

Imagem, Narrativa e Subjetivação em *Boyhood*¹

Laura Wulff SCHUCH²

Rosa Maria Bueno FISCHER³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Em trechos do filme *Boyhood*, buscamos explorar algumas questões relativas às noções de imagem, experiência e narrativa a partir do pensamento de autores como Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin. Com Michel Foucault e Félix Guattari, buscamos pensar a dimensão de subjetivação presente no trabalho com o cinema em sala de aula com futuros profissionais da área da Comunicação, numa possível relação entre Cinema e Educação.

Palavras-chave

Imagem; narrativa; experiência; cinema; subjetivação.

Texto do trabalho

As provocações deste texto partem da experiência como bolsista e orientadora na pesquisa *Juventudes e Narrativas Visuais: por uma ética da imagem na educação*, coordenada pela Prof^a Dr^a Rosa Maria Bueno Fischer na FAGED/UFRGS. Nele, procuramos desenvolver algumas relações possíveis entre a experiência com a imagem cinematográfica – no caso específico do filme *Boyhood*⁴ (2014), de Richard Linklater – e a formação ética e estética dos sujeitos de nosso tempo, partindo do caráter relacional da imagem, a qual instauraria sempre, segundo Georges Didi-Huberman, uma certa – e bastante específica em sua singularidade – abertura.

Partimos de um trabalho feito em sala de aula (na disciplina eletiva “Epistemologia da Comunicação”, oferecida na Faculdade de Educação, que aborda as relações entre

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da FABICO/UFRGS, email: wulff.laura@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Pedagogia da da FAGED/UFRGS, email: rosabfischer@gmail.com

⁴ *Boyhood*, gravado ao longo de 12 anos, acompanha 12 anos na vida do garoto Mason, interpretado pelo jovem ator Ellar Coltrane (com seis anos à época do início das filmagens).

cinema e educação), ocupado com a formação do olhar, no sentido de uma abertura aos vazios das imagens. Também tratamos do processo de discussão de filmes⁵, de alguns conceitos e de uma posterior escrita dos alunos – majoritariamente estudantes de Comunicação –, a respeito de sua própria experiência com o filme assistido. Tentamos pensar, na pesquisa, o quanto esse trabalho tem de deslocamento dos sujeitos sobre si mesmos, sobre sua forma de ser sujeitos, na inseparável relação entre estética e ética, conforme apontada por Michel Foucault.

Assim, podemos nos aproximar do pensamento de Félix Guattari que, no texto *As três ecologias* também aborda as relações entre ética e estética, ao partir da ideia de transversalidade entre os estratos mental, cultural e natural.

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo (GUATTARI, 1990, p. 8).

Com isso, todas as grandes relações de força do capitalismo podem ser entendidas também como reproduzidas em nossas esferas de afeto e sensibilidade, levando a uma constante replicação de suas lógicas. Daí a necessidade de quebrar a divisão rígida entre os três estratos: criar espaços para que eles sejam pensados em sua imbricada complexidade, não através das separações que, achatando-as, reforçam os poderes da máquina capitalista, que destrói os territórios de existência para transformá-los em mercadoria. Seria necessário, assim, garantir os modos de existência em sua diferença, assegurando a multiplicidade das singularidades que compõem nosso mundo, em oposição aos assujeitamentos impostos pelo horizonte ético e estético construído pelo capitalismo. Para podermos pensar sua quebra, é importante ressaltar que essas construções assujeitadoras são, invariavelmente, históricas.

Isso se liga à questão do *cuidado de si* trabalhada por Michel Foucault, em obra na qual se dedica a pesquisar textos dos séculos I e II de nossa era, propondo uma genealogia dos modos de constituição de sujeitos atuais. Seu pensamento, aqui, acontece não mais em termos de sujeição ou assujeitamento – como se dava em sua obra até então, quando pensava os eixos do poder e do saber –, mas como modos de subjetivação, processos

