

ORALIDADE E JOGOS DE ESCALAS EM JANELA DA ALMA

Marcelo Gustavo Costa de Brito
Doutorando em História Cultural – UnB
marcelobrito@hotmail.com

Se assumirmos que a princípio tudo é histórico, como sugeriu Paul Veyne no início da década de 70 do último século, qualquer fato do passado seria potencialmente um objeto para o estudo do historiador. “*No que respeita ao conhecimento histórico, basta que um evento tenha ocorrido para que convenha conhecê-lo.*” (VEYNE, s/d, p. 47). Dessa forma, o que destacaria alguns acontecimentos na grande trama da história, de modo a situá-los no palácio da memória e não no esquecimento¹, seria, afinal, o gesto subjetivo do historiador que o escolhe em meio a todos os outros. Segundo Veyne, a questão decisiva na escrita da história não é se o acontecimento foi ou não importante, mas se ele é ou não interessante (p. 46). Evidentemente não se trata apenas de um jogo de palavras, mas da adoção de uma postura de análise e de um entendimento do passado que se opõe a um suposto realismo histórico.

Por realismo histórico, entendo a postura que sustenta a premissa de que o acontecimento teria em si mesmo um valor, reconhecível por qualquer observador. Nessa perspectiva não se encaixa, por exemplo, o conceito de *apropriação* como recepção criativa pelo sujeito, o processo pelo qual é “*historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação.*” (CHARTIER, 1988, p.24). O fato histórico já possuiria um sentido inerente, e haveria uma separação clara entre produção e consumo, criação e recepção. Nesta perspectiva, a traumática guerra de 1914 certamente seria um evento de maior significado do que a ocorrência de uma série de assassinatos cometidos por um serial killer no início do século XX na então capital brasileira, o Rio de Janeiro. A importância da guerra, medida pelo seu impacto na história da humanidade, seria um dado evidente a qualquer sujeito e justificaria a necessidade desse evento ser fixado como memória.

¹ A metáfora agostiniana refere-se ao processo subjetivo de lembrança e esquecimento, mas pode ter sua imagética amplificada para uma reflexão da prática historiográfica: “Chegarei assim ao campo e aos vastos palácios da memória, onde se encontram inúmeros tesouros de imagens de todos os gêneros, trazidas pela percepção. Aí é também depositada toda a atividade da nossa mente, que aumenta, diminui ou transforma, de modos diversos, o que os sentidos atingiram, e também tudo o que foi guardado e ainda não foi absorvido e sepultado no esquecimento.” (SANTO AGOSTINHO, 1984, p.257).

Paul Veyne, por sua vez, recusa tal argumentação ao propor a noção de *séries*. Cada evento pertence a uma série determinada, e não há supremacia *a priori* de qualquer série sobre outra. A primeira guerra mundial diz respeito a uma história das guerras e da política. Já o caso do serial killer brasileiro pertence a uma outra série de eventos, trata-se de uma história do crime e da cidade do Rio de Janeiro, em toda carga simbólica que a história dessa metonímia brasileira tinha e ainda tem. Nessa série específica, este enredo obscuro pode adquirir máximo valor e tornar visíveis aspectos normalmente destinados ao campo do não-eventual. (VEYNE, p.48). A importância de um evento só pode ser avaliada em relação à dimensão que ele ocupa na sua série. Para uma história do futebol como elemento de constituição da identidade brasileira, tanto a guerra de 1914 como o serial killer não seriam lembrados, e a razão desse esquecimento nada tem a ver com a importância desses eventos, mas com o interesse deles dentro da série específica que se quer desenvolver. Sempre será em relação a um recorte, a uma certa perspectiva, que o valor de um fato será estabelecido.

Isto nos coloca a questão de que os fatos não têm dimensões absolutas. Esta noção é central para o tipo de análise proposta por Paul Veyne, de que a operação historiográfica torna digno da memória o que o historiador julga interessante. Considerar algo interessante ou não, e aqui vale os inúmeros exemplos da experiência cotidiana, é invariavelmente um critério subjetivo. As fronteiras dessa subjetividade são amplas e determináveis apenas muito parcialmente. Precisam alcançar tanto os aspectos afetivos da personalidade quanto o próprio acúmulo de conhecimento do historiador, o que alguns autores chamam de estoque de erudição ou “referencial de contingência.”(MELLO, 2008, p.20) e (PESAVENTO, 2003, p.109).

