

MAGRU FLORIANO



VER CINEMA

LER CINEMA

Leitura de filmes em sala de aula

BRISA UTÓPICA
ITAJAÍ / 2001

SUMÁRIO

- 1 – ANÁLISE – conceito ampliado**
- 2 – CONJUNTURA**
Percepção do Momento Histórico
- 3 – ESTRUTURA**
Percepção das engrenagens das Relações de Produção
- 4 – ANÁLISE DE ESTRUTURA E CONJUNTURA**
Um dos caminhos possíveis
- 5 – VER CINEMA. LER CINEMA**
- 6 – O VÍDEO/CINEMA EM SALA DE AULA**
- 7 – ANÁLISES DE FILMES:**
 - TEMPOS MODERNOS**
 - O PREÇO DO DESAFIO**
 - BLADE RUNNER**
 - CIDADÃO KANE**
 - TIRADENTES**
 - O SHOW DE TRUMAN**
 - O JARRO**
 - CENTRAL DO BRASIL**
 - ILHA DAS FLORES**
- 8 – CONCLUSÃO**
- 9 – REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA**

APRESENTAÇÃO

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar.

BERTOLD BRECHT.

A Terceira Revolução Tecnológica trouxe para dentro da escola um número expressivo de aparelhos eletro-eletrônicos que pretendem ser meios auxiliares/facilitadores no processo ensino-aprendizagem. Entre estes novos recursos colocados à disposição de educadores e educandos se destacam: computador multimídia ligado à Internet, tevê por assinatura (a cabo, parabólica), vídeo-cassete, DVD, retroprojetor, Data-show, câmara fotográfica, impressoras a laser, gravadores e filmadoras etc.

Contudo, passada a euforia exagerada dos primeiros momentos, tanto educandos quanto educadores tomaram consciência de que o ganho de qualidade com o uso dos multimeios foi muito pequeno, ou até mesmo inexistente. E esta baixa produtividade se deu, em especial, porque as escolas, a grosso modo, investiram seus recursos apenas na compra dos equipamentos desconsiderando por completo a necessidade de investir na formação profissional.

Isto é, as escolas colocaram à disposição de alunos e educadores um número ilimitado de máquinas eletrônicas de alta tecnologia com custo astronômico, mas não investiram na formação de pessoal, ao mesmo tempo que apenas um número reduzido de pensadores da educação voltaram seus estudos para a busca de uma didática (métodos e técnicas) apropriada para o uso dos multimeios. Quer dizer, as aulas continuaram as mesmas, com os recursos tecnológicos sendo mal utilizados. Um exemplo desse uso indevido é o visível cansaço dos alunos diante de transparências feitas no computador com o programa *powerpoint*. Transparências bonitas mas, padronizadas, levando todos a uma rotina estafante. O mesmo acabou acontecendo com o vídeo-cassete, que, em muitas oportunidades, entrou na sala de aula como um substituto do professor, e os alunos começaram a ver a projeção do filme como uma maneira agradável de não ter aula.

Visando auxiliar de forma prática para a correção destas distorções, o livro **Ver**

Cinema. Ler Cinema. pretende apresentar sugestões de como o vídeo pode efetivamente se constituir em um meio auxiliar/facilitador no processo ensino-aprendizagem.

Em um primeiro momento o livro abre espaço para a apresentação do método sociológico Análise de Estrutura e Conjuntura, que norteará todo o esforço de educandos e educadores no sentido de tirar o melhor proveito possível do filme projetado. Aprendendo a fazer uma análise e ver o filme de forma organizada, metódica, orientada, científica. A aplicação do método busca dar profundidade ao estudo.

Em seguida, o livro apresenta os pontos fundamentais que devem ser observados antes e durante a projeção para que se possa promover uma Análise. Esta observação inicia com a ficha técnica e permeia vários aspectos do filme como: cenário, tempo histórico, enredo, condição social dos personagens etc.

Outro ponto abordado pelo livro diz respeito à preocupação didática que o educador deve ter. Neste sentido o livro apresenta dinâmicas que podem ser aplicadas em sala. Também são indicados alguns procedimentos. Isto é, algumas providências que o educador não pode deixar de executar, visando evitar transtornos técnicos durante a projeção do filme.

Por último, seguem diversos textos (síntese analítica) que mostram ao professor como pode ser feita uma redação final do trabalho de análise.

1 – ANÁLISE – CONCEITO AMPLIADO

Não basta olhar. Temos de aprender a ciência do enxergar para além das aparências. E este exercício de entendimento das coisas do mundo tem de ser tão profundo, a ponto de não deixar passar despercebido sequer um cisco debaixo do tapete. Magru Floriano.

