

# LAZER, ANIMAÇÃO CULTURAL E CINEMA: "OS COMENTÁRIOS CINEMATOGRAFICOS"

## LEISURE, CULTURAL ANIMATION AND CINEMA: "THE CINEMATOGRAPHIC COMMENTARIES"

*Victor Andrade de Melo<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O que desencadeia nos indivíduos, mesmo naqueles que têm menos acesso ao cinema, por qualquer que seja o motivo, tamanha emoção? Por que é essa arte tão fascinante? Pode transformar a vida e a sociedade? Qual a importância de uma educação cinematográfica em um mundo de imagens, onde signos e símbolos desfilam a cada segundo a nossa frente, ajudando a construir (ou mesmo forjando) nossas representações, nossos valores? Como podemos contribuir para que cada vez um número maior de pessoas possa ir ao cinema, acessar a linguagem, ampliar seu prazer, exercer com mais clareza suas escolhas? Este artigo objetiva se aproximar das respostas a essas questões. Procura condensar e rever alguns posicionamentos que recentemente tenho tomado sobre o assunto, em cursos e palestras, bem como incorporar novas reflexões advindas de uma tentativa teórica e prática de desenvolver uma metodologia de animação cultural tendo o cinema como estratégia central. Busca dialogar as ricas possibilidades das bibliografias consultadas com o que as experiências desenvolvidas têm apontado e com o que tenho observado no decorrer de minha própria história de vida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Animação Cultural.

### **Introdução**

Queremos dizer que nenhum dos aspectos (incluindo o prazer que nos provocou) é secundário para a compreensão daquele fenômeno complexo que é o cinema, que nos é tão familiar pela facilidade e pela naturalidade com que se desenvolve a visão filmica, mas é também tão misterioso e fugidio quando se quer compreender seus mecanismos de produção e funcionamento. Contudo, ninguém está autorizado a dizer (...) que não tem condições de entender esses estranhos discursos (COSTA, 1989. p.7).

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa Anima.

Em matéria de cinema somos obrigatoriamente iniciantes: “compreendê-lo” equivale a “saber vê-lo”, uma tarefa sempre inacabada, sempre renovada. Porque, quando o cinema não for mais capaz de provocar surpresa e espanto, quando alguns filmes não levarem à perplexidade o espectador, certamente alguma coisa estará errada: ou com o cinema ou com o espectador (Araújo apud COSTA, 1989. p.4).

O que desencadeia nos indivíduos, mesmo naqueles que têm menos acesso ao cinema, por qualquer que seja o motivo, tamanha emoção? Por que é essa arte tão fascinante? Pode transformar a vida e a sociedade? Qual a importância de uma educação cinematográfica em um mundo de imagens, onde signos e símbolos desfilam a cada segundo a nossa frente, ajudando a construir (ou mesmo forjando) nossas representações, nossos valores? Como podemos contribuir para que cada vez um número maior de pessoas possa ir ao cinema, acessar a linguagem, ampliar seu prazer, exercer com mais clareza suas escolhas?

Este artigo objetiva se aproximar das respostas a essas questões. Procura condensar e rever alguns posicionamentos que recentemente tenho tomado sobre o assunto, em cursos e palestras, bem como incorporar novas reflexões advindas de uma tentativa teórica e prática de desenvolver uma metodologia de animação cultural tendo o cinema como estratégia central. Busca dialogar as ricas possibilidades das bibliografias consultadas, com o que as experiências desenvolvidas têm apontado e com o que tenho observado no decorrer de minha própria história de vida.

Comecemos por uma bela crônica de José Lins do Rego<sup>2</sup>:

Conta Plínio que o pintor Apeles expunha os seus quadros em público e ficava escondido atrás das telas. Foi quando apareceu um sapateiro que lhe criticou o defeito das sandálias de uma de suas figuras. Apeles aceitou a crítica do homem modesto. Sucedeu, porém, que o sapateiro não se conteve e foi além das sandálias. Aí, o pintor saiu de seu esconderijo para dizer com veemência: “Sapateiro, não passes do sapato”. E, com isso, se firmou para a crítica toda uma teoria: a de que só os de verdadeiro conhecimento da matéria criticada pudessem falar, pudessem exprimir opinião. Apeles criava assim uma separação rigorosa entre o povo e a obra de arte, entre a crítica do vulgo e o artista (p.31).

A crônica de José Lins marca a possibilidade de um olhar específico sobre o cinema. Mais do que discutir especificamente as narrativas cinematográficas e as especificidades da arte (o que não significa, por certo, que tais questões possam ser abandonadas), preocupa-me a possibilidade de entender o cinema enquanto uma

2 A crônica “O Orgulho de Apeles” foi publicada originalmente na estréia do autor como colunista de cinema de O Globo (17 de abril de 1944) e republicada recentemente na revista Veredas (2001).

forma de lazer, um mecanismo de formação e uma das manifestações culturais mais difundidas no mundo contemporâneo. Minha preocupação básica, então, não é com o Apeles da crônica, mas com o sapateiro, como pensa, o que pensa e as possibilidades que tem de pensar e expressar ainda mais seu ponto de vista. Trata-se de refletir sobre de que forma pode ser revisto o equívoco de Apeles, superando o abismo entre o povo e a arte.