As narrativas fílmicas, fenômeno bastante recente na história, seriam provavelmente acontecimentos sem forte apelo para uma grande parte dos historiadores que priorizam nas suas investigações séries de eventos políticos ou econômicos. Exceções e desvios à parte, nesse sistema representacional os filmes são alocados junto com outras produções artísticas culturais que formam um terceiro nível das práticas sociais, mais próximas ao devaneio, ao lazer, ao entretenimento desprezioso, práticas com pouca força de determinar o curso dos acontecimentos da história, particularmente se comparadas com as forças políticas e econômicas de uma dada sociedade.

Já em uma outra perspectiva, voltada ao estudo da construção imaginária da realidade, os filmes que hoje circulam o globo e dispõem imagens e enredos ao imaginário de milhões de pessoas são acontecimentos de acentuado interesse. Mas mesmo nesse solo comum, da escolha das produções audiovisuais como objeto e fonte para o historiador, os recortes continuam a marcar ênfases em certos aspectos do acontecimento. Em uma análise de vertente mais pragmática, que de alguma forma dá nova roupagem à concepção marxista de uma infra-estrutura como motor dos acontecimentos, os filmes são produtos de uma grande indústria cinematográfica que, sem negar a sua razão social, pretende o lucro e o consumo do seu produto pelo maior número de pessoas. A indústria, representada pelos seus produtores, estabelece limites para as temáticas e as estéticas cinematográficas, tornando as representações fílmicas uma expressão contemporânea das superestruturas que, afinal, apenas reproduzem as infra-estruturas que as originaram.

Sem dúvida, este aspecto pragmático do real é tão impositivo e historicamente visível que, na obrigação de escolher por um único princípio para explicar as configurações e reconfigurações da história, uma análise materialista parece nos oferecer o necessário solo empírico, a partir do qual o historiador fabrica o seu estudo que haverá de ser reconhecido entre seus pares. Mas a perspectiva que alicerça a presente comunicação não leva em conta somente o visível material que tradicionalmente é considerado como o aspecto pragmático da realidade. Mais precisamente, o aspecto pragmático, entendido como a eficácia do real, é visto atuando nos dois campos em que se percebe a constituição da subjetividade. Um deles é a chamada dimensão imaginária, na qual representações coletivamente compartilhadas e individualmente apropriadas ancoram o entendimento do que é o mundo e a realidade. Essas representações são, assim, as matrizes dos atos e práticas que modificam ou conservam o mundo social. Por sua vez, neste outro plano – o das ações – as práticas atuam sobre a sociedade e também sobre as representações, garantindo-lhes estabilidade ou refigurando seus alicerces imaginários.

Um mundo entre práticas e representações. Este é, enfim, o enquadramento a partir do qual esta pesquisa foi gerada e o mundo a ser investigado de alguma forma ordenado e compreendido. Uma análise dos acontecimentos compreendidos como atos gerados por matrizes representacionais e que, uma vez em ação, modificam as relações sociais e os sistemas de compreensão do mundo. *“Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e*

representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de idéias-imagens que constituem a representação do real” (PESAVENTO, 1995, p.16).

O documento fílmico *Janela da Alma*

Olhar, janela da alma e espelho do mundo. Tendo esta célebre idéia de Leonardo da Vinci como norte inspirador, além de um texto de Marilena Chaui (1988), os diretores João Jardim e Walter Carvalho lançaram em 2002 o documentário *Janela da Alma*, fonte que aqui será abordada como um importante indício da preocupação, em uma determinada época, com o papel ocupado pela subjetividade na concepção do mundo, e conseqüentemente na formulação de qualquer conhecimento, inclusive o historiográfico. O reconhecimento da atividade subjetiva do historiador na operação historiográfica remete ao século XX, podendo ser percebida já nos anos 30, com os fundadores da Revista dos Annales, mas também nas reflexões de Johan Huizinga (1994), entre outros. Mas é de fato a partir dos anos 60 que a questão ganha peso, e em 1971, Paul Veyne, como vimos, lhe confere um tratamento bastante direto. O reconhecimento da subjetividade na produção do conhecimento e, porque não, nos próprios contornos do real, se deu até mesmo em uma ciência exata como a física, o que provoca um efeito persuasivo bastante efetivo, numa época histórica em que a ciência é o discurso hegemônico acerca da verdade.