O dicionário Luft define a palavra análise da seguinte forma: “*Decomposição de um todo nos seus componentes, dissecação, examinar, investigar*”. Já o *Novo Dicionário Aurélio* assinala que a palavra análise significa: “*decomposição de um todo em suas partes constituintes: análise de uma mostra de minério; análise de um organograma [...] exame de cada parte de um todo, tendo em vista conhecer sua natureza, suas proporções, suas funções, suas relações [...] Estudo pormenorizado; exame, crítica [...]*”. (1994, p. 113). Marcos Bagno define análise como: “*dissolver, desligar, decompor, quebrar em pedaços*” (1998, p. 46) e apresenta o seguinte exemplo de análise:

[...] quando um médico pede um exame de sangue, a mostra coletada vai ser analisada num laboratório: o analista vai investigar cada um dos elementos que compõem o sangue (glóbulos brancos e vermelhos, plaquetas etc) para ver se há algo errado em algum deles” (1998, p.50).

René Descartes no livro *Discurso Sobre o Método* nos oferece um roteiro para promover esta decomposição:

[...] dividir cada dificuldade a ser examinada em tantas partes quanto possível e necessário para resolve-las [...] por ordem em meus pensamentos, começando pelos assuntos mais simples e mais fáceis de serem conhecidos, para atingir, paulatinamente, gradativamente, o conhecimento dos mais complexos, e supondo ainda uma ordem entre os que não se precedem normalmente uns aos outros [...] fazer, para cada caso, enumerações tão exatas e revisões tão gerais que estivesse certo de não ter esquecido de nada”. (1978, p.40)

Como podemos observar, a pessoa que exercita o método analítico tem muito o que aprender com as crianças. Pelo menos no que diz respeito à falta de medo em desmontar as coisas, visando compreender seus mecanismos, e também quanto ao empenho e determinação com que se lançam a essas sessões de desmanches. Na medida em que

vamos avançando na idade, o tempo vai nos levando para uma racionalidade cuja lógica está centrada exclusivamente no valor material dos objetos (vemos tudo como mercadoria, objeto de valor comercial), inibindo esse espírito examinador que nos acompanha nos primeiros anos de vida. Desta forma, para aprendermos de verdade sobre as coisas do mundo, vamos ter de desmanchar um pouco a nossa lógica de adulto e recuperar o nosso espírito infantil. Temos de demolir os objetos, conceitos e paradigmas para compreender como funcionam.

Porém, aqui não nos cabe mais o exercício livre e descomprometido de demolir tudo que aparece na nossa frente sem medirmos conseqüências. Agora, o nosso espírito demolidor terá de ser formatado dentro de uma lógica que nos possibilite o maior ganho possível em termos de conhecimento, ao menor custo possível em termos materiais. Quer dizer, temos de demolir utilizando método, para sermos eficientes e eficazes.

Para promovermos uma análise não é suficiente termos a vontade de demolir. É necessário que tenhamos um objeto para desmanchar. Nesse sentido, em um primeiro momento temos de estudar, reunir dados, selecionar informações. Em síntese: a análise exige, antes de tudo, pesquisa. Mas, não aquela pesquisa preguiçosa de colégio, que a gente faz para tirar nota, copiando acriticamente os livros, dicionários, enciclopédias e internet. Pesquisa no sentido verdadeiro:

*“Pesquisa é uma palavra que nos veio do espanhol. Este por sua vez herdou-a do latim. Havia em latim o verbo **perquiro**, que significava **procurar; buscar com cuidado; procurar por toda parte; informar-se; inquirir; perguntar; indagar bem, aprofundar na busca.**’ O participio passado desse verbo latino era **perquisitum**. Por alguma lei da fonética histórica, o primeiro **R** se transformou em **S** na passagem do latim para o espanhol, dando o verbo **pesquisar** que conhecemos hoje. Perceba que os significados desse verbo em latim insistem na idéia de uma busca feita com **cuidado e profundidade**. Nada a ver, portanto, com trabalhos superficiais, feitos só para ‘dar nota’”. (BAGNO: 1998, p.17)*

Quanto mais abrangente for a nossa pesquisa, mais elementos teremos para decompor. Desta forma, mais rica e exata poderá ficar a análise correspondente. Como podemos apreender até aqui, fazer análise não é coisa para malandro. Quem tem preguiça mental, corre do trabalho analítico como o diabo corre da cruz. Contudo, para aqueles que querem ter uma noção mais próxima da realidade o esforço é plenamente recompensado.

Podemos estabelecer um conceito ampliado do termo análise, considerando-a como um processo. Vamos considerar para tanto que todo o processo de confecção de uma análise tem quatro estágios distintos, que se complementam:

1 – **Pesquisa:** coleta dos dados sobre o fenômeno/objeto estudado.

2 – **Análise:** decomposição racional dos dados obtidos na pesquisa.

3 – **Síntese:** composição, formulação de conceitos sobre o fenômeno/objeto estudado; idéias próprias e inéditas.

4 – **Avaliação/Julgamento:** elaboração de critérios de valor sobre o fenômeno/objeto estudado.

Logo, **análise**, no nosso entendimento, significa de maneira mais ampla a implementação de procedimentos metodológicos complexos visando oportunizar o processo de construção de novos saberes (Conhecimento). Este processo caminha do quantitativo (coleta de dados objetivos) em direção ao qualitativo (elaboração de julgamento próprio e consciente sobre a realidade pesquisada, com a elaboração de idéias próprias/inéditas).

