

CINEMA E EDUCAÇÃO: DA CRIANÇA QUE NOS CONVOCA À IMAGEM QUE NOS AFRONTA

MARCELLO, Fabiana de Amorim – UFRGS – famarcello@uol.com.br

GT: Educação e Comunicação/n.º 16

Agência financiadora: CNPq

“El ojo que ves no es ojo/porque tú lo veas/es ojo porque te ve” (Antonio Machado, 1997, p. 289). Os versos de Antonio Machado parecem ter inspirado as palavras do filósofo francês Didi-Huberman, que nos fala de algo bastante semelhante: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (1998, p. 29). Ou talvez não se trate aqui de inspiração, mas de uma espécie de prolongamento dos versos do poeta espanhol. De fato, ambos nos trazem a discussão acerca de um olho jamais passivo, de um olho que olha, mas que, no ato de mesmo de olhar, é acolhido, cingido exatamente pelo que vê.

De forma sucinta, poderíamos dizer que Didi-Huberman nos indica que “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (1998, p. 29) – e daí justamente residiria seu paradoxo. A partir da leitura de *Ulysses*, de James Joyce, o filósofo discute acerca dessa “inelutável cisão do ver” e nos convida: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (ibidem, p. 31). Afastamo-nos, portanto, de uma crença que sugeriria que a visão depende de nós. Ao enfatizar que o que está diante de nós também *nos olha*, o autor, de algum modo, rompe com o subjetivismo do olhar (mais propriamente, daquele que olha), que acreditaria, por exemplo, conseguir tornar as coisas inexistentes pelo simples fato de fechar os olhos. A idéia apresentada por Didi-Huberman se afasta de uma noção de que tudo é e está visível a nossos olhos, apenas à espera desse olhar iluminador dos sujeitos. Enfim, o autor nos mostra claramente uma ruptura com duas idéias clássicas na filosofia do olhar segundo as quais “*ou* a visão depende das coisas (que são causas ativas do ver), *ou* depende dos nossos olhos (que fazem as coisas serem vistas)” (Chauí, 1988, p. 40). Ora, mas por que, quando falamos em olhar, se trata de uma cisão, de um abrir-se em dois? E, ainda, por que se trata de um ato que nos é inelutável?

A visão, o ato de ver, implica sempre um contato primeiro com o volume dos corpos, esses “objetos primeiros do todo nosso conhecimento e de toda visibilidade” (Didi-Huberman, 1998, p. 30). Assim, os corpos se constituem como algo a tocar, a apanhar, eles são algo contra os quais nosso olhar invariavelmente “se choca” (ibidem).

Assim, a visão, nesse primeiro momento imediato, estaria relacionada ao ato de absorver o volume visível das coisas, e, de algum modo, portanto, de *tê-las*. Contudo,

cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma *perda* suporta [ao contrário daquilo que “ganhamos”, naquele primeiro no momento de olhar] – ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem – e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (Didi-Huberman, 1998, p. 33, grifos meus).

Dizemos que algo se perde no ato mesmo de olhar, pois não estamos falando de volumes plenamente preenchidos, dimensões apreensíveis em sua totalidade, mas de superfícies que nos expõem, por vezes violentamente, o (e ao) *vazio* que as povoam, impondo-nos um *dentro* importunador. A potência daquilo que nos olha reside nesse vazio. Ou seja, no momento em que ver é tanger esse vazio – algo aí morre, algo aí foge ao nosso olhar imediato. É desse ponto, portanto, que as coisas que olhamos nos olham. E, por isso, tal cisão é inelutável: queiramos ou não, algo nos escapa no ato mesmo de ver, algo que nada tem de evidente.

Como já dito, o ato de ver implica em um “ganho” e em uma “perda”. Contudo, obviamente, não se trata de uma questão de escolha: ou olhamos as coisas ou elas nos olham, ou “ganhamos” ou “perdemos” algo no ato mesmo de olhar e se olhado. Trata-se sim de uma “cisão do ver”, de um ato que se divide de forma paradoxal em dois: olhamos *e* somos olhados. Nesse sentido, permanecer *aquém da cisão* do olhar equivaleria a permanecer no volume mesmo das coisas, naquilo que se ganha, que se soma (a nós?) quando olhamos. Ou seja, permanecer *aquém da visão* significaria tão-somente “ater-se ao que é visto” (Didi-Huberman, 1998, p. 38). Por outro lado, permanecer *além da cisão* “consiste em querer superar – imaginariamente – *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha” (ibidem, p. 40, grifos do autor). Daí surge um novo convite: não permanecer nem *aquém*, nem *além da cisão* – “*abramos o olhos para experimentar o que não vemos*” (ibidem, p. 34).

Talvez seja ainda importante perguntar: *tudo* o que vemos, ou melhor, qualquer coisa que vemos, efetivamente, nos olha? Creio que aquilo que efetivamente nos olha – ou melhor, aquilo que talvez tenha a potência de nos olhar com mais intensidade – portanto, de nos mobilizar mais violentamente –, seja aquilo que menos “volume” detenha, e, conseqüentemente, para nosso desespero ou satisfação, mais “vazios” possua.