Sobre este sujeito que é parte ativa da história ao se apropriar do real à sua maneira, que também reproduz valores coletivos da cultura a qual pertence sem problematizá-los, que interna e externamente vê e sente os embates de representações... sobre este sujeito, *Janela da Alma* tem muito a dizer. A fixação das temáticas do olhar e da subjetividade como memória cinematográfica (e coletiva), a partir de uma narrativa fílmica na virada do segundo milênio, é um fato bastante significativo. Indica ao estudioso desse período o interesse coletivo por tais idéias, por pensá-las, além de oferecer um registro sobre alguns significados atribuídos as duas temáticas. Trata-se de um documento privilegiado para o historiador perceber como a visão, o olhar e o sujeito estão sendo pensados nesse momento histórico específico.

A partir de 19 depoimentos de pessoas que sofrem em maior ou menor grau com algum tipo de limitação visual, *Janela da Alma* apresenta algumas perspectivas sobre o que é a visão, num grande caleidoscópio em que são explorados aspectos biológicos, subjetivos e sociais, compondo uma imagem multifacetada sobre este sentido básico para experiência humana no mundo. Dois argumentos são importantes na película: o primeiro é de que a visão é uma construção social, e não um dado da natureza. O segundo de que ver ou não ver é uma experiência única, individual e intransferível. Como se percebe, esses dois argumentos sinalizam problemáticas bastante atuais sobre os limites e possibilidades para a produção de qualquer conhecimento.

Janela da Alma também quer ultrapassar o provincianismo e alcançar os limites do vasto mundo. Em crítica publicada pelo jornal *Folha de São Paulo*, Mario Sérgio Conti saúda o filme com grande entusiasmo, como um produto genuíno de uma reflexão brasileira sobre um dos grandes temas da vida:

O filósofo José Arthur Giannotti disse certa vez que os cientistas sociais brasileiros não deveriam se restringir a pensar nos temas nacionais. Para ele, pesquisar e escrever sobre, digamos, os alfaiates do Piauí não é necessariamente sinal de nacionalismo. A dedicação exclusiva a assuntos brasileiros pode ser indício de colonialismo: as grandes questões ficam por conta de pensadores dos países dominantes, enquanto os periféricos se conformariam em lidar com coisas pequenas.²

Evidentemente as “coisas pequenas” podem e devem fazer parte das discussões, se consideramos que tudo é história. E como sobre tais fatos pouco ou nada se falou, trazê-los ao palco é um ato que alarga as dimensões do visível e do possível. Nesse sentido, o uso de testemunhos orais, assim como a variação de escalas proposta pela micro-história são exemplos de procedimentos teórico-metodológicos que apresentaram aspectos que estavam apagados das grandes narrativas históricas. Isso tornou a trama histórica mais densa e detalhada.

Mas se os relatos orais e a história dos indivíduos ou dos pequenos grupos abrem novas perspectivas de entendimento da história, essas duas novas ferramentas metodológicas – elaboradas a partir de novos posicionamentos teóricos do historiador – não precisam estar

² Mario Sérgio Conti, “As visões do ver (e do não ver)”, in *Folha de São Paulo*, 05/07/2002.

limitadas apenas a dar voz a quem não tinha voz, ou a revelar o que por alguma razão estava encoberto. Como instrumentos metodológicos, a história oral e a micro-história devem estar disponíveis para o historiador como uma alternativa de abordagem para qualquer temática, desde as menos consideradas até as que sempre foram tratadas como dignas da atenção do historiador. Não é apenas a voz dos excluídos que deve ser ouvida pelos relatos orais, nem apenas a história dos humildes que a variação de escala deve dar visibilidade, ainda que esses grupos tenham encontrado uma expressão que não conheciam a partir dessas duas novas técnicas investigativas. Em *Janela da Alma*, o uso de depoimentos e de recortes individuais para construção da narrativa foram o método escolhido para a exposição de um tema que diz respeito *potencialmente* a todos. Mas é claro, a importância ou não deste tema é atribuição de cada sujeito.

