimento deveria dar-se por meio de relações dialógicas, nas quais “constrói-se uma trama epistêmica, científica” (idem). Essa trama se produz a partir da abertura de uma dobra sobre o pensamento. Pessanha aponta:

(...) enquanto a verdade absoluta, a-histórica e atemporal pretende organizar-se de forma unívoca, de uma vez por todas e para sempre, a razão do tipo dialógico, inerente ao discurso natural, se constrói e se reconstrói numa permanente abertura (PESSANHA, 1997, p. 28).

Entendemos que essa abertura ao desconhecido e ao risco é própria do pensamento complicador, mencionado por Truffaut: pensamento que opera por lacunas e se constrói enquanto trama, tessitura, tal qual a teia de aranha. Para Pessanha,

(...) enquanto fazemos essa teia de aranha, saímos um pouco da imediatez, do histórico, do datado, do circunstancial. É uma teia que ultrapassa a vida da aranha que a secretou e a construiu, que permanece depois que a aranha morre, que pode, inclusive, ser usada e habitada por outras aranhas (PESSANHA, 1997, p. 22).

O pensamento complicador (ou complexo) é aquele tramado e habitado tal uma teia. É construído (pela aranha e por nós) no contato com toda a geografia que lhe (nos) é exterior. É um modo de esquivar-se da imediatez do pensamento e elevá-lo a uma artesanania.

No conto “A infinita fiandeira”, aliás, Mia Couto (2009) narra a história de uma aranha que não construía sua teia por instinto. Ela não compunha seus rendados de modo utilitário, para caça ou reprodução. Elaborava-os como arte e por isso escandalizava a todos. O pensamento complicador parece ter esse ímpeto: não busca obedecer a finalidades pré-estabelecidas. Não se desenvolve de modo utilitário; mantém-se na constante tarefa de se reelaborar, de reconstruir-se permanentemente. Em outras palavras: entrega-se ao desconhecido, ao que não se pode prever completamente. Constrói-se enquanto tapeçaria, como teia, tramando novas ideias, novos questionamentos. Opera a partir das lacunas e oscilações.

Para nós, esse convite ao imprevisto surge do encontro do cinema com a educação: a partir dos filmes que amamos e selecionamos, aprendemos a demorar-nos em questões muito simples, que a princípio nos pareciam óbvias e até claras. Um caderno, um menino, dois meninos, e o dever de casa. Nada simples. Trata-se de movimentar o pensamento diante do aparentemente singelo demais, operando uma espécie

de torção, e desenvolver uma escrita que permita a multiplicação de narrativas e relações. O objetivo não é explicar, muito menos esgotar. Com Gagnebin, consideramos que pensar o simples pode ser levantar a hipótese de um outro devir (GAGNEBIN, 2009). Com essa filósofa, com Foucault e com nossos cineastas, multiplicamos olhares e modos de compreensão, a respeito do que, aparentemente, se nos mostrava tão simples. Isso porque estamos, ao fim e ao cabo, diante da porosidade e do mistério da vida, das pessoas, dos relatos. Como o que sucede a uma professora numa escola pública deste País, a qual está implicada diretamente na pesquisa que motivou a criação deste texto. Aceitamos, nessas companhias todas, de filósofos e diretores de cinema, operar com lacunas. Optamos por complicar o pensamento.

Olhar o singelo

Kiarostami movimenta a elaboração metodológica de nossos estudos ao nos sugerir, com suas produções, um olhar atento ao cotidiano, aos elementos mais singelos da vida. O movimento de complicar o pensamento não necessita surgir de grandes feitos e situações. Pode nascer dos elementos mais cotidianos: das narrativas, das cenas e relações que se desenvolvem no ambiente escolar, por exemplo.