⁵ Entre os filmes que já compuseram o programa da disciplina, constam: *Jogo de cena*, *O fim e o princípio* e *As canções*, de Eduardo Coutinho; *Santiago*, de João Moreira Salles; *Os incompreendidos*, de François Truffaut; *A lei do desejo* e *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar; *Persépolis*, de Marjane Satrapi; *Filhos do paraíso*, de Majid Majidi; *Onde fica a casa do meu amigo?* e *Cópia fiel*, de Abbas Kiarostami; *Sonhos*, de Akira Kurosawa; *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges; *Invisible Crimes* e *Paris, Texas*, de Wim Wenders; *As praias de Agnès*, de Agnès Varda e *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, entre tantos outros.

através dos quais os sujeitos podem dobrar (na leitura deleuzeana⁶ de Foucault) as forças que sobre eles incidem. Esses textos da Antiguidade, como explica Frédéric Gros (2010), apresentam uma prática de si que confere ao sujeito uma relativa liberdade em sua relação com a verdade, diferente da “camisa de força” das verdades assujeitadoras das práticas confessionais do período cristão. Neste outro regime, sujeito e verdade não estão ligados em uma relação exterior, por um poder vertical, mas por uma escolha de existência, que passa por procedimentos, práticas e técnicas regradas em direção a uma *arte da existência*. O homem livre grego e romano escolhe os discursos de verdade que quer fazer presentes em sua ação, que quer tornar quase uma parte de seu próprio corpo – é um sujeito-forma que molda a si mesmo a partir de discursos cuidadosamente selecionados, que lhe ajudarão a enfrentar com mais sabedoria os desafios da vida comum e da relação com o outro, os acontecimentos externos e suas próprias paixões. Subjetivação de um sujeito em discursos verdadeiros, assim, em vez de sujeição por verdades externas à sua constituição. O que propomos no trabalho é pensar as muitas características de abertura e ruptura próprias da imagem como espaços de confronto e exercício desses sujeitos com a verdade – com Guattari, podemos adicionar: em direção a um pensamento da *transversalidade*, que opera cortes e abala a separação entre os estratos; e o trabalho direcionado em aula como um pequeno exercício possível de subjetivação.

Nossa pergunta é: para que servem essas relações colocadas pela imagem, que se estendem ao infinito, no espaço exíguo de uma sala de aula, em uma disciplina de Cinema e Educação? Como resposta, em um primeiro nível sugerimos que nos livremos das concepções utilitaristas tanto do cinema quanto da formação universitária – não se trata aqui de atingir “resultados”, ou pelo menos não resultados imediatos. Em um nível posterior, suspeitamos que as narrativas cinematográficas apresentadas e discutidas com os alunos cumpram justamente o papel de expandir a sala no tempo e no espaço, de mergulhá-la no devir histórico, de pôr em crise as verdades que a sustentam sobre bases excessivamente sólidas. É sobre isso que queremos falar aqui, partindo de mais algumas concepções de Walter Benjamin e tocando rapidamente duas noções de experiência em Foucault.

⁶ “Embora [A vida dos homens infames] invoque focos de resistência, de onde vêm tais focos? Ele precisará pois de muito tempo para achar uma solução, já que de fato trata-se de criá-la. Então, será que se pode dizer que essa nova dimensão seja a do sujeito? Foucault não emprega a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas os termos “subjetivação”, no sentido de processo e “Si”, no sentido de relação (relação a si). E do que se trata? Trata-se de uma relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma “dobra” da força”. (DELEUZE, 2000, p.116)

Narrativa e história

Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 2), no belo texto *História e Narração em Walter Benjamin*, sugere que a homonímia neolatina entre a história como processo real [*Geschichte*], a história como disciplina dos historiadores [*Historie*] e a história como narração [*Erzählung*], nos indica uma continuidade de significação mais forte do que a simples oposição habitual entre “história” e “histórias”. Isso ressoa uma fala do cineasta Jean-Luc Godard⁷, que colocava a obra de arte “bem feita” como parte constituinte e inseparável da história dos historiadores, bem como se acerca da concepção de Didi-Huberman (2004) do trabalho do historiador como o de um arqueólogo que busca os vestígios visuais do real nas imagens – também – da arte.

