

## PARA ALÉM DA ZONA DO CONFORTO – O CINEMA NA ESCOLA

Zeca Ferreira<sup>1</sup>

Gregório Galvão de Albuquerque<sup>2</sup>

As reflexões contidas neste pequeno texto partem da experiência lançada pelo Núcleo de Tecnologias Educacionais em Saúde (NUTED), ao propor um curso de audiovisual dentro do currículo de Ensino Médio da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, na Fiocruz<sup>3</sup>. Contamos ainda com pouco tempo pra o amadurecimento dessas ideias – o curso está encerrando seu primeiro ano –, mas arriscamos aqui alguns palpites, interpretações e sugestões para alimentar a discussão sobre o porquê de se ter esse tipo de conteúdo na formação dos nossos jovens.

Na 'sociedade do espetáculo' definida por Guy Debord (1997), o cinema e a televisão tornam-se os maiores responsáveis pelo acesso à esfera do espetáculo. Entende-se este cinema não generalizado em todas as produções, e sim um cinema com linguagem hegemônica e padronizada, que situa o espectador em uma 'zona de conforto', feita mais de sensações do que de razão. Então, como ver cinema no mundo contemporâneo, no qual 'nem tudo o que se vê é o que parece ser'?

Em uma sociedade onde a imagem passa a ser o principal fetiche da mercadoria em escala mundial, 'a zona de conforto' ganha uma outra apropriação. Para Comoli (apud SOUZA, 2009), os espectadores de cinema, diante de uma imobilidade corporal na cadeira e sua fragmentação visual na sala do cinema, criam sua própria zona de conforto. Cadeiras mais confortáveis, tecnologias de transmissão digital cada vez mais "realistas", *surround* etc. permitem cada vez mais que este lugar seja de acomodação, de não ação.

É preciso perceber que, quando se vai ao cinema, há um pacto de aceitar e acreditar naquela 'realidade' representada nas telas. Acreditar até o ponto de criar uma cegueira e não compreender que aquela realidade é construída a

---

<sup>1</sup> Pesquisador e produtor audiovisual do Núcleo de Tecnologias Audiovisual da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV/FIOCRUZ). Historiador, mestre em Cinema pela USP.

<sup>2</sup> Pesquisador e produtor audiovisual do Núcleo de Tecnologias Audiovisual da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV/FIOCRUZ). Arquivista pela UFF (2004), pós-graduando do Curso de Especialização em Educação Profissional em Saúde (EPSJV).

<sup>3</sup> O curso de audiovisual é uma das matérias optativas que a Escola oferece na área de Educação Artística, as outras são: Música, Artes Dramáticas e Artes Plásticas.

partir de um propósito, um discurso, dentro de um contexto e relações sociais. É perder a inocência, sair da 'zona do conforto' e começar a olhar através dos aparelhos. Duvidar do processo de produção e consumo destas imagens com uma discussão das percepções vividas na experiência do cinema, como Benjamin (1997) destacou:

Diante do filme, isso [a contemplação] não é possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança de imagens. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma percepção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos como os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como a que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate à ordem social vigente.

Atualmente, ninguém mais sai das projeções do cinema correndo por achar que o trem está mesmo chegando à estação, como nos primórdios do cinema com Lumière. O espectador, neste caso o aluno, está acostumado e familiarizado com a linguagem hegemônica e naturalizada, criando e reforçando cada vez mais a ilusão de verdade do cinema. Uma veracidade tamanha que o real se torna fictício. A reportagem de um assassinato em um ônibus real não tem tanta dramaticidade quanto uma cena gravada no cinema que, com os determinados cortes, efeitos sonoros, música etc., apela aos sentidos de forma direta. Indo mais longe, nessa mesma linha, chega um momento em que a ficção torna-se padrão e o real (a reportagem, a ação do bandido, da polícia e das vítimas) passa a almejar um comportamento de acordo.

Como Benjamin (1997) afirma, a reprodução de imagens e sons, em vez de aumentar as condições de percepção, retiram a imagem do contexto que foi produzida, fragmentando, conseqüentemente, e dando um novo significado.

É preciso que o pensamento crítico considere o mundo visível, das aparências, os próprios simulacros da sociedade do espetáculo. Mas não para neles se deter, aceitando sua

lógica de produção e reprodução, como algo inevitável ou pior, criador de liberdade. Uma vez mais é preciso criticar a passagem, de todo idealista, que transforma a necessidade em virtude, as carências e restrições em um mundo plural e aberto. Mas é para trabalhar uma elaboração de um outro tipo, uma imaginação crítica e construtiva, capaz de relacionar esse mundo dos simulacros de massa, da própria sociedade do espetáculo, e os níveis mais elaborados de percepção e conhecimento de nossa época. Um outro tipo de imaginação, pode mesmo ser, que aponte para alguma coisa diferente do que existe e se vai reproduzindo. Não como imagens que matam a própria imaginação, à custa de uma exaustiva e monótona repetição, para lembrar aqui Gaston Bachelard. Que fazer? Talvez começando por duas frases, simples e direta: *Sim, eu me lembro. Não eu não me esqueço.* (BUENO, 2003, p. 36).