O olhar simultaneamente brasileiro e cosmopolita de *Janela da Alma* revela-se não apenas na escolha da temática, mas também nos testemunhos selecionados para configurar a narrativa. Os diretores entrevistaram artistas, intelectuais e pessoas “comuns” na Europa e no Brasil. Todos apresentaram seus relatos sobre o olhar e as maneiras de ver o mundo. De acordo com a experiência subjetiva de cada indivíduo, a questão proposta assumia diferentes conotações. Alguns associaram o ato de ver às suas experiências pessoais, de como os problemas de visão causaram traumas emocionais profundos ou foram condições para o desenvolvimento de diferentes formas de percepção. Outros enfatizaram a maneira como o mundo é criado a partir do olhar subjetivo, de como uma profunda emoção pode nos levar a perceber um aspecto da realidade que, de outra maneira, passaria despercebido. Outros ainda refletiram sobre o cenário contemporâneo saturado de imagens, em que nos tornamos cegos e incapazes de sentir.

Dando início ao trabalho com os testemunhos recolhidos pelo documento audiovisual, o filme começa com uma seqüência sugestiva: vemos uma fogueira sendo acesa e espalhando-se, mas ouvimos as ondas do mar na areia. O olhar exterior vê o fogo. O olhar interior imagina o mar. Nesse sentido, o cineasta Wim Wenders, um dos principais interlocutores na película, afirma que “*felizmente a maioria de nós é capaz de ver com os ouvidos de ouvir, e ver com o cérebro, com o estômago, e com a alma. Creio que vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente.*” O neurologista e escritor Oliver Sacks também se refere à visão como algo não restrito ao que os olhos observam: “*o campo magnético do imã, eu não posso*

vê-lo, mas eu o vejo. O vejo com os olhos da mente. (...) O ato de ver e olhar não se limita a olhar o visível, mas também, o invisível. De certa forma, é o que chamamos de imaginação.”

Ver o invisível. Poucas coisas são tão inerentes à prática do historiador. Por mais científicos que tentamos ser, por mais que se busque amparo em teorias e procedimentos, o que fazemos quando nos dedicamos à investigação de rastros, de indícios, de algo que nos chegue de um tempo ido? Não estamos querendo nos aproximar de um passado que não está mais lá? Não estamos tentando ter uma imagem de um passado que, afinal, é invisível? Ao abordar o significado da palavra visionário, Marilena Chaui, inspiradora de *Janela da Alma*, reconhece passado e futuro como “invisíveis imaginados”:

Mas não nos perguntamos de onde nasce a nossa crença de que o tempo por vir seria dado ao olhar e a um olhar mais perspicaz que o comum. E nos parece muito natural que também os tempos idos possam ser vistos. (...) Não cremos apenas que o tempo, futuro ou passado, destina-se à visão. Essa crença reafirma nossa convicção de que é possível ver o invisível, que o visível está povoado de invisíveis a ver e que, vidente, é aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos. (1988, p. 32).

Ao mesmo tempo em que podemos ver o invisível com o olhar interior, ver com os ouvidos, com o cérebro e com a alma, estamos todos cegos em mundo saturado de imagens. Este é um dos argumentos centrais do filme, que se sustenta a partir do testemunho do já citado cineasta Wim Wenders, do fotógrafo e filósofo cego Eugen Bavcar e do escritor José Saramago.