Aliás, dialogando com a história do sapateiro, escreveu Waly Salomão (1997):

Não suba sapateiro além da sandália  
- legisla a máxima latina.

Então que o sapateiro desça até a sola  
Quando a sola se torna uma tela  
Onde se exhibe e se cola  
A vida do asfalto embaixo  
E em volta.

Se desejarmos que um número maior de pessoas possa ter acesso ao cinema, temos que tomar muito cuidado não só com a crítica especializada (que não pode ser encarada como o iluminar divino que marca diferenças e elimina determinados grupos do convívio da arte), mas também em desvendar quais os fatores que podem impedir e/ou dificultar o acesso a essa fantástica forma de ver e representar o mundo.

Obviamente que se espera que mais pessoas gostem de cinema por vários motivos: a) porque enquanto cidadãos devem ter o direito irrestrito de escolha em seus momentos de lazer; b) porque acreditamos que tal direito está diretamente ligado à educação da sensibilidade, dimensão fundamental para que possamos compreender a construção de uma nova ordem social<sup>3</sup>.

Assim, os pressupostos básicos que desencadeiam nossas reflexões e nossos esforços de construção são: a) entendemos que os momentos de lazer não devem ser compreendidos como meros passatempos ingênuos, mas como importantes espaços de desenvolvimento social, podendo ou não despertar novos olhares acerca da realidade; b) compreendemos que o cinema é uma poderosa ferramenta de educação, como bem afirma Louro (2000):

Com várias sociedades, incluindo a brasileira, o cinema passou a ser, desde as primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, na qual representações de gêneros, sexuais, étnicas e de classe eram (e são) reiteradas, legitimadas ou marginalizadas (p.424).

<sup>3</sup> Desenvolvi essa questão em: MELO, (2002).

Rosália Duarte (2002) também é explícita ao afirmar que:

É inegável que as relações que se estabelecem entre espectadores, entre estes e os filmes, entre cinéfilos e cinema e assim por diante, são profundamente educativas. O mundo do cinema é um espaço privilegiado de produção de relações de sociabilidade, no sentido que Simmel dá ao termo, ou seja, forma autônoma ou lúdica de socialização, possibilidade de interação plena entre desiguais, em função de valores, interesses e objetivos em comum (p.17).

### O Que é o Cinema?

No dia 28 de março de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière, inventores de uma máquina de filmar que aperfeiçoava uma longa trajetória de tentativa de exposição de imagens em movimento, exibem publicamente em Paris vários filmes de curta duração. Pioneiros do cinema, não imaginavam naquele instante que estavam dando os primeiros passos de uma das manifestações culturais mais importantes do século que estava para começar. Mesmo sendo recente, se comparado, por exemplo, à música e à literatura, o poder de mobilização e a influência do cinema cresceram rapidamente.

De lá para cá, a linguagem cinematográfica se desenvolveu e em muitos sentidos se tornou cada vez mais complexa, muitas vezes até mesmo de difícil compreensão. Jean-Claude Carrière (1995) nos ajuda a entender tal dificuldade quando conta o que ocorria em alguns países africanos no período pós-Primeira Grande Guerra. Naquele momento, os franceses organizavam sessões de cinema tendo em vista exaltar as qualidades da civilização branca do mundo “desenvolvido”, convidando personalidades e líderes locais. Ocorre que muitos destes passavam a sessão de olhos fechados, já que sua religião não permitia assistir a reproduções da figura humana (tradições mais ortodoxas do islamismo). Os que se mantinham atentos, tinham que contar com a ajuda de um “explicador” (figura que existiu nos primórdios do cinema em alguns países), já que tinham dificuldade de identificar e entender o que se passava na tela. Reflete sobre tal fato o autor:

Às vezes, acho que nós também não somos muito diferentes daqueles mulçumanos da África, quando vemos um filme. Ao contrário deles, conservamos nossos olhos abertos no escuro, ou pensamos fazer isso. Mas será que não abrigamos, no fundo de nós mesmos, algum tabu, ou hábito, ou incapacidade, ou obsessão, que nos impede de ver o todo ou uma parte do audiovisual que cintila fugazmente diante de nós? (p.10).

Carrega o cinema uma aparente simplicidade: todos nós aprendemos de alguma forma a vê-lo, independente de explicações ou processos formais de educação. Mas precisamos “desnaturalizar” essa compreensão. A linguagem

cinematográfica é extremamente rica e complexa, onde se articulam de forma múltipla som, luz, imagens, falas, em ângulos diferentes, velocidades e ritmos diversos, montadas de forma competente de acordo com as intencionalidades dos responsáveis pela execução do filme, carregando em seu interior representações, valores, compreensões, ora mais, ora menos explícitas.

Sendo um produto claro do avanço tecnológico que marca a modernidade, o cinema convive desde suas origens com uma dupla dimensão nem sempre facilmente condicionável. O cinema não nasceu como uma arte, mas sim como uma curiosidade exposta em feiras e parques temáticos: fascinava a população à possibilidade de observar imagens em movimentos.

De curiosidade tecnológica à gestação de uma linguagem artística específica, o cinema se desenvolveu no âmbito de uma estrutura industrial própria, até mesmo por necessitar de montantes financeiros elevados para que possa ser viabilizada. É o cinema uma arte cara, exigindo desde uma produção que envolve muitos profissionais diferentes e enorme dispêndio de equipamentos e materiais até à possibilidade de exibição dependente de salas específicas.