É em torno dessa pergunta – e das suposições acerca de sua resposta – que investigamos a imagem da criança no cinema. Pensar a criança e a imagem nesse sentido diz respeito às problemáticas acerca dos volumes e dos vazios que, nesse meio específico que é o cinema, elas (criança e imagem) nos apresentam. Ou seja, trata-se de nos interrogarmos sobre aquilo que se “perde” e aquilo que se “ganha” quando as imagens da criança no cinema nos convocam a olhá-las (e com isso, de pensar sobre a sua capacidade de nos atingir, de nos perturbar e de nos mobilizar).

Assim, é possível evidenciar para que direção o objetivo deste trabalho se dirige: assumir o vazio da criança, ao invés de nos contentarmos com suas formas imediatas. Ou seja, no que diz respeito à imagem da criança no cinema, o trabalho aqui será não de ficar *aquém* da cisão do olhar – o que significaria tanger a criança naquilo que podemos “ganhar” de imediato, naquilo que ela nos acrescenta de modo trivial. Ficar, portanto, *aquém* dessa cisão seria permanecer na criança que reconhecemos, na criança do volume, das formas exatas, das certezas que uma *vontade de saber* criou para ela. No entanto, interessam-nos as possibilidades abertas pelo cinema, no momento em que elas são equivalentes à garantia de nos situarmos, providencialmente, na sua cisão mesma. Trata-se de, por um instante, abandonarmos a criança das formas exatas em favor daquilo que, dela, não podemos “tocar”, não podemos “ter”, e não podemos tocar ou ter não apenas porque ela esteja lá, nas imagens cinematográficas, na sala de cinema, mas porque ligada com aquilo que é da ordem do acontecimento. Permanecer na cisão do olhar do cinema significa apreender de imagens muito específicas a criança que instaura um vazio, e que, dali, nos olha incessantemente. É dela, e somente dessa última, a capacidade de se oferecer ao vazio (ou de oferecê-lo a nós), de se abrir e de nos lançar para além das “arestas discerníveis” de qualquer volume apreensível de imediato. E é disso que parte esse trabalho.

Tendo em vista estas primeiras considerações, o objetivo deste trabalho é discutir a figura da criança no cinema. Interessa-nos, portanto, desenvolver uma discussão sobre o próprio conceito de criança e o de imagem (no cinema) e o fato de que podemos discuti-los, pelo menos, a partir de duas maneiras: uma, primeira, ligada à vontade de saber sobre a criança, ou por aquilo que poderia ser resumido pela pergunta: como o cinema restitui e reitera saberes que apreendem a figura da criança?; a segunda (e que aqui é aquela nos interessa de forma mais particular), diz respeito ao modo como o cinema, ao tomar a criança como um “problema” seu, favorece a criação da imagem de uma criança-potência, criança-potência afirmativa. Importa desde já ressaltar que, em

grande parte, as discussões que apresento aqui são tecidas por análises de imagens extraídas de um conjunto de onze filmes que têm a criança como protagonista do *plot*¹ de suas narrativas.

De imediato, afirmamos, apenas para deixar mais clara a relação entre esses conceitos e a discussão baseada em Didi-Huberman que fizemos acima, que a criança da vontade de saber é aquela mais ligada às formas apreensíveis, às características da criança que nos são apreendidas de imediato; ao passo que a criança ligada à vontade de potência afirmativa está mais próxima àquela da criança que nos olha, nos atinge, nos modifica, nos lança ao vazio. Não se trata de uma oposição, mas, como nos lembra o próprio autor, de uma relação, de um movimento que se divide em dois.

Assim, retomaremos e aprofundaremos estas questões em três momentos. Num primeiro momento, trataremos da diferenciação entre o conceito de criança ligado a uma vontade de saber (ou vontade de verdade) e aquele ligado a uma vontade de potência afirmativa. Nesse sentido, explicaremos tais conceitos tendo como base a pergunta: por que esse trabalho se apóia sobre a vontade de potência da criança? Num segundo momento, levantaremos algumas discussões sobre o conceito de imagem, de forma a destacar aquelas que me auxiliam a ver, a pensar e mesmo a sugerir novos questionamentos sobre a imprevisibilidade da criança no cinema. Para efetuar tais discussões, tomaremos como base autores como Alain Badiou, Michel Foucault e Ismail Xavier. Por fim, mostro como, o cotejo entre as discussões sobre o conceito de criança e aquelas ligadas à análise da imagem cinematográfica, sugerem formas de pensar a análise em pesquisa sobre cinema e educação.

A criança que nos convoca

¹ Por *plot* entende-se o “dorso dramático do roteiro, núcleo central da ação dramática e seu gerador” (Machado, 2001, p. 23). Em linguagem televisual, todavia, o termo é usado como sinônimo de enredo, trama ou fábula: “uma cadeia de acontecimentos, organizada segundo um modo dramático escolhido pelo autor” (ibidem). Podemos encontrar ainda o termo *multiplot*, usado quando nos referirmos a um filme que apresenta várias linhas de ação, e onde todas as elas apresentam um grau de importância semelhante (ibidem).