Na narrativa fílmica, o primeiro a se referir à cegueira coletiva que marca a contemporaneidade é Eugen Bavcar. Refletindo sobre visão, cegueira e invisibilidade, o trabalho fotográfico de Bavcar consiste em “imagens mentais” que ressaltam a existência de um mundo e de uma luz interiores, fora do alcance dos olhos. Diz-nos ele em determinado momento:

Mas vocês não são videntes clássicos, vocês são cegos, porque atualmente vivemos em um mundo que perdeu a visão. A televisão nos propõe imagens prontas, e não sabemos mais vê-las. Não vemos mais nada porque perdemos o olhar interior, perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada.

O grande número de imagens que circulam pelos meios de comunicação de massa não têm efetivamente representado maior possibilidade de conhecimento, pelo contrário, as mensagens já estariam tão padronizadas que o que se passa é uma constante repetição do já conhecido: *“Eu também tenho uma pequena televisão e assisto-a sem enxergar. Mas há tantos clichês que não é preciso que eu a veja fisicamente para entender o que está sendo mostrado.”*, conclui Bavar.

O excesso de imagens exteriores cegam o olhar interior. Inibem o sonho e a imaginação. Wim Wenders aponta como as narrativas audiovisuais não oferecem mais espaço para projeção subjetiva no enredo,

O que mais me agradava nos livros era o fato de que aquilo que ele nos dava não se achava apenas dentro deles, mas o que nós, crianças, adicionávamos a eles é que fazia a história acontecer. Quando crianças, podíamos realmente ler entre as linhas e acrescentar toda a nossa imaginação. Nossa imaginação realmente complementa as palavras. Quando comecei a assistir aos filmes, era assim que eu os via. Queria ler entre as linhas, e, na época, isso era possível. Nos faroestes de John Ford, era possível ler entre as imagens. Havia tanto espaço entre as tomadas que podíamos nos projetar dentro dele. Atualmente os filmes são totalmente fechados, enclausurados. Não há mais espaço para inserir o sonho. A maioria dos filmes contemporâneos não nos deixa mais nenhum espaço. O que você vê é o que você recebe. Não é preciso introduzir neles os próprios sonhos; chegam prontos.

É talvez nesse sentido, de que o excesso de imagens externas atrofia a capacidade imaginativa, que Wim Wenders refere-se à necessidade que sente de enquadrar o mundo, de limitar a visão exterior.

Acho que você fica mais consciente do enquadramento. Quando tinha trinta anos, tentei usar lentes de contato. E mesmo quando as usava, procurava meus óculos, porque apesar de enxergar bem sem os óculos, sentia falta do enquadramento. Acho que a visão é mais seletiva. Temos mais consciência do que vemos de fato. Sem os óculos, tenho a impressão de ver demais. E não quero ver tanto, quero ver de forma mais contida.

Outro depoimento consistente sobre a relação entre visão interior e exterior é o do compositor Hermeto Pascoal. Responsável por um testemunho simples e otimista, o renomado compositor conta uma anedota sobre como são para ele as viagens de ônibus:

É uma coisa linda viajando de ônibus. É um sarro. Eu to lá na cadeira vendo coisas maravilhosas que ninguém está vendo e eu to vendo, e tá todo mundo achando que

eu não to vendo... enxergando menos do que eu... essa visão interior é a que desenvolve mais (...) essa visão (aponta os olhos) atrapalha a visão interior.

No único momento pessimista de seu depoimento, Hermeto relata que por volta dos trinta anos chegou a pedir a Deus que o deixasse cego por um tempo.

Eu pedia a Deus para Deus me deixar um tempo cego mesmo. Eu queria ser cego aparente. Que tinha outras coisas que eu poderia desenvolver mais, que eu olhando, era **tanta coisa ruim** que a gente vê que atrapalha a visão certa, a visão das coisas que a gente quer fazer na vida.

Essas tantas coisas ruins, de alguma forma, podem estar ligadas à cegueira coletiva a qual Bavar se referia e que inspirou José Saramago em uma das suas mais importantes obras, *Ensaio sobre a cegueira*.