Neste ponto cabem duas ressalvas: a primeira diz respeito às questões pedagógicas que envolvem a habilidade de julgamento/avaliação dos educandos. Devido ao populismo, muito em moda nas escolas deste início de milênio, alguns professores começaram a ceder cada vez mais espaço em sala de aula para os educandos opinarem sobre os mais diversos temas. Instituiu-se, através de uma democracia rasteira, a ditadura do **achismo**. Isto porque, via de regra, o educando entende que para avaliar/julgar basta tão somente falar. Falar por falar. Falar sem compromisso. Falar sem pensar ... Ora, o educando para avaliar/julgar e realmente contribuir com o processo ensino-aprendizagem tem de mergulhar com paixão no processo de elaboração de análises. Ou seja: quem pesquisa, analisa e sintetiza, ganha como prêmio o direito de opinar, julgar, avaliar. Credencia-se a falar e ser ouvido por seus pares. Portanto, estudar é o ato de se credenciar como cidadão. O preguiçoso, assim como o tagarela, quer apenas o bônus: falar e ser ouvido. Mas, esquece de plantar, de pagar o “ônus”: passar pelo sacrifício do estudo, da busca, do esforço intelectual.

A segunda ressalva diz respeito ao entendimento que temos da palavra Conhecimento. Para uma melhor compreensão deste conceito é fundamental recusá-lo como sinônimo de Informação, Dado e Tecnologia. Devemos considerar como **Dado** todo o saber materializado. Este saber que foi materializado, ao ser transmitido a alguém é

considerado como **Informação**. O que temos nos livros, internet, jornais? Dado/Informação! O que repassamos para nossos alunos em sala de aula? Dado/Informação! A informação é um saber materializado que é repassado a outra pessoa. Um saber que se faz objeto visando ser consumido. Informação é objeto de consumo. Como tal, vive na esfera da quantidade. Podemos quantificar a informação/dado, manipular ... Este saber aplicado vamos chamar de Tecnologia.

Conhecimento é bem diferente. Conhecimento é o processo vivenciado pelo educando na elaboração de novos saberes. O fruto do Conhecimento é o Saber. O Saber materializado é Dado. O Dado transmitido, transferido, comunicado é a Informação. Ninguém pode passar para o outro o seu Conhecimento, porque Conhecimento é o Processo de vivência na construção do Saber. Só tem Conhecimento quem vivencia, quem experimenta. No mundo de hoje há excesso de Informação, mas as pessoas Conhecem muito pouco o mundo em que vivem. Uma pessoa muito interessada, que acompanha o noticiário da televisão, lê jornais e revistas regularmente, pode conhecer muito pouco o mundo, apesar de se manter muito bem informada.

A análise seria um dos caminhos científicos possíveis para experimentar o processo de conhecer. Através da análise nos construímos intelectuais. Quer dizer, nos colocamos no mundo enquanto pessoas que possuem a capacidade de elaborar saberes. Quanto maior for a capacidade da pessoa em pesquisar, analisar, sintetizar e avaliar, maior seu grau de intelectualidade. Infelizmente muitas pessoas que habitam o cenário educacional estão longe da intelectualidade. Estão viciadas numa prática acrítica de reproduzir/manipular informação, e passam a vida iludidas com a idéia de que conhecem as coisas do mundo e por isso mesmo possuem a pretensão de querer ensinar. Falsa imagem que construímos para nós próprios e nossa escola. Perdemos a noção do real, embaçados pelo acúmulo de informações, como se estivéssemos permanentemente envoltos por um grande nevoeiro no final de uma tarde de inverno.

Para promovermos uma análise sólida, contextualizando, temos de observar alguns pontos básicos: o primeiro deles é observarmos o momento em que estamos vivendo e as condições objetivas/materiais que dão suporte, viabilizam, a ocorrência de um determinado fenômeno. Tempo/espaço/forças sociais/condições materiais se combinam nas mais diversas possibilidades, construindo uma conjuntura.

Por outro lado, é interessante observar que a sociedade possui uma estrutura bem visível, que abriga instituições como escola, polícia, sindicato, igreja. Contudo, esta estrutura está enraizada e uma outra estrutura básica que são as relações econômicas de

produção. Observar o vínculo entre economia e escola, por exemplo, é fundamental para perceber a realidade em toda a sua essência, originalidade.

Uma pessoa crítica, que pretende promover uma análise séria, profunda sobre um filme, deve perceber que o cinema, enquanto Meio de Comunicação de Massa, está sendo financiado, mantido, alimentado, por uma determinada estrutura econômica, e que esta exige fidelidade ideológica etc.

Em síntese, podemos dizer que para uma pessoa fazer uma análise ela tem de ter a capacidade de desmontar a realidade para em seguida montá-la, apreendendo sua racionalidade, mecanismos de funcionamento, lógica interna.

Mas, por onde começar uma análise? Vamos começar por uma breve explicação do que vem a ser conjuntura e gradativamente vamos nos aprofundando no mundo do saber científico. Certo? Então mãos à obra.