Afirmar que este trabalho investiga, nas imagens cinematográficas, prioritariamente a vontade de potência afirmativa da criança e não as formas pelas quais nelas se produz (ou se expressa) uma vontade de verdade sobre a criança, implica precisar a diferença entre um procedimento e outro.

Nesse sentido, poderíamos dizer que uma investigação disposta a descrever de que forma os filmes estariam comprometidos com uma vontade de verdade sobre a infância (valendo-se dela e também produzindo-a) significaria, num primeiro momento, direcionar o entendimento acerca da criança para sua qualidade de sujeito empírico e da infância como etapa da vida. Assim, falaríamos de uma pesquisa em que a investigação teria como primeiro plano a descrição de uma vontade de verdade e, portanto, de como se dá, no cinema, a constituição de uma complexa rede de sentidos criada ou operacionalizada para a promoção de objetivações dos sujeitos infantis. Uma tal rede instituiria, reforçaria e contribuiria para a produção contínua de saberes e de *práticas de infantilização*.

Isso ocorre, pois os processos de constituição de saberes dos quais falo articulariam entre si o poder de nomear, de mostrar e de ser o lugar de sentido e de verdade (Foucault, 2000). Nesse caso, tratar-se-ia de tornar a criança e a infância que lhe é correlata “visíveis” e “enunciáveis”, como processos constituidores da verdade; mesmo que a verdade seja sempre entendida como interpretação, como perspectivismo (Nietzsche, 1998). Uma investigação que estivesse preocupada em descrever a vontade de verdade que abarca e cerca da criança, suporia que o conhecimento é almejado para que se possa agir sobre as coisas (sobre ela), e de que nele há uma utilidade posta em jogo (no caso, o conhecimento produzido, tendo em vista fins específicos). Nessa vertente, o conhecimento, as formas de abarcar e de apreender são entendidos como tarefa primordial de qualquer construção de saber.

Entre tantas formas de apreender a criança, tentar-se-ia tratá-la como objeto discursivo construído como sujeito racional, solucionador de problemas e “em desenvolvimento”. Ou seja, tratar-se-ia de partir de um ponto – a criança como sujeito capturado pelos nossos saberes – e mostrar como isso estaria discursivamente construído nos filmes e, igualmente, de que forma poderíamos dizer que ela foge, que ela escapa a esses saberes.

Essa vontade de verdade diz respeito a uma vontade de apropriação (Foucault, 1997) da criança, processo que implica na tentativa de assimilação e que se define “pelo fato de tornar idêntico, de reduzir a alteridade ao semelhante” (Lapoujade, 2003, p.

356). Trata-se de um procedimento profundamente ligado à tarefa de atar a criança à noção de infância, de atribuir-lhe uma identidade, de fazer com o que o vai-e-vem incessante entre fase da vida e sujeito restituam um ao outro propriedades específicas. A criança, assim, constituiria a infância, e a infância dotaria a criança de características peculiares.

Tendo em vistas essas considerações, passemos à discussão acerca do entendimento da criança como vontade de potência afirmativa. Quando afirmamos sobre uma diferença entre vontade de saber (entendida no sentido de vontade de verdade) o fazemos não no sentido de estar em direta oposição com a vontade de potência afirmativa. Contudo, a diferença crucial reside em que, diferente de falar de uma vontade de saber, não buscamos uma verdade ligada à posse ou a um processo de apreensão. Se existe uma verdade a buscar, pretendemos que ela esteja mais relacionada a uma “verdade” que “não é algo que podemos adquirir, ter ou utilizar” nas relações que estabelecemos com as imagens da criança, mas, ao contrário, que ela seja o próprio “acontecimento que interrompe essas relações” (Larrosa, 1998, p. 244).

Analisar uma imagem, as crianças nos materiais fílmicos (ou, melhor, a imagem da criança) nesse sentido, diz respeito a, primeiramente, considerá-las como potências, como “atividades eficazes”, para, em seguida, perguntar: “de onde vêm essas potências” (...), para que objetivos elas se dividem, o que quer aquele que nelas acredita, as institui?” (ibidem, p. 67). Examinar a vontade de potência implica, igualmente, perguntar sobre as forças que estão em jogo, uma vez que estas se constituem como a própria efetivação da vontade.

