

**Um lugar nem tão comum: sobre o diálogo e suas exigências
("Lugares Comuns" - 2002)¹
A not so common place: about dialog and its demands
("Common Places" - 2002)**

Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta²

Resumo

O artigo analisa os diversos tipos de diálogo que aparecem no filme "Lugares Comuns" (2002). A argumentação pretende demonstrar que o diálogo propriamente dito só ocorre quando os envolvidos se deixam alterar pela força indireta contida nele. Muito menos comum do que as conversas cotidianas, o diálogo exige sensibilidade, confiança e capacidade de experimentar momentos de autoesclarecimento. A palavra falada e a presença física de outros sujeitos não são o caminho exclusivo para tal exercício. O silêncio da escrita também pode produzir os mesmos efeitos.

Palavras-chave: Diálogo. Esclarecimento. Escrita. Cinema. "Lugares Comuns".

Abstract

This article analyzes several kinds of dialogs that appear in the film "Common Places" (2002). The argument intends to demonstrate that dialog itself only occurs when two individuals let themselves be modified by an indirect force embedded in it. Even less common than daily conversations, dialog demands sensitivity, trust, and capacity to experience self-enlightenment moments. The spoken word and the physical presence of other subjects are not the exclusive way for such exercise. Silence of writing can also produce the same effects.

Key Words: dialog, clarification, writing, cinema, "Common Places".

Em primeiro lugar gostaria de agradecer o convite para este evento e registrar que, em homenagem à temática do seminário, o trabalho com o filme também será um exercício de diálogo. A ideia é expor a diversidade dos nossos pontos de vista, das nossas áreas profissionais distintas, das nossas diferentes formações, para que as várias facetas do filme possam ser examinadas. Nesse particular, a escolha do filme é muito feliz. O próprio título "Lugares Comuns³" já anuncia que o enredo (e o argumento) tem a ver com situações que qualquer um poderia viver.

Não é difícil nos identificarmos com uma ou outra passagem, com um ou outro diálogo, como se qualquer um de nós pudesse estar protagonizando a cena, principalmente porque nesse auditório muitos são professores, tal como o protagonista Fernando Robles (Frederico Luppi). Por outro lado, o filme também nos engana. Apesar dos “lugares-comuns”, o filme, muito sutilmente, procura atravessar a névoa da obviedade que normalmente envolve tais lugares. No diário de Fernando Robles e nas sutilezas dos diálogos e gestos, os atos mais “comuns” da vida se tornam repletos de complexidade, deixando transparecer camadas de problemas e conteúdos, num exercício muito próximo daquilo que chamamos de filosofia. Com esse belo material à disposição, vamos adiante.

1. Diálogos e diálogos...

O filme “Lugares Comuns” conta a história do professor universitário Fernando Robles, que, ao lado de sua esposa, Liliana – com quem mantém uma relação ao mesmo tempo afetuosa e apaixonada –, vive numa Argentina marcada pela crise econômica, pela crise de valores e pela falta de utopia. O filme nos conduz pelo cotidiano desse microuniverso, apresentando as dificuldades de Fernando ao ser compulsoriamente aposentado. Misturam-se aí o drama econômico, a crise existencial decorrente da velhice, os conflitos da relação entre pai e filho e a dignidade das pessoas no interior do capitalismo. Cada um desses temas mereceria uma cuidadosa reflexão. Mas, como o foco do debate deste seminário é o diálogo, gostaria de calibrar a lente na direção dos modos como essa experiência aparece no filme. Não pretendo esgotar todos os tipos de diálogo; são muitos, levaríamos horas. Quero apenas destacar quatro dessas situações vividas por Fernando, perguntando se os diálogos ali presentes produziram algum efeito próximo da “dor da lucidez”. São elas: a) o diálogo estabelecido com os alunos na sua última aula; b) o diálogo com o filho durante a viagem para a Espanha; c) o diálogo (das coisas não ditas) com a mulher, Liliana; e, por último, d) o diálogo sem diálogo da escrita.



Bom, é um lugar-comum considerar o diálogo a arma mais potente e mais

eticamente interessante para a condução das relações pedagógicas. Inspirados pelos resultados das operações socráticas, capazes de, por exemplo, permitir que um escravo sem instrução estabeleça os contornos de um teorema matemático complexo⁴, tradicionalmente colocamos o diálogo acima de qualquer suspeita. Se por um lado confiamos tanto no poder do diálogo, por outro também é verdade que, às vezes, esquecemo-nos que ele é bem mais do que sugere sua origem grega (*dia* – através, por meio + *logos* – discurso) ou sua adaptação latina (*dialogus*), designando conversa, interação entre indivíduos. Para distinguir o diálogo da simples “fala dupla”, da simples conversa, é preciso considerá-lo como algo mais sério, como algo que produza alterações nos que se dispõem a participar dele.