2- CONJUNTURA: PERCEPÇÃO DO MOMENTO HISTÓRICO

Nossa costumeira observação inexata toma um grupo de fenômenos como um só e o denomina um fato: entre este e outro fato ela intercala um espaço vazio, isola cada fato. Em verdade, porém, todo o nosso agir e conhecer não é uma seqüência de fatos e intervalos vazios, mas um fluxo constante.

FRIEDRICH NIETZSCHE.

No dicionário Luft encontramos a seguinte definição para a palavra Conjuntura: “*Conjunto de circunstâncias relacionadas. Confluência de acontecimentos*”. (1991, p.159). Já o Novo Dicionário Aurélio dá à palavra o seguinte sentido: “*situação nascida de um encontro de circunstâncias, e que se considera como o ponto de partida de uma evolução, uma ação, um fato*”. (1994, p. 456).

A Conjuntura forma uma unidade dialética com a estrutura. Observando a estrutura social em uma determinada conjuntura, podemos ter uma compreensão científica da realidade social. A Conjuntura é composta por elementos mais flexíveis, dinâmicos “[...] a sociedade atravessa distintas fases ou momentos em seu desenvolvimento histórico. Estes momentos que mudam a sociedade se chamam Conjunturas”. (FASE: 1979, p. 07).

Percebemos, então, que a Conjuntura é o Momento Histórico que uma determinada sociedade experimenta. Em um determinado momento e lugar, há o encontro de circunstâncias que leva à produção de um determinado fato/acontecimento histórico. Os fatos são produzidos pela combinação/encontro de diversos fatores. A realidade, portanto, é multi-causal, multi-facetada. Daí a necessidade de se buscar um método que possibilite a leitura coerente dessa realidade como um todo cujas forças se encontram gestando o fenômeno do Momento Histórico.

Neste sentido uma Conjuntura nunca poderá se repetir, porque a intensidade e o número das forças que atuam em determinado momento dificilmente vão ser reproduzidos fielmente, em especial porque o tempo não se recupera, armazena ou manipula. Cada momento é único na sua relação com o tempo. Assim, cada acontecimento é **Datado Historicamente**.

É interessante distinguir **Tempo Histórico** de **Tempo Cronológico**. O tempo cronológico é aquele estabelecido por uma convenção. Na nossa sociedade estabelecemos que estamos no ano 2001 depois do nascimento de Jesus Cristo. Os judeus, hindus e chineses possuem outros calendários e outras convenções para estabelecer uma cronologia do tempo, enquanto muitos povos sequer possuem calendários definidos. Independente de estarmos no ano 2001 ou 3600, estamos no tempo histórico da Terceira Revolução Industrial, que está levando à globalização e ao neoliberalismo. Tempo que transformou a terra em uma Aldeia Global. Nosso tempo histórico é o tempo do Império Norte-Americano, o tempo da Pax Americana, como tivemos, por exemplo, a Pax Romana, estabelecida pelo Império Romano.

3 – ESTRUTURA: PERCEBENDO AS ENGRENAGENS DAS RELAÇÕES DE PRODUÇÃO

Temos de descansar temporariamente de nós, olhando-nos de longe e de cima e, de uma distância artística, rindo sobre nós ou chorando sobre nós: temos de descobrir o herói, assim como o parvo, que reside em nossa paixão do conhecimento, temos de alegrar-nos vez por outra com nossa tolice, para podermos continuar alegres com nossa sabedoria.

FRIEDRICH NIETZSCHE

A Estrutura é constituída pelos elementos mais estáveis da sociedade. Enquanto que a Conjuntura pode mudar rapidamente, a Estrutura é mais rígida e requer tempo e muito esforço para mudar.

“A estrutura de uma sociedade é formada por sua economia, quer dizer, a forma como está organizada para produzir, e também por seus aspectos políticos e culturais: o Estado, organizações sindicais, os partidos, a educação, a cultura, etc”. (FASE: 1979, p.10).

Para efeito de estudo a estrutura social pode ser dividida em duas grandes estruturas: **Infra-estrutura** e **Superestrutura**.

Na infra-estrutura vamos encontrar as **Relações de Produção**. Ou seja, temos de perceber como que os integrantes da sociedade que estamos estudando se organizam para viabilizar a existência do grupo. O que eles precisam para se manterem vivos, como produzem e distribuem esses bens entre si. O conjunto dessas relações de produção nós vamos chamar genericamente de **Modo de Produção**.

Ao longo de sua história a humanidade já experimentou inúmeros modos de produção. Apesar de vários modos de produção poderem coexistir em um mesmo espaço e época, sempre há um tipo de relação que se torna hegemônico, dominante. Assim, apesar de termos no interior do Brasil grupos de nativos (índios) que mantêm relações do tipo Comunismo Primitivo, e fazendas que mantêm uma estrutura feudal e até escravocrata (escravos por dívida), podemos afirmar que as relações que predominam na sociedade brasileira são relações de produção típicas do Capitalismo.