Vejamos *Dez*, outro de seus filmes (de 2003): nele, trata-se de algumas (simples e complexas) *narrativas de vida*. A personagem principal, interpretada pela atriz Mania Akbari, conversa com várias pessoas em seu carro, enquanto dirige. Com apenas duas câmeras, Kiarostami nos apresenta dez trechos com os diálogos e as relações estabelecidas entre a personagem principal e quatro mulheres, além do filho de Mania. Dentre todas as temáticas tratadas, emerge com força a que se refere à situação específica da mulher no Irã. No início do filme, o banco do passageiro é ocupado por Amim, filho da protagonista. Logo percebemos o conflito existente entre filho e mãe, em virtude da separação dos pais. Toda culpa quanto ao insucesso do casamento é atribuída à mulher. Com exceção do menino Amim, as demais pessoas que ocupam o banco do passageiro são mulheres: a irmã da protagonista que lhe dá conselhos sobre como educar o filho; uma senhora que vai rezar no Mausóleo de Ali Akbar, e conta ter perdido seu filho e marido – por exemplo.

Após o trecho da idosa que vendeu seus bens para ajudar uma moça com doze filhos, uma prostituta entra no carro. Seu rosto não é mostrado: apenas ouvimos uma voz jovial e suas risadas. Ela fala dos clientes, do gozo, do sexo. A este, seguem-se outros dois trechos, nos quais as passageiras narram suas desilusões amorosas e o fato de terem sido abandonadas pelos homens que amavam. Kiarostami nos apresenta todas essas histórias com uma delicadeza ímpar. Provoca o espectador a pensar sobre a condição da mulher, na cultura e na ética muçulmanas. O importante é que tal convite parte de simples diálogos cotidianos. Ele constrói a narrativa sem estabelecer um tom de denúncia. O modo como a película é montada, com duas câmeras estáticas e sem uma equipe de filmagem, nos faz acompanhar, com imenso cuidado e delicadeza, o cotidiano de uma mulher muçulmana. E, sobretudo, nos fala das relações entre mulheres, de suas confidências e dores.

Kiarostami não constrói narrativas lineares: ele coleta cenas, trechos de conversas. *Dez* nos convida, repito, a pensar sobre a vida das muçulmanas, em breves cenas. A partir delas, da percepção de seus dilemas, da violência à qual são expostas, acompanhamos um processo de questionamento em relação à existência feminina no Irã.

Alain Bergala, ao escrever sobre o cinema e o modo de criação de Kiarostami, aponta que o cineasta parece operar entre dois postulados do gesto cinematográfico. Busca “captar a realidade do mundo, deixá-lo

revelar seu sentido” e, igualmente, constrói narrativas de modo a “pensar o mundo como uma construção abstrata, labiríntica, vertiginosa, de fundo falso, fazendo vacilar a ideia mesma de ‘realidade da realidade’” (BERGALA, 2004, p. 2, trad. Laura Schuch). Reside nessa operação, a nosso ver, uma forte inspiração para a elaboração metodológica das pesquisas em educação. Aprendemos a urgência da atenção aos elementos cotidianos da vida numa escola, por exemplo; ao mesmo tempo, na elaboração e composição do nosso objeto, a atenção a uma regra básica: assumir a impossibilidade de uma total apreensão desse mesmo objeto – pois ele terá, sempre, por definição, algo de fugidio e esquivo.

As cenas do filme nos apresentam aspectos bastante difíceis da existência, mas o diretor o faz expondo ficcionalmente cenas cotidianas, de modo extremamente sutil. Pode-se dizer que as narrativas das mulheres do filme *Dez* não seriam propriamente singelas: elas são pungentes. Versam sobre a opressão e violência às quais repetidas gerações de mulheres foram (e são) expostas. No entanto, o diretor opta pela delicadeza, favorecendo em muito a aproximação do espectador com aquilo que vê. A simplicidade (complexa) com a qual Kiarostami elabora seus filmes é um convite para que nos aproximemos de narrativas de dor, de morte, de violência, justamente de um modo que nos permite melhor pensá-las. Ao construir as personagens, com seus dramas e dificuldades, ele não as restringe a uma vida em sofrimento. Estabelece-se uma densidade em cada trecho, em cada cena narrada, de modo a dar complexidade ao outro ficcional. Pela imersão na narrativa, acabamos por nos colocar de fato no lugar das personagens, pensando a nós mesmas.