Um diálogo é uma relação. Tal relação, entretanto, pode não se dar exclusivamente “entre pessoas”. Vejam-se o caso das conversas que temos com os “nossos botões” e o caso da escrita (sobre o qual conversaremos adiante). Mas isso importa menos; o que importa é o modo como acontece essa relação e, principalmente, quais são os seus efeitos. Com respeito aos efeitos podemos distinguir três tipos de diálogo: 1) o diálogo como anulação de um dos pólos, que acontece quando um dos pólos se sobrepõe ao outro e esse outro se deixa substituir pelo primeiro. Em muitas ocasiões esse tipo de diálogo é importante e até mesmo necessário; veja-se o caso de uma criança que se recusa a frequentar a escola levantando argumentos de ordem lúdica ou dizendo que precisa passar mais tempo com amigos e família. É obrigação (moral) do adulto substituir essa posição por outra; afinal, não há como uma criança julgar o valor daquilo que ela ainda não sabe. Nesse caso basta dizer que o diálogo, em si, não descobre nada, não esclarece nada; o que se precisava saber já estava resolvido e decidido em um dos pólos; 2) num segundo modo de diálogo poderíamos apontar para um cenário em que cada um dos pólos tem, com relação ao outro, extremo respeito; mas o que vem do outro lado não produz nenhum efeito: “cada um na sua” ou “cada um com a sua opinião”, diríamos. Em situações assim reagimos educadamente, dizendo: “Respeito muito a sua opinião, mas prefiro a minha” ou “Não concordo com uma palavra do que você disse, mas morro pelo direito que você tem de se expressar”. Há aqui escuta e respeito, mas não reconhecimento. Nesse caso, também, o processo de diálogo não esclarece nada. Tudo o que cada um dos pólos procurava saber já estava decidido de antemão; 3) só num terceiro modo de relação entre os pólos é que podemos encontrar uma performance em que o diálogo desencadeia um processo de alterações significativas. Nessa situação o que acontece é um mútuo esclarecimento; cada uma das posições em jogo é esclarecida (ou, melhor, autoesclarecida), deixa-se alterar pela força indireta do diálogo. Gostaria agora de explorar um pouco mais esse terceiro modo de diálogo com base nas cenas do filme que mencionei anteriormente.

Um primeiro exemplo (a) está no diálogo (unilateral) do professor Fernando Robles com os alunos, na sua aula de despedida. Peço licença para recuperar sua fala na íntegra, uma vez que aqui a força esclarecedora do diálogo está menos na postura (quase autoritária do professor) e mais no conteúdo das palavras:



Minha preocupação é que vocês se lembrem de que ensinar é mostrar. Mostrar não significa doutrinar. Significa dar informação, mas também como compreendê-la e analisá-la, como raciocinar e questionar essa informação. Se algum de vocês for retardado mental e acreditar na verdade revelada, em dogma religioso ou doutrinas políticas, seria mais saudável escolher outra profissão, como pregar de um púlpito ou num fórum público. Se tomarem a infeliz decisão de continuar com isto, tentem deixar suas superstições do lado de fora, antes de entrar na sala de aula. Não obriguem seus alunos a memorizar coisas, não funciona. Eles rejeitam e rapidamente esquecem o que lhes é imposto. Nenhum jovem será um ser humano melhor porque sabe em que ano Cervantes nasceu. Procurem fazê-los pensar, duvidar, se perguntar. Não os julguem pelas respostas, as respostas não são a verdade, a busca delas pela verdade será sempre relativa. As melhores perguntas são as que as pessoas se têm feito desde os tempos dos filósofos gregos. Muitas agora são clichês, mas ainda são válidas: O quê? Como? Quando? Onde? Por quê? Se aceitarmos que a jornada é a meta, a resposta é inválida. Ela descreve a tragédia, mas não a explica. Existe uma tarefa que eu gostaria que vocês executassem. Ninguém lhes designou esta tarefa, mas espero que vocês, como professores, assumam a responsabilidade de levá-la adiante: despertar seus alunos para a dor da lucidez, sem limites, sem piedade.

O conteúdo das palavras pronunciadas nesse contexto é, por si, capaz de provocar o efeito do esclarecimento em quem as ouve. Observe-se que as palavras interpelam para que os futuros professores assumam a posição de agentes críticos, e não a de doutrinadores. A insistência do professor Fernando Robles é para que a futura geração de mestres tenha disposição e sabedoria o suficiente para conservar a “dor da lucidez”. Ainda que haja unilateralidade – um monólogo –, os alunos se mostram mobilizados, honestamente afetados pelos aconselhamentos do professor. O exemplo do mestre (um dado silencioso) tem papel fundamental nessa mobilização.

Um segundo exemplo (b) pode ser encontrado no diálogo tenso que Fernando tem com o filho, por ocasião da viagem à Espanha. Nesse caso, o efeito de mútuo

esclarecimento não acontece na hora, mas muito tempo depois, quando tanto Fernando quanto o filho repensam o que haviam dito um para o outro. O efeito tardio do diálogo não é o de cada um passar a compreender melhor o ponto de vista do outro, mas o de cada um passar a compreender melhor a sua própria postura diante do outro.