Estudando a estrutura da sociedade brasileira percebemos que esta sociedade, no ano de 2001, estabelece relações entre os grupos produtores que se enquadram dentro do modelo capitalista. A sociedade capitalista tem como principal característica do seu

sistema produtivo a existência de duas classes fundamentais: a **Classe Patronal** e a **Classe Trabalhadora**. A classe patronal é detentora dos **Meios de Produção** (máquinas, prédios, terra) e do **Capital** (valor para investimento na produção). Já a classe trabalhadora tem como única propriedade a sua própria mão-de-obra. A classe patronal é minoritária e domina, controla as estruturas sociais, porque retém para si praticamente toda a riqueza que é produzida por todos.

PANELA DE PRESSÃO

Na sociedade capitalista, em particular a sociedade brasileira, é importante perceber que entre as classes patronal e trabalhadora existe uma **Classe Média**, constituída por pequenos e médios empresários e proprietários; trabalhadores de nível mais elevado, como funcionários públicos (juizes, políticos, técnicos etc); dirigentes da economia privada (engenheiros, contadores, administradores etc); profissionais liberais (advogados, médicos, dentistas etc). (Ver Darcy Ribeiro).

A importância desta classe está justamente no fato de que ela serve como um amortecedor na relação conflituosa mantida entre as classes patronal e trabalhadora. O sistema funciona através de uma lógica muito parecida com o sistema operacional de uma panela de pressão. Veja:

Ninguém tem dúvidas de que uma panela de pressão é muito mais eficiente e eficaz do que uma panela comum. Ela é construída com um material que suporta, por exemplo, dez libras de pressão. Então, através de um sistema de válvula, quando o interior da panela atinge o nível nove, por segurança, a válvula começa a liberar gradativamente uma quantidade determinada de ar, para manter a pressão interna estável e mais alta possível, mas sem correr o risco de explosão. Veja bem, a panela não libera todo o ar, mas também não é fechada totalmente. Se liberar tudo, vira uma panela comum e perde toda sua eficácia. Se não liberar o excesso, explode.

Assim funciona a sociedade capitalista. Imagine que na nossa sociedade as pessoas ficam trancadas, retidas em uma determinada condição sócio-econômica. Por exemplo, quem nasceu pobre está condenada a morrer na pobreza. Faz de contas que essas pessoas, em grande número, estão dentro de uma panela. Quando se acende o fogo (que seriam figurativamente os problemas sócio-econômicos enfrentados por essas pessoas, tais como: desemprego, inflação, baixo salário, violência, falta de moradia, educação sem qualidade, baixo nível de consumo etc) é natural que a pressão interna da panela vá aumentando, tornando as condições de sobrevivência das pessoas cada vez mais insuportáveis. A panela,

portanto, está correndo sérios riscos de explodir. Ou seja, a sociedade está correndo o risco de experimentar um período crítico de instabilidade, com o surgimento de Guerra Civil, Revolução etc.

Mas, se o sistema liberar os mais espertos, rápidos, inconformados, ele poderia manter toda a estrutura em plena segurança, apesar da maioria estar vivendo em condições desfavoráveis. E é isso justamente o que acontece. Através do sistema conhecido como **Mobilidade Social**, uns poucos privilegiados acabam saindo da panela e ficando fora do sistema de pressão (dominação). Além de evitar que o sistema entre em convulsão, a minoria que conseguiu sair do sufoco por seus méritos e esforço, serve como modelo. Isto é, ela é utilizada como exemplo nos discursos criados e reproduzidos sistematicamente nas instituições superestruturais (escola, igreja, meios de comunicação).

Como alguns conseguiram sair e se dar bem na vida, então se pode dizer o seguinte para a maioria que não teve condições de fazer o mesmo: “Olha, se você está na miséria, a culpa é exclusivamente sua. Talvez você não seja esforçado ou esperto o suficiente... Veja o caso do Sílvio Santos que era camelô e virou um dos maiores empresários do Brasil. Veja o exemplo do Delfin Neto, que de engraxate chegou a ser Ministro e Deputado Federal. Veja o exemplo de Fulano” é o famoso mito do **Self-made-man** (o homem que se faz sozinho. Começou do nada e ficou grande. Construiu o seu império apenas com seu trabalho e determinação).

INDIVIDUALISMO E PROPRIEDADE PARTICULAR

Tudo isso só funciona porque as pessoas passam a ter o direito à liberdade individual e ao livre-arbítrio. O Sistema é montado em cima da vontade e interesse privados – o famoso individualismo. Na medida em que a pessoa se esforça para vencer na vida (Self-made-man) ele tem a garantia de que tudo o que conseguir arrecadar vai ser de sua propriedade exclusiva. Não precisa dividir com ninguém. É a lógica da **Propriedade Privada**. Se não fosse instituída a propriedade privada o sistema não seria possível, porque a pessoa não iria dar o melhor de si para depois dividir tudo com todos. Por isso que, a longo prazo, todas as sociedades igualitárias (onde tudo é dividido entre todos igualmente) são muito menos produtivas que o capitalismo.