No que se refere a sua dupla dimensão arte/indústria, alguns autores defendem ainda mais: que o cinema é o produto mais adequado a uma nova estética de excitação e estimulação sensorial típicas da vida agitada e moderna, cujo sentido de velocidade é sempre presente. Estaria o cinema diretamente ligado aos momentos iniciais da sociedade de espetáculo, ao mundo de símbolos e imagens que estava nascendo, sendo um produto plenamente a ela adequado<sup>4</sup>.

O fato de vivermos em mundo de imagens e símbolos não significa que estejamos sendo adequadamente preparados para tal. Na verdade, podemos perceber o contrário: uma intervenção exageradamente centrada na palavra, além de uma limitação na preocupação com a educação da sensibilidade, uma dimensão fundamental da construção do indivíduo e da sociedade, relegando à arte um lugar secundário.

Na realidade escolar é lamentável que normalmente somente se veja o cinema (e outras mídias audiovisuais) como recursos auxiliares e complementares e não como conteúdo específico de educação. Não se trata de somente educar pelo cinema, mas também educar para o cinema. Não se trata somente de uma didática pela imagem, mas de uma didática da imagem. Enfim, permanece na escola, perigosamente, a centralidade da palavra e do livro:

Cabe questionar, ainda, por que o desconhecimento de obras e autores importantes da literatura é visto como um grave problema a ser enfrentado pelos meios educacionais, enquanto o fato de a maioria dos brasileiros ignorar a existência de incontáveis obras de nossa cinematografia (...) é tratado como algo irrelevante (mesmo nós, professores, muitas vezes desmerecemos essa produção) (Duarte, 2002. p.21).

<sup>4</sup> Maiores informações podem ser obtidas no estudo, de CHARNEY; SCHWARTZ, (2001).

Não podemos esquecer que não estamos falando de um produto ingênuo, mas de um poderoso dispositivo de representação: cinema é arte, técnica, espetáculo, cultura, diversão; é uma linguagem com regras e convenções, tem relação com sonhos e desejos, e também tem uma forte interface com a ideologia e com a economia (Costa, 1989). Assim sendo, também existem relações de poder ao redor da produção dessa manifestação: um mercado destinado ao consumo e ao fazer consumir. Necessitando de grandes investimentos e envolvido nesse contexto de relação, como os filmes irão expressar a tensão entre os interesses do mercado e o seu papel enquanto arte, que deve inovar e de certa forma ter um compromisso social? Como equilibrar a necessidade de lucros com as inovações necessárias a qualquer manifestação artística? Como impedir que mercado seja “dono” da manifestação?

Se hoje é o cinema uma das manifestações culturais mais acessadas, temos que estar atentos à qualidade de tal acesso, normalmente feito a partir da televisão e do vídeo-cassete, muitas vezes limitado a um produto restrito, difundido com vigor pelos diversos meios de comunicação. Se a linguagem cinematográfica desenvolveu-se notavelmente desde sua criação, somos forçados a aceitar que o acesso à diversidade de olhares ainda não é usual, até mesmo em função de dificuldades de distribuição. Em um mundo com tantas metáforas visuais, o acesso a tal compreensão de forma múltipla ainda é negligente.

Enfim, não podemos negar que a experiência que os indivíduos têm com o cinema é um dos elementos importantes no desenvolvimento de suas capacidades e habilidade para ver, fundamental em um mundo que solicita e implementa constantemente estímulos visuais, mesmo que não somente cinematográficos. Por certo, tais habilidades podem ser extrapoladas para outras mídias visuais.

Que papel deve ocupar o animador cultural nesse contexto? Como educar pelo e fundamentalmente para o cinema? Como contribuir para que nosso público-alvo possa passar de uma visão superficial, dispersa e casual para outra crítica e orientada, sem que isso signifique formar críticos especializados, a destruição do prazer (central nos momentos de lazer), bem como qualquer forma de “patrulhamento” de escolhas?

### **“Cinema é a Maior Diversão”:**

#### **Qual? A Questão da Qualidade do Produto**

Inserido o cinema, como todas outras manifestações artísticas, nas tensões geradas pela sociedade de consumo, pode-se perceber o despejar no mercado de um sem número de filmes bastante contestáveis do ponto de vista da qualidade, produtos concebidos a partir de uma estética empobrecida, destinados ao consumo rápido e insípido.

Se um filme carrega em si uma determinada representação de valores, não podemos negar, mesmo que não devamos considerar de forma linear, as suas repercussões na vida em sociedade. Por certo, um filme é só um filme,

não é em si a realidade, mas indubitavelmente carrega em si olhares e intencionalidade sobre a sociedade, tendo um forte potencial de influenciar na formação de mentalidades.

Glauber Rocha é bastante enfático ao comentar tal processo de formação em determinados filmes:

O cinema americano, utilizando habilmente os personagens-chaves (...), criou heróis que correspondiam a sua visão violenta e "humanitária" do "mundo do progresso" (...). Sua estrutura de comunicação funciona graças a uma série de elementos, a utilização do estrelismo, a mecânica das intrigas, a fascinação dos gêneros e diversos truques publicitários (HENNEBELLE, 1978. p.25).