A criança tem tantos sentidos quantas forem as forças que dela sejam capazes de se apoderar. Se entendermos que “o próprio objeto é expressão de uma força” (Deleuze, 1976, p. 5), cabe-nos, então, discernir de que objetos estamos falando, com que forças estamos tratando. No que diz respeito, então, à análise das imagens, cabe perguntar de que maneira ela mesma exerce sua força; quais são os caminhos que a criança, entendida aqui como pura vontade potência, adota para “afirmar-se como vontade criadora”. Ou melhor: de que maneira sua vontade (de potência afirmativa) age sobre outra vontade (de saber sobre a criança)? Para tal diferenciação ou caracterização, devemos pensar, afinal, em que circunstâncias as vontades entram em jogo, agem entre si? Partiremos do sujeito criança, do “corpo-imagem” infantil (Fischer, 2004, p. 219) para perguntar, por exemplo, sobre as relações que este estabelece com outros sujeitos nos filmes, sejam eles crianças ou não. Ao falar em vontade que age sobre outra

vontade, remeto ao jogo de forças que faz com que os sentidos sobre o conceito de criança sejam constantemente disputados, uma vez que “a história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para dela se apoderar” (ibidem, p. 3).

A verdade ou a previsibilidade da criança traduz-se pelo modo como nossos saberes a dizem e a recebem. A criança ligada à vontade de verdade fica reduzida àquilo que nossos saberes podem abarcar e objetivar, àquilo que nossas práticas podem e tentam incessantemente submeter, dominar, produzir, controlar. Nesse sentido, a vontade de verdade sobre a criança está intimamente relacionada com a construção de saberes previstos e previsíveis para ela. De forma contrária, buscamos pensar acerca da vontade de potência afirmativa da criança (especialmente aquela que pode ser vista nas imagens cinematográficas), no sentido de que esta estaria radicada na proposição de uma direção inversa de toda a apreensão de saberes e poderes. Ao contrário disso, está o fato de aceitarmos e restituirmos a “presença enigmática radical” da criança; o que implica dizer tomar a criança em sua absoluta heterogeneidade (Larrosa, 1998). Isso significaria tratá-la como “aquilo que sempre nos escapa, que inquieta o que sabemos, o que podemos e que coloca em xeque os lugares que construímos para ela” (ibidem). A criança seria, assim, sempre outra coisa diferente do que podemos prever, talvez porque sempre está além do que sabemos, do que queremos, do que esperamos.

Exatamente por estar relacionada à vontade de verdade, a criança que resulta daí pode ser considerada como força reativa, como força adaptativa, conformativa, utilitária. A razão ou mesmo o saber, ligados à busca de uma verdade objetiva e característicos de uma vontade de verdade, buscam uma “verdade previsível, sem riscos inesperados” (Héber-Suffrin, 2003, p. 63). Dela derivado, o conhecimento racional está mais preocupado com garantias, previsibilidades, que só podem surgir a partir da criação das certezas e das seguranças do já-sabido. Pode-se dizer, ainda, por mais paradoxal que isso possa parecer, que esse conhecimento não quer conhecer, ele “quer tranquilizar e tranquilizar-se” (ibidem); o que ele procura é a “imagem de um mundo inteiramente submetido às categorias do nosso pensamento lógico: identidade, causalidade, finalidade” (ibidem, p. 63-64). Não há nessa força receptividade ao novo, mas prioritariamente manutenção e fixação do já vivido.

A imagem que nos afronta

Embora o filósofo francês não tenha aspirado à realização de estudos sistemáticos sobre a imagem (e muito menos sobre as fílmicas), creio que suas difusas produções, que dizem respeito, na verdade, a palestras ou artigos acerca de uma análise das imagens da arte, nos ofereçam inequívocas contribuições. Sabemos o quanto esse “vidente”, como Deleuze (1991) o denominou, e suas incontáveis palestras, entrevistas, artigos, proferidas e publicados em todo mundo (da França ao Brasil, da China ao Irã) dão conta de análises primorosas sobre a questão da imagem, especialmente, no domínio da arte. De fato, os trabalhos de Foucault sobre a loucura, sobre o que se poderia chamar de uma “teoria do discurso”, sobre a arqueologia das ciências humanas e sobre a história da sexualidade foram acompanhados de artigos – hoje reunidos nos *Ditos e escritos* – sobre René Magritte, Edouard Manet, Paul Klee, Kandinsky, Gérard Fromanger, Panofsky, no cinema sobre Paolo Pasolini, Hans Jüger Syberberg, entre tantos outros (e isso apenas para citamos artistas diretamente ligados à produção de imagem).

Em suas análises e discussões sobre imagens, Foucault nos mostra que essas são irredutíveis às interpretações ou às significações, pois elas são e serão sempre inesgotáveis – não por incompetência daquele que olha, mas por resistência da própria imagem, que desdobra os ditos que se fazem sobre ela, sempre em novas possibilidades, portanto, em novos ditos, que por sua vez não darão conta, por mais que se esforcem, em abarcá-la por completo. É essa tensão que interessa a Foucault, ou seja, a recusa de um domínio de exterioridade que a representação propõe – como se a imagem pudesse dar conta, apreender em si, internamente, um “real” que lhe é exterior.