Imagine três maratonistas com a mesma capacidade produtiva: João, José e Ricardo. Por diversos fatores, aleatórios à vontade pessoal, na primeira corrida João conseguiu alcançar a marca de quinze quilômetros, José conseguiu chegar a dez quilômetros e Ricardo apenas cinco quilômetros. Como recompensa os três ganharam um

copo d'água. Na segunda corrida, João aprimorou ainda mais sua técnica e também se esforçou um pouco mais, conseguindo alcançar a marca de vinte quilômetros, enquanto os dois companheiros de corrida mantiveram suas marcas anteriores. Mas a recompensa foi novamente igual para os três..... e assim sucessivamente.

O que você acha: por quanto tempo João vai continuar se esforçando e quebrando seus limites?

Mas, se o Sistema recompensar individualmente tudo fica diferente, porque cada um vai dar o melhor de si, uma vez que vê vantagem pessoal em ser o melhor. Desta forma, através da posse individual, o capitalismo pode contar com o maior esforço de cada indivíduo, e de forma voluntária, se transformando no sistema mais produtivo da história da humanidade. Na questão da produtividade ele é imbatível. Seus feitos econômicos realmente são extraordinários.

Porém, nem tudo é um mar de rosas no capitalismo. O regime de propriedade privada acarreta a **Concentração da Riqueza** nas mãos de poucos, levando a maioria da população a sofrer sérias dificuldades econômicas. Os Estados Unidos, por exemplo, abrigam cerca de trinta milhões de pobres e mendigos, sendo que no Brasil esse número pode chegar aos sessenta milhões

Isto significa dizer que a sociedade capitalista resolveu plenamente os problemas que enfrentava na produção dos bens necessários para garantir a existência de sua população. A agricultura, por exemplo, produz comida para alimentar, com sobra, os mais de seis bilhões de habitantes da terra. Acontece que o sistema centra todo o seu esforço no processo de produção, relegando a um segundo plano a questão da distribuição.

Então fica evidente que, a longo prazo, o sistema igualitário é muito menos produtivo do que o sistema que diferencia as pessoas a partir da sua performance individual, que compensa cada um a partir de seu mérito pessoal. Agora, é claro, resta questionar se não valeria a pena termos uma sociedade menos produtiva mas, em compensação, mais justa com a maioria.

SOCIEDADE DE MERCADO

A sociedade capitalista é uma **Sociedade de Mercado**. Nela tudo que é produzido vira **Mercadoria**, e é objeto de consumo. Desta forma o que é produzido por todos os trabalhadores acaba não chegando às mãos de quem precisa, mas nas mãos de quem tem interesse e dinheiro para comprar. Esta é uma grande contradição do sistema: a produção é

socializada – todos são levados compulsoriamente ao trabalho, enquanto a distribuição é individualizada – fica com o bem produzido aquele que tem dinheiro.

O **Mercado** é gerido pela **LEI DA OFERTA E DA PROCURA** (Princípio econômico que estabelece que o valor de uma mercadoria está diretamente vinculado à relação entre quantidade oferecida e nível de procura desta mesma mercadoria no mercado consumidor). Assim, uma mercadoria que é mais ofertada do que procurada tem seu valor de mercado menor e vice-versa.

Esta lei é cruel para o trabalhador sobre vários aspectos. Como o trabalhador não tem posses e rendas, sobrevive transformando sua mão-de-obra (capacidade de produção) em uma mercadoria que tenta vender ao patrão, proprietário dos meios de produção e capital. O trabalho, portanto, se transforma em uma mercadoria que é negociada no **MERCADO DE TRABALHO**. Devido às sucessivas Revoluções Tecnológicas, cada vez mais o Patrão está precisando comprar menos quantidade da mercadoria trabalho, fazendo com que haja um excesso de oferta, e o conseqüente declínio do seu valor no mercado. Assim, o trabalho vale cada vez menos e as dificuldades do trabalhador aumentam

Na sociedade de mercado o trabalho vira mercadoria. O sistema vai conferir ao patrão a liberdade de comprar mão-de-obra e vai dar ao trabalhador a liberdade de vender mão-de-obra. Os dois polos se encontram no mercado de trabalho. O patrão visa obter, através do uso sistemático da **Força-de-Trabalho, LUCRO**; enquanto o trabalhador, ao alienar sua mão-de-obra, visa a manutenção de sua existência. Tudo o que é produzido no encontro entre as forças capital e trabalho vai para o mercado (ambiente onde se processam as relações de troca) virando mercadoria (tudo aquilo que é produzido visando a relação de troca). A aquisição destas mercadorias se dá de forma individual, privada. Ou seja: quem tem dinheiro compra, quem não tem dinheiro passa necessidade.