A construção do filme *Dez* e a condução de seu enredo apontam para a potência da ficção como revolucionadora de nossos modos de tratar e viver o chamado “real”. As situações que vivemos, especialmente aquelas mais dolorosas, em geral não se mostram por completo a uma primeira vista. Parecem exigir de nós outras elaborações, outro tempo. E, desse mesmo modo, se dão (ou podem dar-se) nossas inquietações de pesquisa e elaborações, dentro do campo da educação.

Aliás, há nesse diretor uma ocupação genuína com cenas escolares e de relação entre crianças. No curta-metragem *Duas soluções para um problema* (1975), conhecemos Nader e Dara. O problema? Dara devolve o livro de Nader, rasgado. Para esse impasse, o filme nos apresenta, com enorme simplicidade, duas soluções. Ou Nader pode rasgar também o livro do amigo, ou Dara pode colar o livro. O curta é extremamente singelo e nos põe a pensar sobre amizade e alteridade. Não se trata de produções simplórias ou “bobas”, na ampla filmografia de Kiarostami. Nessas narrativas, somos convocados a observar as pequenas alegrias de uma rotina, de uma vida. Observamos com atenção as ações dos personagens, seus relacionamentos, e fica evidente as quão poéticas e belas são (ou podem ser) as mínimas coisas do dia-a-dia,

O olhar com que o diretor produz o filme, a partir da simplicidade e da atenção voltada para a experiência dos personagens, remete ao olhar e ao modo de narrar de Walter Benjamin. Em “Rua de mão única” e “Infância em Berlim”, Benjamin (1993) compõe uma coleção de cenas, de objetos e de lugares. A partir deles, vai tecendo suas memórias, seu pensamento e cenas da história da Alemanha. Benjamin esboça outra ideia de narração – aquela que surge da própria experiência do narrador. Não se trata de produzir relatos lineares e totais, que busquem desvendar verdades ou estabelecer relações de causalidade. Trata-se de produzir narrativa a partir dos detalhes quase invisíveis, em que não interessa transmitir uma “pureza” da coisa narrada.

O narrador Benjamin opera como um artesão, tecendo sua experiência e a experiência alheia. Um leque, os esconderijos infantis, os artigos de um armarinho, as manhãs de inverno. Benjamin oferece-nos belas e inesperadas coleções, suspendendo os significados habituais e colocando cada elemento dentro de

novos jogos de relações. Convida a nos dedicarmos aos objetos mais banais, a “aprender o que é verdadeiro e significativo no que é pequeno e trivial” (SARLO, 2013, p. 46). As questões cotidianas e os objetos pouco “nobres” surgem nos escritos de Benjamin como elementos que merecem ser pensados. O que é banal ou ordinário é justamente o que nos exige um olhar mais detalhista (SARLO, 2013, p. 47). Narrar a própria história é, para Benjamin, narrar elementos mínimos. Ainda que esse movimento seja permeado pelo sentimento de humildade em relação ao que é contado, sabemos que o cotidiano nos propõe quase sempre questões complexas e pertinentes.

Benjamin e Kiarostami nos convidam a movimentar nossas pesquisas a partir do olhar para os detritos, para os pequenos objetos, para as narrativas cotidianas. O pesquisador, voltado para o cotidiano, assemelha-se à figura do trapeiro, que não se detém em grandes feitos ou em narrativas lineares; pelo contrário “deve justamente apanhar aquilo que é deixado de lado, como algo que não tem significado, algo que parece não ter importância” (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