Isso corrobora a idéia de que a ligação entre os domínios daquilo que se vê e daquilo que se diz está tanto menos no âmbito da articulação e da complementaridade do que da dependência ou da obviedade de seu possível encadeamento: “há disjunção entre falar e ver” (Deleuze, 1991, p. 73). Há uma certa e relativa independência entre aquilo que se vê e aquilo que se diz, no sentido que a linguagem segue normas específicas, “que não é uma proposição a designar um estado de coisas ou um objeto visível”; da mesma forma que aquilo que se vê não carrega em si “sentido mudo, um significado de força que se atualiza na linguagem” (ibidem). Assim, a proposta de análise será a de fazer não uma análise que vá contra essa idéia – e que, portanto, insistiria no trabalho acerca das significações –, mas, antes, trata-se de analisar os materiais considerando essa característica inelutável entre imagem e linguagem, ou seja, trata-se de fazer um trabalho *a partir* dessa incompatibilidade.

Talvez por provir do cinema, a imagem da criança, tal como num quadro de Velázquez, instaure um lugar impreciso, onde “contemplador e contemplado permutam-se incessantemente” (Foucault, 1998, p. 60). E é desse lugar que ela vem a que tensionar toda e qualquer estabilidade do olhar. Radicalizando essa idéia, a imagem cinematográfica da criança, muitas vezes, merece ser considerada como pura potência desestabilizadora, isto é, como potência que compromete de maneira insuperável as categorias de representação, objeto e espectador.

A partir de um exercício de análise sobre um conjunto de fotografias de Fromanger, reunidas sob o título “*Le désir est partout*”, Foucault nos fala da imagem como sempre portadora de outras imagens. Mais do que isso, pintura (fotografia, cinema) é considerada como “funda de imagens” (2001, p. 252), como “foco para miríades de imagens em jorro” (ibidem), como “lugar de nascimento das imagens” (ibidem, p. 253). Aqui, todo um campo aberto se coloca na medida em que nem os pintores, fotógrafos autores (produtores das imagens) estão sós e nem “a” imagem é tomada como soberana.

Nesse sentido, a riqueza da imagem seria não aquilo que ela capta. Ao contrário, quadro e câmara não fixam as imagens, mas, antes, “fazem-nas passar” (Foucault, 2001, p. 352). A riqueza, a potência da imagem residiria naquilo que cinema e fotografia, fazem com as imagens: “eles as conduzem, as atraem, lhes abrem passagens, lhes encurtam caminhos, lhes permitem queimar etapas e as lançam aos quatro ventos” (ibidem, p. 352). A questão, assim, é a de poder garantir o trânsito de imagem, fazer com ela seja lançada a outras imagens. Ao contrário do absolutismo da imagem, nela se concentra a sua própria pluralidade, sua capacidade de fazer-se múltipla e, ao mesmo tempo, indivisível.

Deste modo, dizemos que “o acontecimento que ocorreu, e que continua incessantemente a ocorrer sobre a imagem, pelo próprio fato da imagem” (Foucault, 2001, p. 351). Ao mesmo tempo, se diz que ele ocorre “no interior da imagem” e que ela, imagem, *é o próprio acontecimento*: “um acontecimento único, (...) e que a torna única: reproduzível, insubstituível e aleatória” (ibidem, grifos meus).

A imagem seria uma porta (ou uma ponte) para outras imagens, uma espécie de trajeto a ser percorrido por aquele que olha. A ela cabe “suscitar um acontecimento que transmita e magnifique o outro, que se combine com ele e produza, para todos aqueles que vierem a olhá-lo e para cada olhar singular pousado sobre ele, uma série ilimitada de novas passagens” (Foucault, 2001, p. 352). E é aí que se encontra uma idéia notável:

nesse sistema de “relançamento” de imagem, imagem que relança a outras imagens, o acontecimento não seria um lugar mesmo de encontro, de um ponto de concentração, mas, antes disso, o espaço de sua “dispersão” (ibidem, p. 353). Mais uma vez, Foucault reitera: a imagem não diz respeito ao que é da ordem da representação. Ela não representa a casa, o parque, a criança: ela *é* a casa, o parque, a criança e, desse espaço, será lançada alhures. Não se trata de uma paródia, de uma mera expressão da coisa representada: o acontecimento se dá porque, no espaço deixado pela representação, a coisa *é* a imagem, a imagem *é* a coisa.

Alain Badiou (2004) faz uma diferenciação entre a pureza e a impureza do cinema e, especialmente, da imagem cinematográfica, que merece aqui ser destacada. O autor afirma que o cinema, na qualidade de “arte de massas”, é impuro, da mesma forma que a imagem que aposta num caráter banal (clichê) e o enfatiza. A questão do cinema é, então, apreender a complexidade infinita do mundo e mesmo do humano e extrair delas sua pureza. Não se trata de uma definição (pureza) que vem do exterior, algo que venha de fora da imagem. A pureza refere-se justamente à operação de extrair algo da imagem, de seu interior, em direção a uma nova simplicidade, em “direção à criação de novas simplicidades” (2004, p. 70). Para explicitar essa relação entre imagem que remete à pureza ou à impureza, Badiou cita o exemplo do uso dos carros no cinema, feito por Abbas Kiarostami e Manuel de Oliveira. O que esses diretores criaram foi “outra utilização para os carros” (ibidem, p. 67) – uma utilização que vai além de expressar mera imagem de ação, do veículo que chega e parte de algum lugar, que vai além dos carros de gângster ou de policiais. “A utilização dos carros em Kiarostami, onde o carro se transforma em um lugar das palavras”, onde o carro se transforma, “no lugar fechado da palavra no mundo”. De forma semelhante, nos filmes de Manuel de Oliveira, “o carro se converte em um lugar de exploração de si mesmo (...), uma espécie de movimento em direção às origens”. A questão que se coloca em relação a esse deslocamento é a supressão da banalidade do carro a partir de sua “purificação”.