Eu estava num restaurante em Lisboa, eu estava sozinho até, e pensei... e se nós fossemos todos cegos? E depois, praticamente no segundo seguinte, eu respondia a esta pergunta que tinha feito... mas nós estamos realmente todos cegos... cegos da razão, cegos da sensibilidade, cegos de tudo aquilo que faz de nós um ser razoavelmente funcional no sentido da relação humana, mas pelo contrário, um ser agressivo, um ser egoísta, um ser violento, e isso é o que nós somos. E o espetáculo que o mundo nos oferece é precisamente esse, um mundo de desigualdade, um mundo de sofrimento, sem justificação, com explicação, podemos explicar o que se passa, mas não tem justificação.

Um mundo de desigualdade, de sofrimento, que logo nos apressamos a explicar pelas mais diversas perspectivas (biológicas, filosóficas, históricas, sociais, culturais, religiosas), qualquer abordagem que nos pacifique frente a esse triste espetáculo encenado pelo humano. Espetáculo de horror que nunca poderemos justificar, quando se sabe que a história é a projeção em atos das representações que construímos sobre o mundo e sobre nós mesmos.

Saramago percebe os tempos atuais como um período de enganos, em que as pessoas, cegas de razão e sensibilidade, tomam sombras por realidade.

O que acho é que nós nunca vivemos tanto na Caverna de Platão como hoje. Hoje é que nós estamos a viver de fato na caverna de Platão. Porque as próprias imagens que nos mostram a realidade de alguma maneira substituem a realidade. Nós estamos num mundo que chamamos audiovisual. Nós estamos efetivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na caverna do Platão, olhando em frente, vendo sombras, e acreditando que essas sombras são realidade. Foi preciso passarem todos esses séculos para que a caverna de Platão aparecesse finalmente na história da humanidade, que é hoje. E vai ser cada vez mais.

Saramago é ainda mais específico sobre as condições de subjetivação em um mundo dominado pelo audiovisual:

Vivemos todos numa espécie de Luna Park audiovisual, onde os sons se multiplicam, as imagens se multiplicam, e onde nós mais ou menos nos sentimos perdidos. Perdidos em primeiro lugar de nós próprios. E em segundo lugar, perdidos na relação com o mundo. Acabamos por circular por aí sem saber o que somos, nem para o que servimos nem que sentido tem a existência.

Neste grande Luna Park audiovisual, saturados de imagens e sons, recebemos as imagens e não as contextualizamos. Enquanto buscamos algum sentido, nos é oferecido consumo, este a principal prática de uma representação hegemônica baseada em uma industrialização demasiado rápida e brutal. Sedentos por sentidos, consumimos o que nos é oferecido sem muita resistência. De acordo com Wim Wenders,

Vemos tantas coisas fora de contexto. A maioria das imagens que vemos são vistas fora de contexto. A maioria das imagens que vemos não tentam nos dizer algo, mas nos vender algo. Na verdade, a maioria das coisas que vemos, revistas, televisão, tentam nos vender alguma coisa. Mas a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem um significado, como uma criança ao se deitar... ela quer ouvir uma estória. Não é tanto a estória que conta, mas o próprio ato de contar uma estória cria segurança e conforto. Acho mesmo que quando crescemos nós amamos o conforto e a segurança das estórias; qualquer que seja o tema. A estrutura da estória cria um sentido. E nossa vida, de maneira geral, carece de sentido. Por isso, temos uma intensa sede de sentido.

Visão interior e exterior, excesso de imagens e perda de sentido... esses são alguns tópicos que se desvelam dos testemunhos sobre o olhar e a visão do mundo em *Janela da Alma*. Já encaminhando uma última reflexão, exatamente sobre a importância da subjetividade na maneira como vemos o mundo, gostaria de apresentar o testemunho da cineasta francesa Agnès Varda, que define sua produção cinematográfica como “cinescritura” e defende seu papel de autora como algo tão pessoal quanto um criador literário.