Poderíamos argumentar que é também o cinema uma das manifestações pior acessadas, em função da restrita possibilidade de escolha e da intencionalidade na oferta de um produto de segunda linha para a maior parte da população? Vamos com calma.

Devemos tomar cuidado com preconceitos e posicionamentos a priori. Não se trata de colocar de forma linear e maniqueísta o cinema americano em confronto com o cinema europeu, por exemplo. Nem todo cinema europeu é bom, bem como nem todo filme norte-americano é um produto descartável. E mesmo os produtos descartáveis podem ser consumidos diferencialmente se uma determinada postura crítica existir por parte do público assistente. Deve-se respeitar os gostos e as diferentes intencionalidades que conduzem as pessoas a procurarem o cinema enquanto diversão. Como bem chama a atenção Graeme Turner (1997):

O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria (...) minha preocupação é com as leituras que qualquer filme pode ensejar, em vez de a leitura que possamos querer impor (p.13).

A questão, na verdade, passa a ser: não deveríamos nos preparar (e ser educados) para buscar compreender e acessar criticamente as mais diferentes possibilidades de propostas e de linguagens cinematográficas? Pode-se escolher com qualidade quando não se conhecem as mais diversas possibilidades de escolha?

Rosália Duarte (2002) nos dá um dado interessante para pensar essas questões: quase 80% do público brasileiro de cinema é composto por estudantes universitários e/ou pessoas oriundas das camadas médias e altas da sociedade, ressaltando que:

Ir ao cinema, gostar de determinadas cinematografias, desenvolver os recursos necessários para apreciar os mais diferentes tipos de filmes etc., longe de ser apenas uma escolha de caráter exclusivamente pessoal, constitui uma prática social importante que atua na formação geral dessas pessoas e contribui para distingui-las socialmente (p.14).

### **A Análise Fílmica, a Análise do Filme, os Comentários Cinematográficos**

A partir destas reflexões, temos procurado pensar em metodologias de animação cultural tendo o cinema como conteúdo central. Uma de nossas primeiras aproximações se deu com a análise fílmica: o ato de decompor o filme em seus elementos constitutivos (desconstruí-lo), para depois estabelecer os elos entre estas partes, buscando interpretá-lo.

É um procedimento bastante técnico, apurado, que exige uma compreensão profunda da(s) linguagem(ns) e dos mecanismos cinematográficos, bem como uma certa estrutura material que permite a reprodução com idas e voltas do filme (uma averiguação sistemática), desaguando na produção de um documento que pretende transcodificar o produto imagético (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

A análise fílmica, então, em seu sentido estrito, não é tarefa do espectador “comum”, aquele que procura um filme como forma de lazer, mas de um profissional que o faz de acordo com uma solicitação ou com um fim específico. Como afirmam Vanoye e Goliot-Lété:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. A análise de um filme (...) faz com que se descubram detalhes do tratamento da imagem e do som (...) que aumentam o prazer a cada vez que se revê a obra (1994, p.12).

Nesse sentido apontado, se não se deve esperar do público em geral procedimentos da análise fílmica, algumas de suas considerações por certo podem ajudar a potencializar o prazer do espectador, na medida que:

A análise vem relativizar as imagens “espontaneístas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994. p.13).



O que buscamos é um intermédio entre as categorias de "espectador normal" e "espectador analista" propostas por Vanoye e Goliot-Lété. Segundo tais autores, o primeiro teria como características: passivo ou ativo de maneira instintiva e irracional; assiste ao filme sem desígnio particular; deixa-se guiar pelo filme; estabelece um processo de identificação com o filme; pertence ao universo do lazer; prazer. Já o "analista" teria as seguintes características: ativo, de maneira racional e estruturada; examina tecnicamente o filme; submete o filme a suas hipóteses; estabelece processo de distanciamento; pertence ao universo da reflexão, produção intelectual; trabalho.

Essa compreensão dicotômica não ajuda a entender de forma mais complexa as possibilidades de se assistir um filme, nem nos permite identificar a ocorrência de um outro tipo de espectador, que aqui chamarei de "atento".

É certo que a tarefa do analista exige uma estruturação maior, mas seria exagero achar que ele consegue se livrar dos elementos instintivos. Da mesma forma, não seria possível que o não-analista compreendesse algo da linguagem cinematográfica, de forma a também racionalmente poder melhor entender as metáforas dos filmes? Por certo que sim. Sem significar que se torna um crítico profissional, a compreensão de alguns elementos filmicos vai permitir ao espectador tornar-se mais crítico e perceptivo às mensagens difundidas.

Da mesma forma, se não se deve esperar do não profissional que ele possa examinar tecnicamente com profundidade o filme, o espectador crítico pode conhecer o suficiente para assistir o produto com mais atenção, não se deixando somente guiar, mas sim dialogando e exercendo uma atitude ativa. O espectador "atento" não somente se identifica com o filme, mas mantém uma postura de equilíbrio entre identificação e distanciamento, fundamental para desenvolver seus pontos de vista, suas opiniões mais aprofundadas. Como afirma Antonio Costa (1989):

Compreender o cinema significa também aprender a tomar as devidas distâncias da imagem, para compreender os mecanismos de produção do sentido e, ao mesmo tempo, saber que são exatamente a distância da qual esta imagem provém e o distanciamento em relação a nossa experiência cotidiana, do universo em que nos coloca, que produzem a fascinação e que nos seduzem (p.29).