O que Benjamin propõe em sua filosofia da história, na leitura de Gagnebin (2009, p. 8), é que o tempo histórico seja apreendido não em termos cronológicos, mas de *intensidade* – e isso só pode se dar se pensarmos uma concepção de história intimamente ligada à noção de origem [*Ursprung*], da qual Didi-Huberman também nos fala em relação à imagem. Retirando os fenômenos da linearidade causalística e exterior a eles, em que a história tradicional (aquela dos vencedores) os inscreve, o historiador benjaminiano lhes restituiria a dimensão de objeto bruto, fixando-os em sua irredutível brutalidade, para salvá-los da destruição e do esquecimento a que conduzem essas explicações previamente formuladas. Quebrando a sucessão cronológica a que estamos acostumados pela forma corrente de explicação histórica, “a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional”, separando e expondo os elementos a fim de fazê-los saltar para fora do contínuo, de modo a estilhaçar a “cronologia tranquila da história oficial” (GAGNEBIN, 2009, p. 10). Aqui, é o tempo que se inscreve de forma intensiva *no objeto*, e não o objeto que se coloca como por acidente *no tempo*, em um desenrolar histórico que não necessariamente o constitui.

A rememoração do passado pela origem não opera uma simples restauração, mas uma transformação do presente de forma que, se esse passado de fato vem à tona, ele próprio é também retomado e transformado, estabelecendo uma relação nova entre as duas temporalidades. No contexto do pensamento de Benjamin, a historiografia dominante integra as estratégias discursivas da dominação de uma classe, e o esforço de restauração da origem deve interromper a excessiva coerência universal dessa narração, com seu

⁷ “Para mim, a História é a obra das obras ou, se preferir, ela engloba todas, História é nome de família, nela estão os pais e os filhos, estão a literatura, a pintura, a filosofia... Digamos que a História é tudo junto. Então, se uma obra de arte é bem feita, ela concerne à História [...]” (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2004, p.206, tradução minha)

movimento de “destituição e de restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e de construção” (GAGNEBIN, 2009, p. 17), a fim de possibilitar a existência de uma outra história, a chamada por Benjamin *história dos oprimidos*. Não se trata simplesmente, pelo menos na leitura de Gagnebin, da restauração de um momento primeiro ou de um idêntico esquecido, mas, também e simultaneamente, do inacabamento e da abertura à história, da emergência do diferente. O originário, esta “intensidade destrutora das continuidades e das ordens pretensamente naturais”, forma constelações revolucionárias entre o presente e o passado, reunindo elementos díspares em uma outra figura possível – aquela em que se faz ver sua *verdade*.

Assim que o trabalho com narrativas em sala de aula – tanto as narrativas fílmicas, quanto as textuais produzidas pelos alunos – pode se abrir a essa dimensão desestabilizadora da origem, a partir do momento em que relaciona as diferentes *histórias* nela implicadas ou em que se propõe à experimentação de novas montagens temporais que desestabilizem, em seu ínfimo impulso, a continuidade da explicação histórica nas narrativas dominantes.

Uma cena em especial, de *Boyhood*, propõe um engenhoso exercício de montagem: Mason Jr., Mason Sr. e Samantha jogam boliche em uma casa de jogos tipicamente norte-americana. Em um plano aberto, vemos o pai lançar a bola e fazer um *strike*. No contraplano, ele se vira para os filhos e comemora o acerto. Com os gritos de comemoração ainda em cena, há um corte e passamos a ver a tela que marca os pontos no boliche – uma animação simples mostra um jacaré engolir os pinos derrubados, mastigá-los até transformá-los em um dardo e lançá-lo com a boca em direção a um alvo desproporcionalmente próximo. Ele acerta em cheio, é claro, e diante dele se ergue um grande X vermelho em que lemos “*strike*” em caixa alta. No topo do quadro de toda a sequência animada, lemos a inscrição “*bowland*” [“terra do boliche”, traduzindo livremente]. Há outro corte e vemos imagens⁸ de carros pegando fogo, uma multidão revoltada e corpos pendurados em uma ponte, enquanto a voz em *off* de um jornalista informa que “*Quatro funcionários da Blackwater foram cruelmente atacados em Fallujah. Seus corpos e carros foram incendiados após...*”. Nesse momento, há outro corte e, em plano aberto, vemos que a televisão está na lanchonete do boliche, onde agora também se encontram os personagens. O pai comenta a situação política com os filhos, criticando de

⁸ Essas imagens são o registro de um episódio conhecido como a emboscada de Fallujah, ocorrido em 31 de março de 2004, quando quatro americanos que trabalhavam para uma empresa militar foram mortos e queimados por grupos rebeldes durante a ocupação do Iraque pelo exército dos EUA.

maneira enfática as decisões do governo Bush que levaram os Estados Unidos à guerra no Iraque.