No terceiro exemplo (c) temos o diálogo com uma base estética. É o diálogo do não dito ou onde as palavras não são suficientes. Exemplo disso é o “sorriso de Lili” ou as coisas não ditas – mas profundamente sentidas – entre o casal. Pensar nelas não com palavras, mas com imagens, toques, sensações, já é suficiente para deixar o sujeito lúcido com respeito ao próprio sentir. Deixemos o próprio Fernando descrever a eloquência e a força desse silêncio:

O sorriso de Lili foi a maior conquista da minha vida. Este mesmo sorriso foi meu maior prêmio. Para ela, ir à fazenda era renascer em um mundo diferente: ela rejuvenescia, ficava bonita, feliz. Por algum tempo, eu conseguia deixar de lado a dor do fracasso, a certeza da inexpressividade, que se enraizaram em mim a partir do momento que percebi que o professor de literatura agora fazia parte do meu passado, como diz o tango. Tentei me convencer, às vezes com sucesso, de que minha vida teria significado se eu vivesse para ela, para Lili. Eu tinha de cuidar dela, para que ela jamais perdesse sua alegria. Lili disse que a gente sabe, mas se esquece que sabe. É assim que se vive com lucidez. Mas é muito mais difícil quando não se pode esquecer.

2. O diálogo sem diálogo: o caso (e o ocaso) da escrita

O quarto exemplo (d) pode ser encontrado no próprio ato da escrita. Não há aqui outra pessoa no diálogo. É o ato da escrita que assume um papel altamente esclarecedor. Se o verdadeiro papel do diálogo é contribuir para que o sujeito compreenda mais de si, a escrita é um diálogo na mais profunda acepção da palavra.



No filme, a relação de Fernando com a escrita é complexa. Em primeiro lugar, paradoxalmente, escrever é o que o faz entender melhor o seu pouco talento para escrever. Notemos que Fernando é professor de literatura; entende muito de escrita, mas só a sua escrita é capaz de revelar o seu fracasso como escritor⁵. Em segundo lugar, a escrita é o que mantém viva a “dor da lucidez”, o traço mais importante para uma existência significativa como ser humano:

A lucidez pode jamais despertar, mas, se despertar, não há como evitá-la. E, quando ela chega, fica para sempre. Quando a gente percebe a falta de sentido da vida, nota que não há objetivos nem progresso. Compreende, embora possa não querer aceitar, que a vida nasce com a morte ligada a ela, que vida e morte não são consecutivas, mas simultâneas e inseparáveis. Se a gente consegue manter a sanidade e cumprir as normas e rotinas em que não acredita, é porque a lucidez faz a gente ver que a vida é tão banal que não pode ser vivida como uma tragédia.

O ato de escrever contém, assim, uma força semelhante à do diálogo vivo. Ao escrever o sujeito é colocado frente às próprias limitações e mergulhado em uma lógica cujo controle não está totalmente a seu dispor. Ao escrever estamos em meio a uma estranha esgrima, tentando atingir a formulação mais adequada para nossas ideias. A transformação do conteúdo que pensamos em escrita não ocorre de modo tranquilo e sem percalços. Pelo contrário, estamos sempre ajustando, apagando, descartando e refazendo. Tanto na escrita, uma espécie de diálogo com um interlocutor secreto, quanto no diálogo com interlocutores explícitos desenha-se um jogo. O jogo contém uma ideia de constância, de movimento que “não está ligado a uma finalidade última” (GADAMER, 1985, p. 38). O movimento de ir e vir constante mostra que não há derrota definitiva ou vitória definitiva. O jogo é vivo e comanda os jogadores. No jogo o primado é do próprio jogo; esse é o seu fascínio: “todo jogar é um ser jogado” (GADAMER, 1996, p. 149). Como jogo, o diálogo (tanto o da escrita quanto o das demais formas) põe a consciência em contato com ela própria – podemos chamar isso de “dor da lucidez” –, provocando-a com perguntas cujas respostas só se encontram ao longo de um processo de aventuras ao qual os participantes precisam se entregar.

Referências

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. p. 27-52.

_____. *Verdad y método I*. 6.ed. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1996.

LUGARES Comuns. Direção: Adolfo Aristarain. Europa Filmes, 2002. 1 DVD.

Passo Fundo, inverno de 2006.

Notas de referência

1. O artigo foi originalmente apresentado no VII Encontro de Professores de Educação para o Pensar, promovido pelo Núcleo de Educação para o Pensar e ocorrido em junho de 2006, na cidade de Tapera (RS), cujo tema era: “Diálogo: exercício filosófico e desafio pedagógico”. Para que o “espírito da ocasião” ficasse registrado não foram feitas alterações substanciais na linguagem. Apenas foram acrescentados alguns argumentos para deixar a intuição central mais clara.
2. Doutor em Filosofia, professor do Curso de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo.
3. Filme dirigido por Adolfo Aristarain.
4. Referência à cena do diálogo *Mênon*, de Platão, em que Sócrates, conduzindo habilmente um diálogo, leva um escravo a “descobrir” o teorema de Pitágoras.
5. É importante notar que a escrita de Fernando não é lida por ninguém até o final do filme. O livro é esquecido pelo filho. Será que podemos afirmar que a escrita cumpre com seu papel mesmo sem ser lida?

Passo Fundo, inverno de 2006.