O curso de audiovisual da Escola Politécnica de Saúde foi pensado em 3 etapas, acompanhando os 3 anos do Ensino Médio: o primeiro ano, quando a carga horária é muito reduzida, tem formato de cineclube, familiarizando os alunos com a discussão em torno dos filmes, levando-se em conta não apenas o conteúdo, mas a linguagem utilizada, a inserção do filme na história do cinema etc. No segundo ano, o curso busca mesclar teoria e prática, alternando a produção de pequenos projetos pelos alunos com a exposição e discussão de temas relacionados à teoria e história do cinema. O terceiro ano é integralmente dedicado à realização de um projeto audiovisual, em todas as suas etapas (elaboração, preparação, filmagem e edição).

Faz parte do desafio de criar o curso tentar compreender como esse jovem contemporâneo percebe a imagem, como ele se relaciona com o emaranhado de informações audiovisuais com o qual tem contato todos os dias, pelo cinema, tv, internet ou mesmo caminhando pelas ruas. Entender se essa percepção alcança uma dimensão política, se extrapola o universo do espetáculo ao qual estamos todos submetidos no cotidiano.

Quando um jovem chega à escola, já é possuidor/consumidor de repertórios audiovisuais existentes no cinema e na televisão. As imagens reproduzidas utilizam a revolução proposta historicamente pelos filmes e diretores, porém de forma não mais transformadora. Então, como encarar este dilema na educação audiovisual? Um paradoxo que propõe apresentar e discutir marcos históricos do

cinema e formar espectadores críticos de imagens, em contrapartida à influência e ao consumo diário do aluno nas telas de cinema e televisão.

“O que vocês acharam do filme?” A pergunta retórica de um dos organizadores do cineclube a uma plateia adolescente em polvorosa, aguardando pela lista de presença que os libertaria de uma manhã de sábado confinados na sala escura, caiu como oportunidade imperdível para a turba: “Veeeeeeeeeeeeelhoooooooooooooo!”

O grito ecoa pela sala, arrancando sonoras risadas de aprovação em volta. “Cidadão Kane”, marco do cinema moderno, ainda se dissipava nas retinas, e já parecia condenado ao escárnio. “Não acontece nada”, foi opinião dominante na sala, minutos após o fim da saga de Charles Foster Kane. Ainda que acompanhem por quase duas horas a ascensão e queda de um grande magnata das comunicações, com nascimentos, morte, conquistas, derrotas e um mistério (da existência), permanece a sensação do não acontecido, do aborrecimento.

À discussão na sala de cinema, ancorada, literalmente, pela aguardada lista de presença, seguiram-se outras, pelos organizadores. Kane fora uma boa escolha? Faltara uma preparação anterior à exibição? A obrigatoriedade e o horário (manhãs de sábado) criariam uma antipatia pelo projeto?

É certo que a abordagem barroca de Orson Welles dificultava o diálogo com uma plateia acostumada à dieta televisiva, de pouco contato com qualquer tipo de cinema que se afaste um pouco do entretenimento direto. Alguns outros fatores aparentemente secundários também se somam na rejeição apontada pela maior parte da plateia: a fotografia em preto e branco, a duração, o ritmo, a temática etc., etc., etc.

É preciso aqui ressaltar o cuidado ao analisar essas reações e a relação estabelecida entre público e filme, para não cair em reduções simplistas, desqualificando o olhar desses jovens diante de um filme alçado, praticamente desde o seu nascimento, ao posto de clássico do cinema. Muitas das rupturas e inovações trazidas por Welles em seu primeiro filme ainda hoje podem ser observadas na produção contemporânea, mesmo a mais rasteira, dentro de uma operação que o cinema industrial norte-americano fez e faz melhor do que ninguém, absorvendo a vanguarda e incorporando-a, ainda que diluída, em sua linha de produção. Aos múltiplos pontos de vista propostos por Orson Welles em “Cidadão Kane”, podemos somar inúmeros exemplos:

- A descontinuidade narrativa apontada pelo jovem Jean Luc Godard a partir da década de 1960, desconstruindo os signos do cinema de

gênero, mas tendo-os sempre em perspectiva, é, se não a principal, uma das mais evidentes matrizes do cinema ultra-pop feito por Quentin Tarantino a partir do anos 90. E, ainda que Tarantino seja considerado, com justiça, um dos diretores “autorais” do atual cenário norte-americano, é inegável a penetração (e diluição) do seu cinema (e, conseqüentemente, da sua leitura de Godard, além de inúmeros outros) na produção industrial americana que vem em seguida.