O diretor, ao pôr em sequência as cenas do boliche, a animação do *strike* a as imagens de guerra, estabelece algumas ligações não óbvias entre os fatos, como em uma espécie de constelação nova de imagens que, ao se chocarem, ganham função crítica. Parece nos indicar a violência internalizada nas minúcias da *bowland* – seria essa de fato uma referência aos Estados Unidos? – e fazer uma crítica à escolha do então presidente pela guerra ao mesmo tempo em que não nos poupa dos horrores praticados contra civis pela resistência iraquiana. Não há, aqui, mocinhos e bandidos, mas personagens que observam a impossibilidade da verdade na narração da história como um *continuum* e que estão situados dentro de uma narrativa que também não se propõe a uma explicação linear e total. Nessa sequência, nós, assim como os personagens, não nos vemos diante da mesmidade consoladora da *imagem-véu* do fetiche, que mantém a imagem em sua regra de consenso, mas da *imagem-rasgo*, que “desorbita a imagem até sua exceção desgarradora”, retomando as ideias de Didi-Huberman (2004). Montar uma imagem da barbárie, segundo o autor, “não significa dissipá-la no magma cultural formado por quadros, fragmentos de filmes ou citações literárias: é dar a compreender nela outra coisa, mostrando desta imagem a *diferença e a relação* com o que a rodeia na ocasião” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 211, tradução minha). É na diferença entre o ambiente contido do boliche, com suas imagens marcadas por um espaço e por um tempo onde se desenrolam os conflitos amenos dos personagens, e as imagens de violência da guerra no Iraque, que se produz um estalido de verdade. É na própria diferença entre as imagens deliberadamente ficcionais e aquelas que registram um pequeno recorte de um acontecimento terrível – quantas outras coisas que aconteceram naquele dia em Fallujah não estão fora de campo? – que a imaginação pode demonstrar com mais força sua potência de criação e de pensamento, e é também aí que se inscrevem na história as narrativas impuras do cinema.

Benjamin, em *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, nos fala do processo de transformação e desaparecimento, na modernidade, da figura tradicional do narrador, ligado ao declínio da *experiência* [*Erfahrung*] – conceito que, como nos explica Gagnebin (2009), inscreveria várias gerações de indivíduos em uma temporalidade comum, supondo uma tradição compartilhada e recontada, transmitida de pai para filho, em um fluxo de tempo próprio das sociedades artesanais. O tempo contínuo da experiência, situado em oposição ao tempo recortado do trabalho no capitalismo moderno, seria a base daquilo

que conta o narrador tradicional, cujas histórias não seriam “simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas” (GAGNEBIN, 2009, p. 57), engendrando, assim, um caráter de *formação* dos sujeitos de uma mesma comunidade. Segundo a autora, a descrição desse processo de declínio, em Benjamin, não teria um caráter moralizante, apesar de certa nostalgia; antes, seria uma tentativa de pensar, simultaneamente ao fim da experiência e da narrativa ligada à tradição, a possibilidade de criação uma forma narrativa que não dissesse respeito somente à solidão e à esfera privada da vivência [*Erlebnis*], como o romance burguês, ou que não reduzisse as distâncias no tempo e no espaço como sob o pretexto de “novidade” da informação jornalística. As pistas que Gagnebin encontra no texto benjaminiano – de caminhos possíveis para uma atividade narradora que superaria a divisão entre público e privado exacerbada pela sociedade capitalista do início do século XX e salvaria o passado resistindo a preencher seus silêncios, preservando sua irredutibilidade em um presente imprevisível – são: o conselho verdadeiro e a ligação entre a narração e a morte.