Desta forma é que surgem os **EXCLUÍDOS** (grande contingente de pessoas que acabam ficando fora do sistema produtivo oficial e legal). Isto pode ocorrer por falta de emprego, invalidez, desobediência às regras sociais, idade etc. A exclusão promovida pelo sistema pode ser catalogada em três tipos básicos:

a) **CONSENTIDA**: formada por desempregados ou insatisfeitos com o sistema de assalariamento (renda muito baixa). Esse grupo de excluídos é consentido porque sua ação não se contrapõe aos interesses e lógica do sistema, muito pelo contrário, uma vez que eles continuam produzindo em uma estrutura paralela à oficial, sem pagar impostos etc. Quer dizer, na medida em que o próprio sistema produtivo oficial não tem a capacidade de incorporar todo mundo, oferecendo trabalho e boa remuneração, então pelo menos que

esses trabalhadores excluídos arrumem um *jeitinho* de se manter por conta própria. Aí surge a economia informal (ambulantes, sacoleiros), os apontadores do Jogo do Bicho, flanelinhas e pequenos prestadores de serviço ...

b) PROTEGIDA: formada por aqueles que serviram fielmente ao sistema produtivo, mas que, momentaneamente ou de forma definitiva, estão operacionalmente impossibilitados de produzir. Apesar de não produzirem, eles serviram ao sistema e há o compromisso de protegê-los como recompensa. É o caso dos desempregados temporários, doentes, velhos, drogados etc.

c) REPRIMIDA: formada por aqueles que deixaram o mercado de trabalho, ou nunca conseguiram entrar nele, e que atentam contra os fundamentos do sistema: propriedade particular e o direito à vida. É o caso dos seqüestradores, ladrões, psicopatas, golpistas, traficantes etc.

O Estado capitalista monta uma grande estrutura para abrigar os excluídos não produtivos através das instituições-depósito ou instituições assistenciais e de apoio, como preferirem. São os asilos, abrigos de menores, penitenciárias, hospitais, manicômios etc. Evita desta forma que esta massa de excluídos se volte contra a estrutura produtiva causando prejuízo ainda maior. Como o número de excluídos tende a aumentar com o avanço tecnológico e a globalização, cada vez mais aumenta a importância do Estado, que intervém na economia e na sociedade para evitar a convulsão social. De um lado estabelecendo programas de reforma agrária, seguro desemprego, aposentadoria compulsória, incentivo à criação de novos postos de trabalho, frente de trabalho etc; de outro, reprimindo de forma enérgica e violenta os crimes contra a propriedade privada e a vida.

SUPERESTRUTURA

As relações de produção formam a base que sustenta as instituições sociais (superestrutura). Isso significa dizer que as instituições superestruturais (igreja, escola, polícia, justiça, meios de comunicação) não surgem do nada, misteriosamente como os castelos flutuantes das histórias em quadrinhos. Elas não possuem existência própria e completa autonomia. As instituições são determinadas pelas relações de produção e pela

Conjuntura. São, portanto, instituições datadas historicamente, que agem de acordo com as **Condições Objetivas**. (Ver Carlos Cafieiro).

A tendência dessas instituições é de reproduzir e justificar todos os valores e lógicas de relações (dominação, cooperação, exploração etc) cultivadas na infra-estrutura. Por isso se fala que estas instituições são **Aparelhos**, estruturas a serviço do sistema. Divide-se estes aparelhos em dois tipos básicos:

1) **Ideológicos**: Buscam a adesão das pessoas ao sistema produtivo via convencimento, condicionamento, manipulação de idéias e valores etc. Exemplo de Aparelhos Ideológicos de Estado: mídia, escola, igreja, partidos políticos etc.

2) **Repressivos**: Buscam a adesão das pessoas via aparato repressivo e coercitivo, com atos de força, pressão e repressão. Exemplo de Aparelhos Repressivos de Estado: polícia, exército, justiça etc. (Ver Althusser).

Desta forma, para se compreender os fenômenos que vivenciamos como **Agentes Sociais**, membros participantes de uma determinada instituição, temos de observar como esta instituição se vincula à infra-estrutura. Como ela se mantém em nível econômico. De onde ela tira as condições materiais para existir e que tipo de relações tem de apoiar/praticar para poder ganhar como recompensa a viabilização de sua existência. As instituições são sistemas vivos e precisam lutar por sua existência. Compreender como conseguem a sobrevivência é fundamental para se ter uma visão consciente de todo o sistema.

No caso específico da sociedade brasileira não se recomenda olhar sua realidade pelo ângulo purista, do Determinismo Econômico. É sabido que nossa realidade possui especificidades que nos remetem a considerar como relevantes não apenas os fatores econômicos, mas igualmente os fatores culturais e políticos. (Ver Antônio Gramsci, Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Fernando Henrique Cardoso e Enzo Falleto, Luis Pereira...).

4 –ANÁLISE DE ESTRUTURA E CONJUNTURA: UM DOS CAMINHOS POSSÍVEIS

Convicção é a crença de estar, em algum ponto do conhecimento, na posse da verdade incondicionada. Essa crença pressupõe, portanto, que há verdades incondicionadas; do mesmo modo, que foram encontrados aqueles métodos perfeitos para chegar a elas; enfim, que todo aquele que tem convicções se serve desses métodos perfeitos. Todos esses três postulados demonstram desde logo que o homem das convicções não é o homem do pensamento científico; está, diante de nós, na idade da inocência teórica e é uma criança, por adulto que seja quanto ao mais.

FRIEDRICH NIETZSCHE.