O cinema luta constantemente com esses sentidos de pureza e de impureza das imagens. Melhor dizendo, no cinema, constantemente lutas são travadas contra a imagem impura, em que estão em jogo, simultaneamente, a luta da imagem consigo mesma, a luta daqueles que produzem a imagem com a própria imagem produzida e a luta entre nós, espectadores, com essas imagens, na medida em que também participamos da criação da sua “pureza”. Pode-se dizer, assim, que “um grande filme tem algo de heróico, porque realmente é uma batalha e uma vitória” (ibidem, p. 71).

Fica claro que a discussão levantada por Badiou nos interessa de maneira crucial. Obviamente que não se trata de fazer uma descrição precisa entre pureza e impureza das imagens da criança, mas sim considerar tais discussões, na medida em que elas nos oferecem argumentos para a diferenciação entre os sentidos lançados sobre o conceito de criança: previsíveis ou imprevisíveis. As formulações de Badiou apontam para a sensibilidade de compreender aquilo que pode nos surpreender nas imagens, aquilo que, deslocado dos sentidos habituais e lineares que qualquer imagem pode trazer, nos lança para o que é da ordem do novo e da criação. Isso significa apostar no potencial criador e mesmo de subversão do já dito, na medida em que “o cinema pode reproduzir o ruído do mundo; [mas] também inventar um novo silêncio. Pode reproduzir nossa agitação, [e igualmente] inventar novas formas de imobilidade. Pode aceitar a debilidade da palavra, pode inventar um novo intercâmbio” (2004, p. 70).

Creio, com isso, que a leitura das imagens jamais pode se dar de maneira imediata ou mesmo linear, já que “ela resulta de um processo onde intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas [imagens] presentes na esfera do olhar que as recebe” (Xavier, 1998, p. 369). Nesse caso, não estamos falando somente de uma questão de “recepção”, mas da característica fundamental que sustenta o próprio conceito de cinema: a de ele estabelecer relações entre imagens e movimento, entre imagem e tempo; por isso, trata-se de uma característica relacionada à produção de ligações que o cinema força a nós, espectadores, a estabelecer, já que elas não estão ali e nem são dadas na tela (ibidem). Embora sejamos privados da feitura ou mesmo da tarefa de composição das imagens – portanto, privados do “privilégio da escolha” (ibidem, p. 370) deste ou daquele ângulo, desta ou daquela profundidade, desta ou daquela distância –, o cinema nos garante o exercício de uma dedução em relação àquilo que a montagem² apenas sugere (ibidem). Isso significa dar conta de especificidades outras que não dizem respeito somente ao que a imagem dá a ver; ou seja, o desafio da análise de imagem é dar conta da imensidão da própria imagem (e, portanto, compreender essa “abertura” como componente criador e não como falha na busca de uma verdade), mas igualmente de seus limites.

A abertura à qual nos referimos diz respeito ao vazio, às “fendas”, deixados pela montagem, como foi dito, mas também diz respeito a jogos entre “verdade” e “mentira”,

² De acordo com Bazin (1991), montagem é “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (p. 68).

“real” e “ficção”, bem como aqueles introduzidos por problemáticas a acerca do ser e do parecer, próprios não apenas da imagem cinematográfica. Ultrapassando quaisquer dessas dimensões, o cinema atua como linguagem criadora. “A partir de imagens de esquinas, fachadas e avenidas, o cinema cria uma nova geografia; com fragmentos de diferentes corpos, um novo corpo; com segmentos de ações e reações, um fato que só existe na tela” (ibidem, p. 369).

Esta afirmação de Ismail Xavier está profundamente ligada com as afirmações que Foucault faz sobre imagem, e que aqui nos interessam na medida em que podemos afirmar que, a partir das múltiplas imagens de crianças (seja na sua mais prosaica imprevisibilidade que, por vezes, nos faz rir, ou em sua dor pungente, que tanto nos sensibiliza; nos diálogos mais surpreendentes ou no seu silêncio, em muitos momentos, ameaçador) o cinema, sim, cria uma nova criança (ou compõe, de variadas formas, o espírito criança). Ou seja, o cinema não representa, não traz a criança de um exterior para seu interior: ele, antes, a produz.