Catar o mundo: narrar a si e ao outro

O documentário de Agnès Varda, *Os catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), apresenta uma articulação entre a narrativa do outro e a narrativa de si. Varda tece uma trama de suas histórias de vida com as de diferentes catadores. A partir da pintura, *As catadoras* (*Les glaneuses*, 1857), de Jean-François Millet, a cineasta discorre sobre a função do respigador (isto é, do catador). Numa viagem de carro, expõe variados modos de coletar e nos mostra diferentes tipos de catadores, em nossos dias. Na produção agrícola, essa função hoje é majoritariamente desenvolvida por máquinas. No entanto, Agnès nos apresenta lugares e pessoas que ainda juntam aquilo que outros não desejam mais. Muitos, por necessidade, coletam alimentos. Outros, num movimento criativo, coletam objetos, a partir dos quais desenvolvem suas criações.

Lembramos aqui alguns dos tantos artistas plásticos que catam objetos das ruas e que, a partir deles, pintam, criam suas esculturas, produzem suas coleções – como as surpreendentes torres-tótems que Bodan Litnanski criou com diferentes materiais. Ele recolhia objetos com seu ciclomotor e elaborava esculturas. Também Louis Pons, que utilizava os objetos coletados da rua para a composição de pinturas e instalações. Segundo Pons, esses “objetos-traços” produziam uma mescla do mundo exterior com seu próprio mundo interno. Agnès Varda, igualmente, recorre a essa mesma artesanania em seu filme. Não apenas nos fala do gesto de coletar, mas nos provoca a pensar sobre a fragilidade social daqueles que se alimentam exclusivamente de frutas e legumes, deixados nas feiras e nas lavouras. Apresenta-nos as narrativas de vida desses coletores. Ao falarem de suas motivações, as personagens do documentário falam de si mesmas, de toda uma existência, marcada pelo ato cotidiano e repetido de coletar.

A partir das vidas, dos objetos colecionados por ela, Varda também trama a si mesma. Narra e mostra a si própria, alternando momentos em que a câmera busca a ela mesma, seu corpo. Ao filmar o autorretrato de Rembrandt, *souvenir* que trouxe de uma viagem, Agnès subitamente filma a própria mão. A câmera em *zoom* evidencia rugas e pintas. Ela filma uma mão com a outra mão. Oferece-nos um autorretrato. Coloca-se no filme, protagoniza os questionamentos, fala de suas sensações. A construção do filme nos dá a ver que Varda participa do documentário, não apenas como diretora, mas como alguém que também “cata” seus objetos, coleciona narrativas – cenas para muitos talvez totalmente invisíveis ou desconhecidas.

Assim como no filme *As praias de Agnès* (*Les Plages d'Agnès*, 2008), Varda evidencia que criar relatos implica, também, em um trabalho consigo mesma. O modo como constrói seus filmes configura-se, efetivamente, como fruto de um exercício sobre si mesma. Ela está, de modo material e criativo, inteira em suas produções. Coloca-se e se produz nelas. Nessa narrativa autobiográfica, a diretora evita uma elaboração linear: ela vai contando sua história em fragmentos, artisticamente montados, como se fosse um quebra-cabeça: essa é sua maneira de compartilhar um pouco da própria trajetória de vida, mas também da história mais ampla do cinema e inclusive de uma época. O filme se faz num movimento semelhante ao das ondas do mar. Cada cena, cada sequência, cada cenário, cada escolha de imagens e personagens é realizada num movimento que se faz simultaneamente ético e estético.

Para concluir: sobre cacos, imperfeições e belezas inesperadas

Iniciamos este artigo lembrando Foucault e suas provocativas elaborações sobre caminhos de elaborar a si mesmo, ética e esteticamente. Suas incursões sobre textos de filósofos antigos levaram-no a enfatizar o tema do cuidado consigo, do trabalho sobre si mesmo, a partir de uma série de práticas, como as da escrita, da meditação (e, diríamos, também da própria criação filosófica e artística), com o fim de “encarar o real”, de exercer o pensamento de modo processual, transformando as verdades que nos constituem como um exercício ético: não só ético, mas *etopoiético*. São vários os textos em que Foucault nos fala desse trabalho necessário sobre si mesmo, se nós quisermos transformadores de nós mesmos - como o conhecido “A escrita de si” (FOUCAULT, 2010).