Parece lógico que para o não-profissional o ato de assistir o filme, e mais ainda o de ir ao cinema (que é mais amplo do que somente olhar a película), pertence ao universo do lazer, mas isso não significa (pelo menos não deveria) uma atitude alienada: é possível, e mesmo interessante, que essa forma de lazer também se constitua enquanto uma possibilidade de reflexão intelectual. Da mesma forma, o analista profissional, embora exerça uma atividade de trabalho, pode fazê-lo com prazer, já que se este é um pressuposto fundamental do lazer, por si só não o define, nem tampouco não pode estar presente no mundo do trabalho.

Denomino essa postura intermediária de “comentários cinematográficos”: uma forma de refletir sobre o filme, sem que isso signifique uma crítica ou análise profissional, desdobrando e prolongando os efeitos de um filme. Vejamos alguns elementos comparativos entre as diferentes posturas:

- Tipos de análise/interpretação de um filme
  - Análise Fílmica - Prática acadêmica/profissional
  - Crítica - Prática profissional/informativa
  - Comentários Cinematográficos - Prática de lazer
- Características
  - Análise Fílmica - averiguação sistemática; não o espectador “comum”
  - Crítica - averiguação menos sistemática; crítico profissional
  - Comentários Cinematográficos - impacto emocional com sistematização; espectador “comum”, mas informado e crítico
- Diferenças de postura de quem vê o filme

CRÍTICO/ ANALISTA	ESPECTADOR DESATENTO	ESPECTADOR ATENTO
Ativo de maneira racional e estruturada	Pouco ativo ou ativo de maneira instintiva	Ativo, conjugando o racional com o instintivo
Examina tecnicamente o filme	Assiste ao filme sem desígnio particular	O conhecimento de elementos técnicos pode potencializar o seu olhar
Submete o filme a seus instrumentos de análise	É submetido ao filme, deixa-se guiar	Dialoga com o filme
Processo de distanciamento	Processo de identificação	Dialoga; aproximação e distanciamento
Universo do trabalho	Lazer como prazer, mas pouca consciência	Lazer como prazer e tomada de consciência

**Quadro 1:** Baseado em Vanoye; Goliot-Lété (1994)

No que se refere ao papel ativo dos sujeitos na recepção das mensagens cinematográficas, gosto muito das considerações de Elizabeth Ellsworth (2001) acerca dos modos de endereçamento, quando procura discutir como se estabelecem as relações entre filme e espectador. A relevância de sua discussão está em não perguntar somente o que o espectador espera do filme, mas sim o que o filme espera do espectador, ou melhor, como foi encaminhado o filme para possibilitar e provocar emoções, sentimentos, desejos, difusão de valores.

Nos diz a autora que nos primeiros momentos desta discussão havia uma forte tendência ao estruturalismo e a um pensamento linear. Supostamente os filmes encaminhavam valores que eram apreendidos integralmente pelos espectadores. Logo se tratava de preparar produtos que contivessem modos de endereçamento diferenciados, conduzindo o público a pensamento divergentes. Considerava-se o receptor como passivo, por isso estudava-se denotadamente os mecanismos de emissão.

O problema dessa forma de pensar é desconsiderar as ressignificações e o papel ativo do público, equivocadamente encarado de forma homogênea, monolítica e idealizada. Os espectadores interagem com os filmes, contrastam seus pontos de vista, suas formações culturais diversas, suas subjetividades com o que está sendo exibido; trata-se de um processo de interação.

É fato inegável que os modos de endereçamento possuem um grande poder de indução, mas não se deve negar que os indivíduos os reelaboram, têm a possibilidade de construir novos sentidos e significados a partir do diálogo, até mesmo porque nunca se consegue atingir todas as pessoas da mesma forma e abarcar todas as diferenças, que não devem ser negligenciadas pelo conceito confortável e genérico de “público”.

A questão, para o animador cultural, passa a ser então aprender a lidar e a utilizar a incapacidade de enquadramento como dimensão fundamental que pode permitir uma atuação mais efetiva na busca de difusão de novos olhares cinematográficos. De forma resumida, trata-se de induzir e mediar novas sensibilidades a partir da apresentação de divergentes modos de endereçamento, pois se cada filme contém uma série de valores que são ressignificados, se pudermos difundir um conjunto maior de compreensões, estaríamos contribuindo para processos de reelaboração mais complexos.

Mais uma vez retomamos as questões-chaves deste capítulo. Não se trata de formar críticos profissionais, mas de tentar contribuir para que nosso público, compreendendo e tendo o estímulo de acessar modos de endereçamento diferenciados, possa descobrir e potencializar suas possibilidades de olhar, desenvolver novos olhares sobre o cinema, sobre a realidade, sobre a vida. Também não se trata de difundir somente uma perspectiva de pensamento, mas multiplicar divergentemente as possibilidades de olhares, pois a partir deste fato, com o decorrer do processo de educação da sensibilidade, poderão os indivíduos exercitar de forma mais efetiva seu senso crítico.

Como bem resume Rosália Duarte (2002):

Nesse caso, gostar significa saber apreciar os filmes no contexto em que eles foram produzidos. Significa dispor de instrumentos para avaliar, criticar e identificar aquilo que pode ser tomado como elemento de reflexão sobre o cinema, sobre a própria vida e a sociedade em que se vive. Para isso, é preciso ter acesso a diferentes tipos de filmes, de diferentes cinematografias, em um ambiente em que essa prática seja compartilhada e valorizada (p.89).