O conselho

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). (BENJAMIN, 1993, p. 200)

O conselho só pode ser dado, assim, se uma história puder ser posta em palavras, através das hesitações, tentativas e inquietudes de uma “história ‘que se desenvolve agora’, que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis, várias sequências diferentes, várias conclusões desconhecidas que ele pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar” (GAGNEBIN, 2009, p. 63). Essa abertura e transformação da história que se apresenta ao conselho de alguém sábio, que pode falar a partir de sua experiência, é o que deixou de existir, na análise benjaminiana, e não pode ser apressadamente retomado por boa vontade salvadora e terapêutica, em um otimismo imediato. É nas aporias de narrativas suas contemporâneas que Benjamin indica o caminho de um pensamento não redutor desse potencial de salvação, nas obras de Proust e de Kafka.

O jovem Mason, por sua vez, desconfia dos conselhos que recebe dos mais velhos. Quando o professor lhe dá um sermão no laboratório fotográfico, dizendo que o rapaz não terá “sucesso” na vida se não for mais comprometido com seu trabalho – *Conheci muitas pessoas talentosas na vida. Quantas delas tiveram sucesso profissional sem disciplina,*

compromisso e uma ótima ética de trabalho? [...] Não vai dar certo para você, Mason. O mundo é muito competitivo –, o adolescente ergue as sobrancelhas e sacode a cabeça em discordância. O conselho do professor parece se encaixar em uma narrativa dominante do capitalismo contemporâneo, de causas e consequências muito bem encaixadas; o rapaz sabe que passa os dias tirando fotos e pensando sobre suas imagens, sabe que trabalha duro no ofício que escolheu para si. A história contada por Mason é irreconciliável com sua suposta continuação pelo professor. Não há conselho possível.

Em outra sequência do filme, é o pai quem aconselha Mason. O rapaz acaba de se formar no colégio e sofre com o término de um relacionamento amoroso. Os dois estão em um bar, prestes a assistir ao ensaio da banda de Jimmy. Nesse ambiente, cercado de homens adultos e se tornando adulto ele também, Mason faz uma pergunta ao pai, iniciando o seguinte diálogo:

Mason Jr.: <i>Afinal, qual é o propósito?</i>

Mason Sr.: <i>De quê?</i>

M. J.: <i>Não sei, disso. De tudo.</i>
--

M. S.: <i>De tudo? Qual o propósito? Eu, com certeza, não sei. E ninguém mais sabe. Só estamos nos deixando levar. O bom é que você está sentindo algo. Precisa se agarrar a isso. Quando você fica mais velho, não sente mais tanto. Sua pele fica grossa.</i>

No diálogo singelo – ao melhor estilo otimista e sensível característico de Linklater –, podemos entrever a possibilidade de uma experiência contemporânea transmissível através das gerações, referente à condução do sujeito de sua própria vida, se partirmos, nós também, do pensamento de Benjamin, para melhor torcê-lo. A autoridade do pai se funda na sua própria vida vivida, no acúmulo dos anos, no reconhecimento dos erros e acertos que cometeu. O casamento com a mãe dos filhos, os relacionamentos com outras mulheres, as viagens a lugares distantes sobre os quais as crianças podiam apenas sonhar – tudo isso faz com que Mason possa formular, em tentativas, sua pergunta, e que o pai possa retomá-la e levá-la adiante, para novos caminhos, mostrando ao rapaz algo que ele ainda não percebera sobre si mesmo e sobre o mundo.

Narração e morte

Da mesma forma, Benjamin indica as transformações sociais da relação com a morte como mais um fator responsável pelo declínio da experiência e da narração, e Gagnebin vê aí outra possibilidade propositiva no pensamento do autor. A retirada da morte dos espaços de vivência, sua reclusão em hospitais e casas de repouso, teria aniquilado a autoridade que o limiar da finitude conferia ao narrador – este, no ponto limite entre este mundo e o outro, nos aproxima também da morte, em sua inquietante intimidade com o lado de lá, trazendo à percepção cotidiana o peso da antítese tempo-eternidade. Com a saída da morte desse campo de visibilidade, a modernidade sofre uma redução drástica da experiência do tempo, que passa a se fundar sobre uma perseguição incessante do novo, em uma espécie de presente contínuo.