Dos modos de ver e ser visto

A primeira análise de um conjunto de filmes permite afirmar que há algo desse vazio, desse silêncio, do imprevisível da vontade de potência afirmativa da criança que merece ser pontuado no que diz respeito, por exemplo, à relação de parceira, de aliança que as crianças protagonistas dos filmes estabelecem com outros personagens e mesmo entre si. Há, talvez, algo “a mais” que provém, que escapa dessa relação que as crianças estabelecem com seus pares que, entendo, se trata de pura potência afirmativa, nada melancólica ou óbvia; há aí uma sensibilidade estética que convém ser ressaltada, na qualidade de “elementos” que fazem parte dessas crianças-potência. Trata-se de elementos (ou momentos, em momentos) nada evidentes ou piegas, como quando o menino René acolhe secretamente em seu quarto o “incompreendido”, e agora fugido de casa, Antoine Doinel (Truffaut, 1959); algo “a mais” se passa no desejo nutrido pelos pequenos engraxates Giuseppe e Pasquale de comprar um cavalo branco em *Vítimas da tormenta* – mesmo que este desejo seja, mais tarde, cercado pelo desespero de estarem confinados em um reformatório (De Sica, 1946). Mesmo quando já não estamos falando da relação entre crianças, mas de outros laços que elas acabam por estabelecer em tantos filmes, há algo que não se deixa apreender de imediato: falamos aqui de relações que vão além dos laços óbvios que poderiam ser estabelecidos, por exemplo, entre adultos e

crianças e que, por isso mesmo, passam a ser algo de outra ordem. Nesse caso, podemos lembrar a amizade totalmente dissociada de noções paternalistas ou superprotetoras: “mais que um pai, Charlot é o irmão d’*O garoto*” (Vallet, 1991, p. 21); na relação entre o menino Marcelino e Jesus, em *Marcelino, pão e vinho* (Vajda, 1954), contemplamos a relação inefável que se inicia com o gesto espontâneo e singelo do menino que, ao olhar para o rosto de dor e sofrimento de Cristo talhado na madeira, diz singelamente: “Tens cara de quem está com fome”; ou talvez possamos nos referir à singeleza que faz com que Patrick, de nove anos, escolha presentear a mãe de seu melhor amigo Laurent, com rosas vermelhas, depois de saber, na própria floricultura, que elas significam “paixão ardente” (Truffaut, 1976). Essas relações que afirmo serem “de outra ordem” poderiam, ainda, estar relacionadas à fidelidade, à lealdade da amizade ou do abrigo que ela, na verdade, representa, por exemplo, no caso de Totó a Savatore (Tornatore, 1988), em *Cinema Paradiso* – sentimentos que se estabeleciam ali, dentro do cinema da pequena Giancaldo, o recôndito vilarejo na Sicília; ou esse algo “a mais” seja aquilo que se mostra em toda sua potência na criança-furor de Billy Elliot (Daldry, 2001), que não aceita, não se conforma em ser estigmatizada, descrita e absorvida pela lógica de sua comunidade, ou de sua família. “Criança-furor” porque não aceita, esperneia e grita contra seu porvir-minerador.

Enfim, seria possível listar muitos filmes e incontáveis relações entre crianças e mesmo entre adultos e crianças que nos inspiram a pensar o conceito de criança de uma outra forma. Ao mesmo tempo, vejo que essas relações permitem pensar tal conceito de um outro modo, diferente daquele que remete a um ser aprendiz, ser domado e sempre previsível. Creio que não se trata, como pode parecer num primeiro olhar, de analisar, nos filmes, a criança que simplesmente imita o mundo adulto, mas de poder dar visibilidade àquela que, por exemplo, nas relações que estabelece com seus parceiros, “inventa seu mundo”³. Valentin, em seus ensaios para uma futura carreira de astronauta (Agresti, 2002). Ingemar (Hallström, 1985), em sua casa-esconderijo. Jean e Pierrete (Feyder, 1925) e a pequena ilha que constroem à beira do rio. Léolo (Lauzon, 1992), em sua crença de ser filho de um tomate italiano, de abrir a janela do seu quarto e, em meio aos edifícios vetustos de um subúrbio em Montreal, os campos mais verdes da Itália

³ Esta idéia é diretamente tomada de Rosa Fischer, do texto intitulado “Infância, mídia e experiência”. A autora relata de maneira comovente a cena da criança que, numa festa, oferece um “número musical” à sua tia de 70 anos e que, para essa mesma senhora, diz “só não gosta de mim que não me conhece”. Nesse sentido, afirma a autora, temos a construção de um mundo outro, “sem culminâncias, sem produtos finais” (2003, p. 8).

mediterrânea. Não se trata da criança que finge ser astronauta, brinca “de casinha”, que finge ter sua própria casa, que finge estar uma ilha e de ser dono dela: é a criança que, por dizer respeito a uma multiplicidade, é astronauta, ela é a casa, a ilha, a Itália.