Mas, afinal, quais dimensões devem ser trabalhadas com nosso público-alvo de forma a encaminhar diferentes modos de endereçamento, que possam contribuir para a educação de espectadores mais críticos/atentos perante a arte cinematográfica?

### **Possíveis Parâmetros para Implementar um Projeto de Educação Cinematográfica**

Como já dito, mesmo que a análise fílmica se constitua em uma atividade de caráter denotadamente técnico, algumas de seus parâmetros podem ser úteis para que, enquanto animadores culturais, possamos contribuir para o processo de auto formação de espectadores críticos/atentos.

O primeiro parâmetro é aparentemente óbvio: ninguém pode desenvolver o gosto cinematográfico se não assistir filmes. Trata-se de aceitar o desafio de incorporar o cinema entre as estratégias de animação cultural, procurando-se apresentar uma diversidade de narrativas que possam contrastar com o que é constantemente propagado de forma limitada pela indústria cultural/meios de comunicação.

Obviamente que este não é um processo fácil e requer estratégia e cuidado. Não adianta começar um processo de educação cinematográfica com filmes muito herméticos e/ou com narrativas muito distantes das convencionais. Lembremos que o prazer é uma dimensão central, não só porque é elemento definidor dos momentos de lazer, como também porque sem este corremos o risco de ver nosso público-alvo se afastar de nossas atividades. Como bem chama a atenção Antonio Costa (1989), compreender o cinema: "...não significa negar ou afastar, como foi feito muitas vezes por uma crítica excessivamente ideológica, o prazer e o fascínio da visão fílmica" (p.29).

Existem filmes e cineastas que podem fazer uma "ponte" entre os mais convencionais e os mais ousados. Além de tudo, vale a pena lembrar, um processo de educação cinematográfica não se dá contra o filme "pipoca", mas a favor da cinematografia "alternativa" e considerando a existência de películas com características híbridas: a favor da diversidade.

Um segundo parâmetro é o recuperar da tradição cineclubista de promoção de discussões após a exibição do filme, oportunizando e estimulando o público a expor seus pontos de vista acerca do assistido. Minha experiência mostra que nesse momento o público tende a valorizar a discussão ligada aos conteúdos apresentados, minimizando as compreensões ligadas à forma, à estética filmica. Por certo vale discutir os valores difundidos, ainda mais quando falamos de uma manifestação que mexe tanto com os desejos ao criar mecanismos de reflexão e identificação, mas deve também o animador cultural estimular o público a pensar sobre as diferenças na forma de expressão e veiculação das imagens/mensagens: os planos, a iluminação, enfim, as peculiaridades da linguagem.

Essa é uma boa oportunidade para que situemos o público no âmbito dos diversos movimentos cinematográficos. Como bem afirma Vanoye; Goliot-Lété (1994):

Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas filmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em "Escolas" estéticas, ou nelas se inspiram a posteriori (p.23).

Se o público consegue paulatinamente entender as diferenças entre as Escolas, consegue captar, por exemplo, as peculiaridades das propostas e da forma de filmar dos cineastas da Nouvelle Vague, que têm diferenças com as do neo-realismo italiano; capta as peculiaridades dos cineastas do Cinema Novo; consegue entender que Woody Allen tem certas regularidades; que os filmes iranianos contemporâneos têm similaridades e são influenciados pelo neo-realismo. Este público, enfim, terá maiores condições de compreender a narrativa, as metáforas sugeridas, poderá se posicionar mais criticamente perante os filmes.

Também é interessante que paulatinamente possamos ir apresentando os principais elementos de composição de um filme. Como é um produto bastante complexo, o público muitas vezes não entende o enorme esforço que demanda sua realização, não compreendendo até mesmo como trabalha a equipe para o alcance do resultado final. É importante que possamos explicitar as diversas funções e tarefas dos diferentes membros da equipe, bem como o processo de criação e execução de uma película, desde o argumento, passando pelo tratamento, roteiro, filmagem, montagem, distribuição, até a exibição.

Dentro da proposta dos "comentários cinematográficos", temos trabalhado com três parâmetros: a) elementos técnicos (características do filme; ligados à estruturação da linguagem cinematográfica: câmera, iluminação, som, edição); b) contexto histórico filmico (a que movimento se liga?) e social (em que época foi produzido?); c) emoções que desencadeia (força das metáforas; o filme te faz refletir sobre o que?).

No que se refere à filmagem e à exibição, vale a pena discutir não só alguns aspectos técnicos (planos, movimentos de câmera, opções de montagem), que obviamente dialogam com as opções estéticas dos cineastas (e mesmo das influências e movimentos em que estes se inserem), como também aproveitar para debater as dificuldades de difusão de certos produtos tendo em vista a lógica da indústria cultural.

Outro parâmetro importante é o situar de nosso público-alvo no âmbito da crítica especializada. Mais uma vez utilizamos as palavras de Vanoye e Goliot-Lété (1994): “Quanto às análises de filmes já existentes, não é que se deva ignorá-las. Ao contrário, deve-se utilizá-las, mas, antes de mais nada, é preciso sobretudo saber utilizá-las, não considerando-as de imediato como um saber obrigatório, preliminar, à análise” (p.17).