Realizar filmes, fazer pesquisas acadêmicas, produzir filosofia – em todas essas produções, estamos sempre, de alguma forma, convocados a elaborar, primeiramente, a nós mesmos. Simultaneamente, na trama dessas criações, tratamos, em maior ou menor grau, de relações de poder, de processos de subjetivação, também de construção de verdades. Sobretudo, estamos, de uma forma ou de outra, tratando da liberdade do sujeito na sua relação com o outro, na sua relação inarredável e radical com a alteridade.

Os diretores e os filósofos convocados neste texto, colocados lado a lado, especialmente naquilo que produziram, nos convidam a interrogar o vivido, a observá-lo com generosidade, compreendendo que “a verdade vive, então, nos detalhes, mas nunca se estabiliza neles, passa de um a outro e sobretudo emerge no contraste entre eles” (SARLO, 2013, p. 46). Essa conversão de olhar e de condução da pesquisa, acreditamos, amplia as possibilidades de criação metodológica. Convida o pesquisador a um outro posicionamento, não de quem busca produzir verdades unívocas, mas daquele que presta atenção ao que é mínimo. A ideia é atuar, na pesquisa, tal um catador, alguém que coleta cenas, narrativas, ditos, tecendo complexas relações, para poder pensar os “cacos” da vida, do outro, os próprios cacos.

Trata-se de uma verdadeira atitude diante da vida: aprender a inebriar-se dos elementos mais singelos e cotidianos, invisíveis para grande parte de nós próprios. Talvez esse seja um dos movimentos mais fundamentais do fazer do pesquisador. Catadores e colecionadores transformam-se, ao longo de uma pesquisa, em narradores, em Kiarostamis sensíveis, que não apenas discorrem sobre algo externo a si, mas que se deixam encharcar pelo processo, pelas idas e vindas do pensamento, por aquilo que “complica” e foge a todas as linearidades enfadonhas. Um pensamento vivo, pelo qual se permita que cada dado, cada gesto catado no caminho da pesquisa se torne “algo mais”.

Referências

- BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, G. (Org). **Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía**. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23-81.
- BENJAMIN, W. **Rua de mão única. Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGALA, A. **Abbas Kiarostami**. (Trad. não autorizada: Laura Schuch). Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.
- CORAZZA, S. M. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, M. V. (Org). **Caminhos Investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007, p. 103-127.
- COUTO, M. A infinita fiandeira. In: COUTO, M. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 73-75.
- DOMINGO, J. C. Profundizar narrativamente la educación. In: SOUZA, E. C. de. **(Auto)biografias e documentação narrativa: redes de pesquisa e formação**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 37-61.
- FOUCAULT, M. As Damas de Companhia. In: FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p. 194-209.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense, 2010, p. 144-162.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- KIAROSTAMI, A. **Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MARCELLO, F. de A. **Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. 237 p.
- PESSANHA, J. A. Filosofia e modernidade: racionalidade, imaginação e ética. **Revista Educação & Realidade**, FACED/UFRGS, v. 22, n. 1, p. 13-32, jan./jun. 1997.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2009.
- SARLO, B. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Filmes citados

- HITCHCOCK, Alfred. **Janela indiscreta**, 1954.
- HITCHCOCK, Alfred. **Psicose**, 1960.
- KIAROSTAMI, Abbas. **Dez**, 2003.
- KIAROSTAMI, Abbas. **Duas soluções para um problema** (curta-metragem), 1975.
- KIAROSTAMI, Abbas. **Onde fica a casa do meu amigo?**, 1987.
- VARDA, Agnès. **As praias de Agnès**, 2008.
- VARDA, Agnès. **Os catadores e eu**, 2000.