Perto da morte de seu marido, o também diretor Jacques Démy, Agnès decidiu filmá-lo de uma maneira bastante pessoal:

Então eu filmava o que todos viam: seu rosto, seus braços, suas mãos, nada especialmente íntimo, como, por exemplo, tomar um banho em casa. Mas a maneira

como filmei seus braços, suas mãos e seu rosto de perto, de muito perto, chegando à textura desse homem, a pele... pode-se ver cada pêlo como se entrássemos dentro da sua pele... de muito perto. **Acho que só tive esta visão devido ao medo de perdê-lo.** E o perdi. Ele morreu, seis meses depois da filmagem.

A cineasta atribuiu às fortes emoções que movimentavam sua subjetividade a possibilidade desse olhar único: *“Acho que ninguém teria sido capaz de realizar esse filme exatamente da maneira como eu o fiz. Como já disse, a visão é alterada por sentimentos, sentimentos fortes.”*

Agnès Varda conta outra história, também com seu marido. Durante a filmagem de “Les jeunes filles de Rochefort”, em 1966, Agnès registrou para o seu documentário um momento em que Jacques Démy estava junto com Catherine Deneuve, linda como um anjo, aos 24 anos. Jacques começa a colocar um suéter bem devagar... e não pára de colocá-lo... a cena dura um bom tempo, e de repente as pessoas param de prestar atenção em Catherine e ficam a acompanhar Jacques colocando lentamente seu suéter. Já na narração do documentário, Agnès disse que *“nenhum jornalista, nenhum repórter teria continuado a filmar o meu amor colocando sua malha, só eu. Ninguém teria ficado lá para ver essa cena.”*

A cineasta conclui:

Acho que apenas eu, amando-o desta maneira, teria sido capaz de filmar esta imagem. Então a alteração não vem da doença, do mal-estar, da cegueira... acredito que venha do nosso sentimento, da nossa posição quando filmamos. Da nossa relação, da nossa conexão com o tema, com a pessoa filmada ou com aquele momento de nossas vidas. Você não acha?

O olhar e o momento da vida quando ele ocorre. Para o historiador, o passado é sempre uma reconstrução a partir das questões do seu presente. Logo após a fala acima citada da cineasta, os diretores escolheram um depoimento de José Saramago para concluir o filme. Ao aproximar-se do fim de sua vida, neste contexto específico, o consagrado escritor português volta o seu olhar para o que ainda está no princípio:

Olhar para as plantas. Acompanhar, sobretudo, o crescimento delas. Esta preocupação minha com aquilo que cresce – neste caso estou falando das plantas – sobretudo esta atenção muito particular ao crescimento da planta em geral. No fundo talvez tenha uma outra razão que eu não tinha pensado antes. Tenho 77 anos, minha

vida vai se aproximando do fim, é como se eu tivesse a necessidade de assistir, de ver, aquilo que de alguma forma está ainda no princípio, está ainda a crescer.

Janela da Alma constitui-se assim como um relato em que estão presentes reflexões sobre o olhar, sobre a importância da subjetividade na maneira como construímos o mundo e ainda uma perspectiva, uma certa imagem sobre a contemporaneidade. Para construir-se como narrativa, usou de relatos orais e testemunhos individuais, para que a partir de vários pequenos recortes uma visão multiforme sobre o tema proposto fosse alcançada. *Janela da Alma* deixou, afinal, uma marca visível no tempo, uma memória, sobre como este fato universal da vida – o olhar – foi entendido na virada para o segundo milênio. E como, neste contexto específico, a subjetividade passou a ocupar um lugar central, tanto no que se refere à construção do conhecimento, quanto no mais simples olhar para o mundo.

Bibliografia

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988.

CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: Aduino Novaes (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CONTI, Mario Sérgio. “As visões do ver (e do não ver)”. *Folha de São Paulo*, 05/07/2002.

HUIZINGA, Joan. “En torno a la definición del concepto de história” In: *El Concepto de la Historia y Otros Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

MELLO. Thereza Negrão de Mello. “História cultural como espaço de trabalho”. In: Márcia de Melo Martins Kuyumjian e M. T. Negrão de Mello (orgs). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.

PESAVENTO, Sandra. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

VEYNE, Paul. “Tudo é histórico, portanto a história não existe” In: Maria Beatriz N.L. Silva (org.). *Teoria da História*. São Paulo: Cultrix, s/d.