- A revolução neorrealista de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Antonioni, entre outros, que sacudiu o cinema italiano e serviu de catalisador para o desenvolvimento de diversas cinematografias periféricas (o cinema novo brasileiro, o cubano, o indiano etc.) acabou, por outro lado, alimentando e renovando a linguagem do cinema hegemônico. Ao trocar cenários construídos pelas ruas, e a utópica perfeição técnica pela possibilidade enriquecedora do erro, os atores por gente da rua etc., aqueles jovens italianos abalaram as estruturas de um certo classicismo cinematográfico, ‘suçando’ as imagens e abrindo novas perspectivas na diluição das fronteiras entre ficção e documentário. Esse foi certamente um ‘combustível’ importante para uma geração de jovens cineastas responsável por uma das últimas grandes renovações na cinematografia dos Estados Unidos, nos anos 60, quando foram revelados diretores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, John Cassavetes e até Steven Spielberg. Da mesma forma que no exemplo anterior, esses cineastas injetam no cinema norte-americano inovações e rupturas de vanguardas estrangeiras, que serão assimiladas e diluídas pela indústria nos filmes de gênero ao longo das décadas seguintes, renovando-os na forma, mas sem causar grandes transtornos de fundo.
- Da mesma forma, a incorporação do subdesenvolvimento como elemento de estilo pelo cinema novo brasileiro, com sua urgência narrativa, sua câmera na mão desafiando os cânones estéticos do cinema clássico – a imagem incompleta, imperfeita e pulsante como os personagens –, irá ter conseqüências no cinema industrial, absolutamente descomprometido com o ideário que mobilizara cineastas como Glauber Rocha. Em filmes de ação contemporâneos, a câmera na mão, irregular, quer transmitir não a precariedade como grito de expressão, mas a angústia do perigo, a presença da morte a rondar o personagem.

Aquele jovem que rejeita, instintivamente, o cinema de Welles não é, como se poderia supor, um 'analfabeto audiovisual', mas alguém a quem a revolução proposta por aquele filme já não diz muita coisa. A fragmentação da narrativa, o tratamento não linear do tempo, a sobreposição de camadas narrativas diversas, tudo isso já foi visto por ele em um sem-número de exemplos (muito distantes da maestria do filme de Welles, é certo). O acúmulo e a sobreposição de informações sonoras e imagéticas com que essa geração se acostumou a conviver tem tornado a experiência sensorial algo cada vez mais vazio de sentido. Impera a (falsa) sensação de já ser tudo conhecido e o olhar torna-se um mero exercício de reconhecimento, sem espaço para o encantamento da inocência, da primeira vez.

Em outra exibição no mesmo cineclube, "A noite americana", de François Truffaut, a rejeição se manteve, ainda que mais suavizada, o que pode ser explicado pela própria abordagem escolhida por Truffaut – embora seu filme traga um universo de referências do fazer cinema e da história do cinema, ele trabalha isso dentro de uma história bastante linear, com conflitos bem marcados e personagens de fácil identificação. É, sem dúvida, para as gerações atuais, um filme de assimilação mais tranquila. Ainda assim, repercutiu a fala de um aluno sobre a 'ausência de ação' no filme. A 'ação', marcada na recorrente palavra de ordem do diretor do 'filme dentro do filme', interpretado pelo próprio Truffaut, não é entendida como tal por um público acostumado a ver nas telas a mesma palavra materializada em brigas, explosões, perseguições montadas em planos de poucos segundos.

Produções que imprimam um ritmo não frenético causam estranheza e, em seguida, rejeição, numa reação que é própria de uma geração acostumada não apenas à velocidade, mas à simultaneidade de ações e reações (que pode ser perfeitamente exemplificada na relação com a tela do computador, dividida em programas diversos abertos, misturando trabalho de escola, conversa no msn, pesquisa em *sites* de busca etc.).

Embora estejamos falando de uma nova e ainda pouco compreendida forma de percepção, marcada pela facilidade de se obter informação, pela rapidez na troca e absorção de estímulos, é preciso marcar posição em alguns pontos, tendo em vista o risco de se perder em relativismos quase sempre apaziguadores.

A geração que começa a se formar agora tem acesso a meios de produção e difusão de imagens que até pouco tempo pareciam impensáveis. Filmar, editar, finalizar e distribuir um produto audiovisual, algo que antes era tarefa para um exército, hoje pode ser feito, com alguma qualidade, por uma ou duas pessoas. Câmeras pequenas com imagens de altíssima resolução, microcomputadores caseiros com capacidade de finalizar imagens em qualidade profissional (e jovens

autodidatas capazes de operá-los com maestria), redes de contatos internacionais e *sites* de vídeos capazes de aglutinar audiências planetárias em torno de um pequeno vídeo caseiro; todos esses exemplos articulados a um discurso que não hesita em usar a palavra 'revolução' (revolução digital, revolução tecnológica etc.) parecem sugerir uma ruptura na estrutura de poder consolidada. Entretanto, de fato, temos ainda bem poucos motivos para acreditar nisso.