Talvez o que possamos tirar daí para nossa análise seja justamente a presença discreta da morte na passagem do tempo que marca os corpos dos personagens de forma tão palpável no filme, colocando indiretamente em questão sua presença latente em todos os momentos de uma vida. Linklater não nos fala sobre a morte, mas nos faz vê-la em ação, evidenciando em imagem essa presença constantemente recalcada em nosso tempo e na visualidade de nossos corpos, trabalhando narrativamente, em um paradoxo, a própria impossibilidade contemporânea de narrar. Se não se consegue mais narrar porque não se consegue mais morrer, urge trazer a morte para perto, quer seja em uma observação mais atenta de nossas práticas sociais e coletivas em relação àqueles que dela se aproximam, quer seja no *corpo a corpo* com corpos a envelhecer no cinema, em nosso embate com aquilo de inelutável que ele repetidamente nos propõe.

Duas experiências em Foucault

Seguindo na discussão do conceito de experiência, podemos agora nos voltar à obra de Michel Foucault. Rapidamente, nos interessam aqui duas noções de experiência⁹ que aparecem, segundo Timothy O’Leary (2008), em diferentes momentos da obra do autor. A primeira é a experiência da literatura em autores como Bataille e Blanchot, por exemplo, que testa os limites de leitor e escritor, arrancando-os de suas posições fixas de sujeito, e que se assemelha à experiência-limite, a qual demarca os limites do fora de uma determinada cultura (por exemplo, onde se separam razão e desrazão). A segunda é a

⁹ “Por um lado, como vimos, experiência é a forma geral, dominante, em que o ser é dado em determinado período histórico como algo que pode ser pensado. Por outro lado, experiência é algo que é capaz de arrancar-nos de nós mesmos e mudar a forma como pensamos e agimos”. (O’LEARY, 2008, p. 14, tradução minha)

experiência como *background* que estrutura os pensamentos, ações e sentimentos, em um espaço e tempo determinados.

A história de Mason, assim, faz registro da experiência de um tempo. Experiência que é compartilhada pelo espectador – sua sensibilidade, seu modo de ser, os espaços institucionais que frequenta, os objetos com que seu corpo lida diariamente são familiares à maioria dos indivíduos, dentro do contexto contemporâneo ocidental. Assim, retomando Didi-Huberman, podemos dizer que as imagens não tocam o real apenas em sua dimensão individual, particular; no caso de *Boyhood*, elas captam também uma experiência do real de um tempo, seu próprio pensamento, na forma em que incide sobre os corpos em suas articulações contemporâneas de poder, saber e verdade. Mason, quando criança, tem aulas em um computador Mac antigo, com sua estrutura de acrílico translúcido facilmente reconhecível – a professora chega a lhe dizer: *Feche o programa. Maçã + Q*, em referência ao atalho usado no sistema operacional. Da mesma forma, ele e o filho do padrasto aparecem deitados no chão, sobre almofadas, jogando videogame, concentrados, línguas de fora. Mais uma cena que serve como registro da experiência da infância ou pré-adolescência no início dos anos 2000: os desejos de consumo, as posturas corporais, a forma de interações intersubjetivas que uma tecnologia específica propicia, está tudo ali. *É tudo histórico*, parecem nos indicar as imagens.

No entanto, também podemos pensar *Boyhood* como uma experiência no primeiro sentido, desestabilizadora. Ao nos mostrar as imagens da experiência de nosso tempo, o filme tanto corre o risco de não causar nenhum estranhamento, quanto também pode propiciar a experiência aguda de uma *tomada de distância* em relação a esse tempo. Sendo tão claramente contemporâneo a nós, talvez ele nos faça bater de frente com nossa própria temporalidade, e com a falsa impressão de naturalidade que estabelecemos cotidianamente com os elementos de nossa experiência, colocando-nos, de novo, no centro de relações e forças indubitavelmente históricas.

