

A ANÁLISE DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA, O LAZER E A ANIMAÇÃO CULTURAL

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

O cinema é uma das manifestações culturais mais acessadas. Contudo, temos que estar atentos à qualidade de tal acesso. Se a linguagem cinematográfica desenvolveu-se notavelmente, somos forçados a aceitar que o acesso a diversidade de olhares ainda não é usual. Que papel deve ocupar o profissional de lazer nesse contexto? Como educar pelo e fundamental 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, bem como qualquer forma de “patrulhamento” de escolhas? Este artigo objetiva apresentar uma reflexão sobre tais questões.

PALAVRAS-CHAVES: lazer; cinema

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 fílmica, mas é também tão misterioso e fugidivo 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.27).

No dia 28 de dezembro 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, entre eles “A chegada do trem na Estação de La Ciotad”, provocando certo pânico entre os presentes, que viram a locomotiva se aproximar frontalmente. Pioneiros do cinema, os irmãos Lumière não imaginavam naquele instante que estavam dando os primeiros passos de uma das manifestações culturais mais importantes do século que estava para começar (BULLARA, MONTEIRO, 1991).

Foi mesmo a partir das experiências de George Méliès, já nos primeiros anos do século XX, que começou-se a gestar uma linguagem própria, com peculiaridades enquanto expressão dramática, que logo se espalhou pelo mundo cativando e mobilizando pessoas nos mais diferentes locais. Mesmo sendo recente, se comparado, por exemplo, à música e à literatura, o poder de mobilização e a influência do cinema cresceram rapidamente, até mesmo por ser uma manifestação plenamente adequada à

modernidade, ao mundo de símbolos e imagens que estava nascendo, antecipando a sociedade de espetáculos que se desenvolveria fortemente no decorrer do século XX¹.

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 supostamente não permitia assistir a reproduções da figura humana (tradições mais ortodoxas dos islamismo). Os que mantinham-se 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).

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: tanto na formação escolar quanto na não-escolar, uma intervenção exageradamente centrada na palavra e o racionalismo extremo que permeia os processos pedagógicos induz à redução da preocupação com a educação da sensibilidade, uma dimensão fundamental da construção do indivíduo e da sociedade, relegando à arte um lugar secundário. Obviamente isso também está inserido em um processo de manutenção da ordem, na medida que por intermédio das imagens podem ser difundidos valores, normas, princípios. Não por acaso há um incentivo claro do governo norte-americano, desde a década de 30, a sua indústria cinematográfica: em última instância significa difundir o *american way of life*, importante para o projeto de construção de sua hegemonia (HENEBELLE, 1978)².

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).

Enfim, 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, muitas vezes limitado a um produto único, 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

¹. Maiores informações podem ser obtidas no estudo organizado por L. Charney e V. Schwartz (2001).

². Tracei uma discussão mais aprofundada sobre tais assuntos em artigo publicado em 2001.

(MELO, 2001). Em um mundo com tantas metáforas visuais, o acesso a tal compreensão de forma múltipla ainda é negligente.

Que papel deve ocupar o profissional de lazer nesse contexto? Como educar pelo e fundamental 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? Esse artigo objetiva apresentar uma reflexão sobre tais questões.

A análise fílmica, a análise do filme

A análise fílmica é o ato de decompor o filme em seus elementos constitutivos (desconstruí-lo), para depois estabelecer os elos entre estas partes, buscando interpretá-lo. Tal análise 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” (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 o 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 estrutura dicotômica e mesmo maniqueísta não ajuda a compreender profundamente a realidade, nem nos permite entender a ocorrência de um outro tipo de espectador, que aqui chamarei de “crítico”. Vejamos quais seriam suas características a partir do diálogo com os outros dois tipos.

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 compreende-se algo da linguagem cinematográfica, de forma a também racionalmente poder melhor entender as metáforas dos filmes? Por certo que sim. Sem significar que torna-se 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 intencionalidades, não se deixando somente guiar, mas sim dialogando e exercendo uma atitude ativa. O espectador crítico 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 atitude 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.

No que se refere ao papel ativo dos sujeitos na recepção da mensagem cinematográfica, 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 tratava-se de preparar produtos que contivessem modos de endereçamento diferenciados, conduzindo o público a pensamento divergentes.

O problema dessa forma de pensar é desconsiderar as ressignificações e o papel ativo do público, equivocadamente encarado de forma homogênea, monolítica e idealizada. 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 nos pode permitir uma atuação mais efetiva na busca de difusão de novos olhares cinematográficos. De forma resumida, trata-se de induzir 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, até mesmo por potencializarmos as possibilidades de prazer a partir de um entendimento mais amplo do que está sendo assistido (MELO, 2002).