Devemos lembrar que ato de ir ao cinema não se resume a entrar na maravilhosa sala escura. Ir ao cinema começa antes, quando lemos as críticas e buscamos situar a trajetória do cineasta, e continua depois, quando pensamos e discutimos sobre o assistido. Obviamente cada pessoa estabelecerá uma relação própria com as críticas especializadas. Particularmente, antes de assistir o filme dou uma rápida lida no que sai nos jornais, de forma a preparar meu olhar para o que vou assistir, mas não deixando que o material me influencie de forma definitiva. Após assistir ao filme, reflito sobre ele e retomo as críticas, buscando estabelecer um diálogo com o que foi escrito.

Vale também discutir um pouco a utilização do vídeo-cassete e do DVD no nosso projeto de animação cultural. Ambos são importantes ferramentas, ainda mais se considerarmos as dificuldades materiais para projeção em películas e de acesso a diferentes narrativas cinematográficas nas cidades. Contudo, esses equipamentos não substituem o ato de ir e assistir filmes no cinema, que deve sempre ser estimulado na medida do possível.

Já temos realizado algumas experiências que procuram considerar as reflexões aqui apresentadas. Temos montado “cursos” de cinema em diferentes âmbitos. Não houve experiências iguais, já que cada espaço (quem é o público, quais são os recursos disponíveis, qual o objetivo, qual o tempo) determinou o percurso que adotamos. Mas em linhas gerais podemos apontar alguns dos caminhos adotados.

Sempre começamos com uma película que tematiza o próprio prazer e ato de ir ao cinema. Muitas vezes, por exemplo, iniciamos com “Cinema Paradiso”, um belo e emocionante filme. O intuito inicial é mesmo problematizar o hábito de assistir filmes e as dificuldades/impedimentos/barreiras que existem ao seu redor.

Costumamos também ter uma aula “mais teórica” sobre os elementos básicos da narrativa cinematográfica, um panorama das questões técnicas aliada a pequena introdução de sua articulação com a questão estética. Essa é a única aula eminentemente teórica, ainda assim procuramos levar cenas que explicitem o que está sendo apresentado.

As aulas seguem um modelo aproximado. Há sempre uma exibição de um filme. Inicialmente apresentamos brevemente o cineasta e damos algumas poucas informações sobre o que vai ser assistido. Evitamos qualquer antecipação excessiva. Pedimos somente que o público fique atento não só ao conteúdo, mas também à forma de filmar, fazendo comparações com o que normalmente assistem em filmes na televisão.

Ao final do filme, iniciamos um debate com o público onde procuramos estimulá-los a definir as principais características e diferenças observadas. Fazemos isso simultaneamente a questionamentos sobre se gostaram ou não, porque gostaram ou não, quais foram as principais dificuldades encontradas para assistir o filme. É partir desses posicionamentos que vamos definindo as características do filme no interior do movimento cinematográfico e ressaltando as peculiaridades do cineasta. Somente ao final, depois que o público se posicionou, é que amarramos a discussão, apresentando mais estruturadamente informações sobre o que foi assistido e buscando contextualizar historicamente a produção.

Assim sendo, buscamos articular o desenvolvimento de olhares sensíveis e compreensões históricas sobre o cinema, tendo em conta que:

O cinema é a mais auto-referente de todas as formas de arte: cita a si próprio o tempo todo, ao longo de seus mais de cem anos. Assim, é comum o uso de formas de narrar mais ou menos características de um determinado diretor (ou de uma geração cinematográfica) em filmes de outros, seja em forma de homenagem/menção/citação, seja como deboche ou pastiche. Essas citações também significam os filmes, pois informam, de modo diferenciado, espectadores com maior ou menor experiência com o cinema (DUARTE, 2002. p. 60).

Na seleção de filmes, procuramos abordar e percorrer o mais número possível de movimentos cinematográficos (nacionais e internacionais) e incluir os principais cineastas, obviamente sempre considerando a experiência pregressa do público e os incluindo em um processo pedagógico cuidadosamente montado. As experiências por nós desenvolvidas têm tido resultados incríveis e tem se mostrado de sucesso.

Enfim, compreendemos que o sentido que se atribui a um filme é resultado de uma articulação complexa de experiências pessoais, compreensão dos elementos técnicos, entendimento das referências históricas, articulação com o extra-estético (mercado, momento de produção dos filmes, contexto histórico), valores culturais que induzem e influenciam os indivíduos, reelaboradas e relidas pela subjetividade de cada um, que nunca é completamente controlada ou dominada, mas sim influenciada em um diálogo rico de não dupla. O que buscamos é implementar projetos de educação cinematográfica que considerem todos esses elementos.

## Caminhando Para Concluir

O fato de nos insurgirmos tanto contra as iniciativas de controle mercantil do acesso à obra de arte quanto frontalmente questionarmos um determinado olhar preconceituoso acerca das diferentes formas de narrativa, não significa negar a necessidade de um processo de educação da sensibilidade do olhar, fundamental para ampliar as possibilidades de lazer da população, bem como sua compreensão da realidade.