Um momento de choque, em nossa relação com o filme, foi quando o grupo de adolescentes passa por um garoto aparentemente mais velho e com algum distúrbio físico ou mental (do que se trata, não fica claro), picando uma bola de basquete em seu quintal. Um deles pede, em tom irônico: *Paul, conta uma piada*, ao que Paul responde: *Droga. Saco. Vão pro inferno. Caiam fora*. Os adolescentes passam com um olhar provocador. Imediatamente antes de isso acontecer, víamos as meninas conversarem a respeito de uma professora, em tom acusatório: *Eu odeio a senhorita Burnsby, todo mundo fala que ela é*

lésbica. Vemos aqui explicitadas, de maneira bastante didática, as formas de exclusão e captura dos sujeitos ditos “anormais” de nosso tempo, e podemos enxergar em ação os mecanismos de reprodução dessas relações de poder. E entender como, em nossa adolescência, as mesmas questões estavam colocadas – e ainda permanecem. É só uma questão de ver.

Esse procedimento se repete, também, na relação da mãe de Mason com os dois maridos. Ao perceber os primeiros sinais de abuso – quando, por exemplo, o padrasto corta o cabelo de Mason contra sua vontade – ela procura se consolar por agora “ter uma família”. Aqui parecem também evidentes as forças implícitas que agem sobre a atitude da mãe, as mesmas que constituem o sujeito mulher em nossa época e que atribuem tarefas, necessidades e modos de relação mais ou menos comuns entre nós.

Para concluir: um adendo sobre cinema e ética da escrita de si

A narrativa de *Boyhood* consegue nos levar a uma espécie de limite especular de nossas formas de subjetividade, e, através de seu próprio interior, abri-las. Tem a potência de questionar indiretamente, quando trabalhada com os alunos – se tivermos o cuidado, enquanto professores, de tocar nesse assunto – a produção de afetos operada pelas mídias e, também especularmente, o papel desses futuros profissionais no pensamento de uma comunicação diferente e de ruptura, mais comprometida com a vida e com a diferença do que com a mesmidade das lógicas capitalistas atuais. O cinema pode, sim, nos ajudar a pensar as questões da transversalidade, em direção a uma ética da existência que busque, acima de tudo, o respeito pelos diferentes modos de vida.

Lembramos aqui um conjunto de exercícios de subjetivação, proposto por pensadores gregos e romanos da Antiguidade Clássica, a partir da pesquisa de Foucault, e que diz respeito ao exercício da *meditação*, espécie de experiência na qual o sujeito se exercita naquilo a respeito do que pensa, colocando-se imaginativamente nas situações para as quais quer estar preparado. A mais importante das meditações do período greco-romano, segundo Foucault, talvez seja aquela sobre a morte, prática em que o sujeito coloca a si mesmo, em pensamento, no lugar de alguém que vai morrer, ou que está em seus momentos finais. Elas não se caracterizam por um jogo do sujeito com o próprio pensamento; antes, por um jogo efetuado pelo pensamento *sobre* o próprio sujeito, fazendo-o deslocar-se, assim, em relação ao que ele é.

Talvez possamos mergulhar, a partir de Foucault, nos textos produzidos pelos alunos, não buscando relações sólidas e estabelecidas entre seu pensamento e nosso *corpus* empírico, mas possibilidades de pensá-lo a partir dessa abertura da subjetividade que o cuidado de si nos apresenta, procurando possíveis vetores que apontem na direção de uma constituição outra de sujeitos através da experiência com a imagem.

Ainda sobre memória, narra uma aluna nesse sentido, *a cena que mais achei fantástica e que resume bem o meu sentimento em relação ao filme foi uma das últimas, na qual Mason está indo embora de casa para ir pra faculdade e sua mãe começa a chorar desesperada com o fato de que a vida passou e só naquele momento que ela foi se dar conta. Ela se casou e separou duas vezes, teve filhos, fez faculdade, arrumou o emprego que queria, seus filhos se tornaram adultos e agora estão indo embora, e depois disso, ela se questiona, o que vem? E a personagem mesma dá a resposta: o seu funeral. E é bem isso, quando paramos para pensar em tudo o que vivemos, parece que a vida passou num piscar de olhos, e sem nos darmos conta acabamos por estar onde estamos. Por esse motivo, a mensagem final do filme também é bastante intrigante e inspiradora "aproveite o momento, o agora".*