Mais uma vez retomamos as questões-chaves deste artigo. 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 prazer, ao mesmo instante que desenvolve 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.

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 perante a arte cinematográfica?

Possíveis parâmetros para implementar uma análise da produção cinematográfica a partir de uma ótica de lazer

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.

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 apresentar uma diversidade de linguagens que possa 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 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 mesmo apontando olhares alternativos pode 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 “circuitão”, mas a favor da cinematografia “alternativa” e considerando a existência de películas com características híbridas (MELO, 2001).

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. 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 e 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 fílmicas. 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 correntes, 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, extraindo deles maior prazer³.

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

³ . Esse artigo foi escrito tendo em vista a realização de uma oficina de análise de produção cinematográfica no III Seminário Lazer em Debate, uma promoção do CELAR/UFMG, em 2002. Nesta ocasião, além de uma fala inicial, haverá a projeção do filme “O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas”, de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Na ocasião, procurarei situar o filme na cinematografia contemporânea brasileira e internacional, discutindo as principais temáticas e opções técnicas dos cineastas. Como dito, é importante situar o filme no contexto em que ele foi produzido.

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 um filme, desde o argumento, passando pelo tratamento, roteiro, filmagem, montagem, distribuição, até a exibição.

No que se refere a filmagem e a 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 as 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).

Costumo dizer a meus alunos, na disciplina Teoria do Lazer, 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.

Por fim, vale discutir um pouco a utilização do vídeo-cassete e do DVD no nosso projeto de animação cultural. Não costumo identificar ambos como inimigos do cinema. Podemos levantar facilmente alguns benefícios desses produtos:

“a) permitem ver filmes que não passaram no circuito ou passaram em circuito restrito, democratizando o acesso a diferentes linguagens cinematográficas, podendo constituir-se em parceiros no processo de educação do olhar; b) permitem rever filmes especiais que não são comumente exibidos; c) permitem estudar, discutir e compreender melhor os filmes, depois da emoção de sua exibição/observação inicial. Em alguns casos, na verdade, não resta outra alternativa: somente 7% dos municípios brasileiros possuem cinema (isto é, 4.455 não dispõem), enquanto 64% possuem video-locadoras ...” (MELO, 2001).

Existem também problemas que devem ser considerados:

“ a) as imagens são reduzidas e aceleradas, não tendo a mesma qualidade daquelas em película (densidade e profundidade⁴), sem falar nos comerciais e cortes comuns na programação televisiva; b) o ambiente disperso da residência não permite concentração completa no filme, desviando a atenção das minúcias; c) a baixa qualidade da programação de filmes (mesmo na TV a Cabo, embora existam alternativas) e do oferecimento de títulos na grande maioria das locadoras; d) nada substitui o ritual de ir ao cinema, encontrar pessoas, entrar na sala escura e vivenciar coletivamente as emoções de um filme” (MELO, 2001).

Enfim, o vídeo e do DVD são importantes ferramentas, ainda mais quando temos dificuldades materiais para projeção em películas e se considerarmos as dificuldades de acesso a diferentes narrativas cinematográficas nas cidades, mas elas não substituem o ato de ir e assistir filmes no cinema, que deve sempre ser estimulado na medida do possível.

Não conclusão

Para finalizar este artigo, inconcluso por opção e possibilidade, quero mais uma vez chamar a atenção para os limites entre a análise profissional e a análise enquanto dimensão importante para potencializar o aproveitamento do momento de lazer. Não se trata de, enquanto animadores culturais, formar especialistas em crítica cinematográfica, mas sim educar nosso público para que torne ativa sua prática de espectador, sem que isso signifique a perda da característica central de prazer com a atividade, antes o contrário: entender que a capacidade de crítica é fundamental para potencializar a escolha e o prazer de vivência da atividade assistida.

Vale a pena encerrarmos com as palavras de Inácio Araújo, escritas no prefácio da obra de Antonio Costa (1985):

“ ...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” (p.13).

Referências bibliográficas

BULLARA, Bete, MONTEIRO, Marialva Paranhos. *Cinema: uma janela mágica*. Rio de Janeiro: Memória Futuras/Cineduc, 1991.

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

CHARNEY, Leo, SCHARTZ, Vanessa (orgs.). *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

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

⁴ . Para que se possa ter uma idéia das diferenças, as imagens em película possuem cerca de 6000 pixels, enquanto as de DVD, melhores que as de vídeo, possuem cerca de 10% disso: 600 a 700 pixels.

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. p.7-76.

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

MELO, Victor Andrade de. O cinema como forma de lazer na cidade do Rio de Janeiro. Encontro Nacional de Recreação e Lazer, 13, Natal, 2001. *Coletânea* (em CD-ROM).

_____. *Educação estética e animação cultural*. Rio de Janeiro: 2002. mimeo.

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