Vale ressaltar que a sensibilidade não é um dom divino; ela é historicamente construída e, devido à ação da indústria cultural, temos sido induzidos por uma sensibilidade restrita, que não nos possibilita acesso a uma variabilidades de gostos e entendimentos. Obviamente não devemos considerar tal processo de forma linear e unilateral, percebendo que os indivíduos também têm sua autonomia e reelaboram/ressignificam as imposições sociais. De qualquer forma, uma sociedade mais justa somente pode ser fundada a partir de uma real democratização das possibilidades de sentir, olhar, tocar.

Para a construção de um projeto de educação do olhar, a dimensão inicial e central situa-se na necessidade de experiências sensíveis, no próprio ato de assistir filmes. Ninguém pode ser educado para o cinema sem muito assistir filmes, de preferência em salas de projeção, embora, conforme já discutido, os vídeos e DVDs podem também ter sua utilidade. Nesse sentido, é interessante a fala de Jorge Coli (2001) ao comentar o recém-lançado livro de críticas de José Lino Grunewald (2001):

É a assiduidade diante das telas que aguça a inteligência analítica necessária (...). Uma lição menos evidente do que parece - e passível de ser alargada: para conhecer literatura, é preciso ler poesia e romances; para conhecer pintura, é preciso ver muitos quadros; para conhecer cinema, é preciso ir ao cinema (p.20).

Contudo não basta somente assistir, mas também estar atento e predisposto a observar as peculiaridades das narrativas diferenciadas, outras formas de conceber a imagem e/ou a realidade. Para tal, o domínio de certos indicadores pode por certo facilitar essa tarefa, potencializando nosso acesso aos filmes.

Assim sendo, o ato de assistir a um filme é uma diversão que começa antes de se entrar no cinema e a película ser projetada. É importante sim uma preparação prévia (para saber sobre as críticas, para compreender as intencionalidades ao redor do filme); passa pelo ritual de ir, entrar, assistir; continua quando podemos refletir e conversar posteriormente sobre a fita.

Não estamos com isso propondo uma “produtivização” dos momentos de lazer, mas sim uma ampliação da compreensão acerca da importância desses instantes, para além do seu sentido de alienação correntemente expresso nas considerações do senso comum. Argumentamos que a preparação prévia e a discussão posterior também podem e devem ser divertidas e prazerosas.



Por certo já existem iniciativas de difusão cinematográfica em muitas cidades. A despeito de sua importância, algumas merecem ser parcialmente criticadas se desejamos a potencialização de sua intervenção e o alcance de seus reais objetivos.

As propostas de difusão atuais são em sua grande parte pautadas em dois modelos: a) levar eventualmente determinado público a um cinema; b) levar eventualmente os filmes a alguma praça ou local público.

Por mais que sejam interessantes tais propostas, seria ingenuidade acreditar que somente com o acesso eventual (às vezes muito raro) pode-se desenvolver o gosto e a educação do olhar. Sem a possibilidade de gerar um hábito e fora de um processo contínuo de intervenção pedagógica, a exposição desses filmes acaba se restringindo à mera curiosidade, com poucos desdobramentos e impactos, partículas de uma felicidade parcial.

A necessidade de um processo contínuo e permanente deveria passar pelos meios formais de educação (por que a escola não trabalha de forma denotada os conhecimentos sensíveis, tanto na perspectiva de educação pela imagem quanto na de educação para a imagem?) e pelo criar de alternativas para o tempo livre que aproveitassem os espaços já instituídos para organizar iniciativas de intervenção.

Poderia-se, por exemplo, montar pequenos cineclubes em pelo menos uma escola pública por bairro, que aliás normalmente ficam fechadas aos fins de semana. Caberia ao poder público ceder um aparelho de TV e vídeo por escola, montar uma videoteca e um programa de discussão/exibição, bem como contratar alguém qualificado para cada cineclube escolar. Articulado com essa proposta, organizariam-se exposições públicas de filmes, percorrendo espaços centrais por região, bem como se fariam convênios com cinemas para possibilitar acesso a um certo número de público de forma gratuita. Esta é uma solução que não tem a pretensão de ser original, é de baixo custo e possivelmente de grande efetividade se bem encaminhada.

Enfim, são apenas alguns apontamentos para que possamos construir uma postura mais adequada do animador cultural perante a uma das manifestações culturais mais importantes do último século: o cinema.

## REFERÊNCIAS

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CHARNOY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1989.

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GRUNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira, FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MELO, Victor A. Educação estética e animação cultural. *Licere*, Belo Horizonte, U.S, n.1, p. 101-112, 2002.

SALOMÃO, Waly. Pan cinema permanente. In: \_\_\_\_\_. *Algaravias*. São Paulo: Editora 34, 1997. p.67.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

**ABSTRACT:** Why is the cinema a so fascinating art? It can transform the life and the society? Which the importance of a cinematographic education in a world of images, where signs and symbols are so important to build our representations, our values? As we can contribute so that each time a bigger number of people can go to the cinema, to have access the language? The aim of this article is approach to the answers to these questions. Search to condense and to review some positionings that recently I have taken on the subject, in courses and lectures, as well as incorporating new happened reflections of an attempt theoretical and practical to develop a methodology of cultural animation having the cinema as central strategy.

**KEYWORDS:** Cinema. Cultural animation.

---

**Endereço do autor:**

Victor Andrade de Melo

E-mail: victor.a.melo@uol.com.br

**Recebido em:** 28/04/2005

**Aceito em:** 23/05/2005