Ao mesmo tempo que a tecnologia digital multiplica a pequena produção – basta ver a explosão do cinema documentário que experimentamos desde a última década – ou que os *sites* de compartilhamento de vídeo (*youtube*, *vimeo* etc.) promovem verdadeiros fenômenos de audiência ("O tapa na pantera", por exemplo), o cinema hegemônico alcança um patamar de domínio inédito. Nos últimos anos, pudemos verificar, especialmente no período de férias, duas ou três produções americanas ocupando, sozinhas, cerca de 70% das salas no país. Vemos, em contrapartida, cada vez mais o cinema nacional transformado em gênero, relegado ao gueto do cinema de arte, à exceção de duas ou três produções anuais a fazer papel coadjuvante às grandes produções norte-americanas.

E ainda que esse jovem contemporâneo tenha à sua disposição uma videoteca virtual, pela internet, que faria pasmar o mais aplicado dos cinéfilos de ontem – clássicos americanos, raridades do circuito do cinema de arte, títulos de cinematografias emergentes (Argentina, Filipinas), filmes nacionais de qualquer tempo -, não são outros os filmes majoritariamente procurados e baixados que as mesmas grandes produções que dominam o mercado dos cinemas e da tv. Quer dizer, por mais que os grandes estúdios se queixem da queda de receita gerada pelo *download* ilegal de filmes (hoje absolutamente disseminado), não conhecem qualquer abalo na fidelidade ao tipo de cinema que fazem, com toda a ideologia e publicidade que trazem embutidos. A relação estabelecida entre o espectador e os filmes se mantém de submissão a um espetáculo conformista e calcado em valores de uma ideologia dominante. O cinema é uma porta de escape de um mundo sufocante, opressivo, mas sem jamais trabalhar na construção de uma consciência transformadora desse estado de coisas.

Portanto, por mais que se alardeie uma 'revolução digital', usando como exemplos as crises que se abatem sobre, por exemplo, a indústria fonográfica ou o mercado de DVDs, as estruturas de poder que sustentam o universo da comunicação de massa seguem seu caminho sem grandes abalos. Assim, possibilidade da imagem na tela como instrumento de reflexão e mudança seguem como utopias irrealizáveis cantadas por minorias restritas a guetos dedicados a cultivar a sua própria inteligência enquanto exceção.

A 'zona de conforto' de que falávamos no início do texto é exatamente esse espaço onde o espectador entorpece os sentidos, amortece a reflexão, dedicando-se, no tempo que dura o espetáculo, aos sentidos. Mata, vê morrer, sofre, chora, enfim, escapa por alguns minutos do horror e da barbárie (e das pequenas misérias cotidianas) que os espreita do lado de fora. E, quando o espetáculo extrapola a sala do cinema, condicionando modos de vida, de sociabilidade, vive-se dessa ilusão em tempo quase integral, mas sem evitar que o desconforto, incontornável, espraie-se por nossas próprias sombras.

O ensino do audiovisual dentro da escola – e aí marque-se a importância de não estarmos falando de uma escola de cinema ou de comunicação – é, acreditamos, ferramenta essencial para a formação de um jovem capaz de construir, por si só, uma crítica original e transformadora da sociedade do espetáculo, e não de um mero consumidor desse mesmo espetáculo. A desconstrução do espetáculo – com o aprendizado de algumas técnicas da ilusão criadas com a imagem, além de um panorama consistente da história do cinema e sua complexa disputa de forças antagônicas (arte/transformação x mercado/continuismo) – só pode ser feita tendo em perspectiva a formação de um sujeito autônomo, ou seja, não se trata de ensinar a 'degustar' o 'bom cinema', como se pudéssemos fazer tão fácil identificação, mas de fornecer elementos que permitam um diálogo inteligente com as amarras que deixam o espetáculo de pé.

### **Referências bibliográficas**

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. RJ: Contraponto, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1987.

BUENO, André. A Educação pela Imagem & Outras Miragens. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, n. 1, 2003.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. Uma Educação do Olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado. *Cadernos Cedex*, ano XXI, nº 54, agosto 2001.

SOUZA, Gustavo. Uma Jornada para o Espectador: crer, não crer, crer apesar de tudo. *Matrizes*. Ano 2, nº 2, 1/2009.

MIRANDA, Luciana Lobo. A Cultura da Imagem e uma Nova Produção Subjetiva. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 25, 2007.