Ocupe-se agora daquilo que gostaria de estar fazendo no último momento, nos diria Foucault, lendo Epicteto:

Não sabes que doença e morte devem nos alcançar em meio a alguma ocupação? Elas alcançam o lavrador enquanto lavra, o marujo enquanto navega. E tu, em que ocupação queres ser alcançado? Pois que em alguma o deves ser. Se podes ser [se podes ser alcançado pela morte; M.F.] praticando uma ocupação melhor do que a atual, pratica-a. (EPICTETO apud FOUCAULT, 2010, p. 431)

Lançando esse olhar do instante da morte sobre nossas ocupações, podemos avaliá-la e, se houver coisas mais belas ou mais válidas moralmente que poderíamos estar fazendo no momento de morrer, devemos escolhê-las, colocando-nos sempre na melhor posição para sermos pegos de surpresa pela morte. Essa fórmula dos antigos de um olhar instantâneo, “atual, corte no fluxo do tempo, alcance da representação da ação que estamos realizando” (Foucault, 2010, p. 431) se alia ao outro olhar das meditações sobre a morte – aquele da retrospectiva sobre o conjunto da vida. Nele, ao nos experimentarmos como se prestes a morrer, lançamos um rápido olhar sobre o conjunto daquilo que fizemos em vida, abrindo um espaço para que ela apareça em sua verdade, em seu valor; essa memorização valorativa atualiza em intensidade a necessidade de agirmos da melhor forma possível em todos os instantes da nossa vida. Assim que a aluna parece experimentar pequenos fragmentos desses dois movimentos, ao questionar-se, em seu texto, sobre o valor daquilo

que se faz em uma vida e sobre a importância que cada momento adquire em relação à iminência da morte.

Tendo tudo isso em mente, podemos perceber como as questões levantadas pelo encontro com a imagem em relação à narrativa, à história, à experiência etc. – e, em especial, aquelas em relação à morte, parecem apontar para questões prementes da *vida*. Esta vida que temos, como melhor vivê-la? A partir do contato com as impuras belezas do cinema, como nos fazemos belos em nossa própria existência transitória e finita, criando formas melhores de ação que apontem para certos espaços de liberdade, nos filiando a verdades para melhor lidar com aquilo que desconhecemos? Aquilo que se dá, enfim, entre mim e o outro (que também é o cinema), sempre da ordem do novo, sempre radicalmente outro?

Essa criação de formas de existência, decerto, passa também pelo trabalho com as formas da linguagem, como bem nos mostra uma estudante em seu cintilante texto, fazendo referência ao diálogo entre Mason Sr. e Mason Jr. no sofá da casa do pai. É com a delicada beleza irrompida em sala de aula, na escrita da aluna, que gostaríamos de encerrar este texto:

Do filme, percebo que sou um pouco elfa e um pouco baleia. Sou elfa quando ficciono minha realidade para outras pessoas querendo torná-la mais interessante aos olhos dos outros. Sou baleia quando percebo na minha realidade da vida o extraordinário do banal e dos momentos esquecíveis. E o melhor de tudo é que não tem problema em ser as duas.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221.

BOYHOOD. Direção de Richard Linklater. S.i.: Ifc Productions, 2014. (165 min.), son., color.

DELEUZE, Gilles. Michel Foucault. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p. 103-147.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto**. Barcelona: Paidós, 2004. 264 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 – 219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 264 p. Tradução de Paulo Neves.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Arte, pensamento e criação de si em Foucault: breve ensaio. **Currículo Sem Fronteiras**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p.945-956, set. 2015. Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol15iss3articles/fischer.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. **Revista Brasileira de Educação**, [s.l.], v. 14, n. 40, p.93-102, abr. 2009. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1413-24782009000100008>.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 3. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010. 506 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 55-72.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

O'LEARY, Timothy. Foucault, Experience, Literature. **Foucault Studies**, nº5, p. 5-25, jan. 2008. Disponível em: <http://www0.hku.hk/philodep/dept/to/TO_FoucStuArt2008.pdf>