Nesse sentido, atrevo-me a pensar a criança menos como uma faixa etária da vida e mais como algo que diria respeito a “um modo de entrega ao momento, ao *acontecimento*” (Fischer, 2003, p. 3, grifo meu). Nesse sentido, pensar a criança cingida à categoria do “acontecimento”, envolveria, igualmente, “assumir o risco do salto, a interrupção no curso linear do tempo” (ibidem). Talvez possamos dizer, em relação à criança (fruto de uma vontade de saber), na esteira do que a mesma autora aponta sobre o texto de Foucault (*Theatrum Philosophicum*), que ali está confinado um acontecimento, justamente porque foi reduzida a um estado de coisas ou, ainda, aprisionada a um ciclo mesmo de passado-presente-futuro (Fischer, 2004, p. 218).

A criança, assim entendida, tem suas “origens” na afirmação do acaso; ela não conta com nenhuma finalidade, mas tão-somente com a *necessidade* de sua existência. Não há finalidade no acaso, pois ali não há qualquer causa a conhecer, a esperar, a prever. Já a finalidade tem sua raiz na razão. Na criança, há apenas a necessidade do acaso. Talvez por isso o acaso tenha relação direta com a criação. Como Deleuze discute no texto “*Qu’est-ce que l’acte de création?*”, aquele que cria só o faz em nome de uma *necessidade*, jamais por mero prazer (Deleuze, 2003, p. 292) ou porque está num momento de “pura inspiração”. Desobrigado do ímpeto de cumprir objetivos últimos, aquele que cria tem as características de um aventureiro ou de um explorador. Aventureira, exploradora, a criança é aquela que “rejeita os caminhos seguros e conhecidos e atreve-se a embrenhar-se por lugares nos quais nenhum caminho está traçado” (Larrosa, 2002, p. 42). A criança que nos interessa aqui é aquela que, tal como Antoine Doinel, de forma emblemática, foge, escapa do reformatório – espaço disciplinar por excelência, por baixo de uma cerca, por meio das árvores. Acompanhamos o menino em sua fuga, a câmera o persegue, e ele corre, passa por baixo de pontes, por arbustos e chega, enfim, à imensidão do mar – e é dessa imensidão que ele “nos olha”, nos surpreende. Portanto, mesmo que se trate de caminhos ainda desconhecidos, a possibilidade de pensar a criança dessa forma nos abre todo um universo, e um universo o qual não nos cabe exatamente desbravar, mas a ele entregar-se totalmente.

Referências Bibliográficas

- ANTONIO MACHADO. Proverbios y cantares. In: _____. *Poesías completas*. Madrid: Espasa/Calpe, 1997, p. 289-395.
- BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar el cinema I: imagem, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras: 1988, p. 31-63.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. Qu'est-ce que l'acte de création? In: _____. *Deux régimes de fous et autres textes*. Paris: Minuit, 2003, p. 291-302.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Infância, mídia e experiência*. Palestra realizada na I Jornada da Clínica Maud Mannoni, Porto Alegre (RS), 2003. mimeo. p. 1-11.
- _____. Na companhia de Foucault: multiplicar acontecimentos. *Educação & Realidade* – Dossiê Michel Foucault. Porto Alegre: Faced, UFRGS, vol. 29, n.º 1, jan./jun., 2004, p. 215-226.
- FOUCAULT, Michel. A pintura fotogênica (1975). In: _____. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b, p. 346-255.
- _____. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- _____. As meninas. In: _____. *As palavras e as coisas* – uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Edições 70, 1998.
- _____. A vontade de saber. In: *Resumo dos cursos do Collège de France (1970 – 1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 9-16.
- HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O “Zaratustra” de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- LAPOUJADE, David. Sobre a passividade. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel Angel de; PINHEIRO, Paulo (orgs.). *A fidelidade à terra* – assim falou Nietzsche IV. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 350-362.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana*. Porto Alegre: Contrabando, 1998.
- _____. *Nietzsche e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- MACHADO, Jorge. *Dicionário e glossário sobre roteiro e cinema*. Texto mimeo. Belém: 2001.

- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VALLET, François. *L'image de l'enfant au cinéma*. Paris: Les Éditions du CERF, 1991.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras: 1998, p. 367-383.

Filmes citados

- AGRESTI, Alejandro. Valentin. Argentina, 83 min., 2002.
- CHAPLIN, Charles. O garoto. EUA, 79 min., 1921.
- DALDRY, Stephen. Billy Elliot. Inglaterra, 110 min., 2001.
- DE SICA, Vittorio. Vítimas da tormenta. Itália, 95 min., 1946.
- FEYDER, Jacques. *Visages d'enfants*. Bélgica, 114 min. 90 min., 1925.
- HALLSTRÖM, Lasse. Minha vida de cachorro. Suécia, 101 min., 1985.
- LAUZON, Jean-Claude. Leolo. Canadá, 105 min., 1992.
- TORNATORE, Giuseppe. Cinema Paradiso. Itália, 123 min., 1988.
- TRUFFAUT, François. Os incompreendidos. França, 100 min., 1959.
- TRUFFAUT, François. Na idade da inocência. França, 104 min., 1976.
- VAJDA, Ladislao. Marcelino Pão e Vinho. Itália/Espanha, 91 min., 1954.