Para facilitar o nosso trabalho de análise sobre uma determinada realidade podemos usar como recurso a comparação da sociedade com um teatro. Em uma peça de teatro nós temos alguns elementos chaves, tais como: enredo, cenário, atores, relacionamento entre pessoas e grupos etc. Bem, assim também é a sociedade. Podemos pegar como referência para a análise as categorias apontadas por Karl Marx no livro *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* e Herbert José de Souza no livro *Como se Faz Análise de Conjuntura*. Estas categorias são as seguintes:

- 1 – Acontecimento
- 2 – Cenário
- 3 – Atores Sociais
- 4 - Relações de Forças
- 5 – Articulação/relação entre estruturas e conjuntura

ACONTECIMENTO

Em um primeiro momento é interessante observar a diferença entre três termos que no Senso Comum utilizamos de forma displicente. São eles: **Fato – Versão – Opinião**. Fato é tudo aquilo que aconteceu. É a realidade em si. É inquestionável. Aconteceu e pronto! Já a versão é a percepção que cada indivíduo elabora sobre o fato que presenciou.

Portanto, a versão já vem carregada de intencionalidades, interesses, compromissos, equívocos, parcialidade etc. A versão é questionável. A opinião, por sua vez, é derivada da avaliação/julgamento que fazemos de um determinado fato. Na opinião entram nossos valores, limitações intelectuais, vínculos afetivos e ideológicos etc.

Quando alguém nos relata um fato, ou lemos uma notícia no jornal, o que estamos recebendo é uma versão do fato. No caso dos jornais, muitas são as vezes que lemos a versão da versão. O marginal conta sua história para o delegado. O delegado repassa para o repórter. O repórter repassa para o leitor, o leitor Portanto, todo o cuidado é pouco quando estamos ouvindo/lendo os outros. Aqui vale a **Dúvida Sistemática** que nos propõe René Descartes. Duvidar sempre, esta é a melhor defesa. A verdade é que podemos ver um mesmo fato de várias maneiras. Exemplos não faltam, veja:

1) **Idiosincrasia** (visão do ser): *“disposição do temperamento do indivíduo, que o faz reagir de maneira muito pessoal à ação dos agentes externos. Maneira de agir, sentir, reagir, própria de cada pessoa [...]”* (HOLANDA FERREIRA:1994, p.94)

2) **Ideologia** (visão do grupo/classe): *“[...] conjunto de idéias próprias de um grupo, de uma época e que traduzem uma situação histórica”.* (HOLANDA FERREIRA:1994, p.913).

3) **Etnocentrismo** (Visão civilizatória): *“Tendência para considerar a cultura de seu próprio povo como a medida de todas as demais culturas”* (HOLANDA FERREIRA:1994, p.733).

Por isto mesmo o melhor é não falar em neutralidade. Porque quem conta um fato tem seu discurso impregnado pela lógica do seu mundo e de suas vivências. Aí acaba aparecendo uma grande diferença entre a **Ciência** e o **Senso Comum**. É que a ciência se constitui em um esforço racional no sentido de aproximar o máximo possível a versão do fato. Já o Senso Comum, quanto mais se expande, maior a sua tendência para se afastar do fato.

Outro ponto fundamental para a análise é perceber a diferença entre fato e acontecimento. A análise usa como matéria-prima os acontecimentos – fatos que possuem relevância:

“Devemos distinguir fato de acontecimento. Na vida real ocorrem milhares de fatos todos os dias em todas as partes mas somente alguns desses fatos são considerados como acontecimentos: aqueles que adquirem um sentido especial para um país, uma classe social, um grupo social ou uma pessoa”(SOUZA: 1995, p.10).

Como podemos perceber, temos de ter muita sensibilidade para saber dar o devido valor à uma informação de tal sorte a não deixar passar despercebido aquilo que realmente tem importância para a análise. O melhor é colocar os fatos por ordem de importância para depois trabalhar em cima do que é fundamental. Contudo, é bom ter muito cuidado, porque as aparências enganam e porque as circunstâncias mudam tudo rapidamente.

Separar fato de acontecimento é evitar ficar discutindo sobre *o sexo dos anjos*. Ou seja, é evitar perda de tempo e esforço.

CENÁRIO

É importante observar onde o acontecimento se efetivou. Fazer uma leitura minuciosa do local onde o fenômeno aconteceu é mais do que recomendável, é obrigatório. Um detetive estudando o local do crime coleta evidências (provas materiais, depoimentos) para poder compreender o que aconteceu.

É importante se localizar no tempo e no espaço. Saber onde se está e quando. O melhor portanto, é ter bem claro estas duas categorias: tempo e espaço. O *Onde* forma uma unidade indissolúvel com o *Quando*. Afinal, tudo que acontece está datado historicamente.

Perceber rapidamente o ambiente, fazer uma **Leitura de Ambiente** é se situar no tempo e no espaço. Esse espaço pode ser delineado de forma mais ampla ou restrita, dependendo do objetivo da análise. Pode limitar a análise para uma esfera municipal, estadual, nacional, global. Você estabelece os contornos, limites do cenário de acordo com os seus interesses.

Mas, é sempre interessante perceber que a realidade é dual e por você estar vendo apenas uma parte não quer dizer que o cenário esteja completo. Por exemplo: se você estiver fazendo uma análise sobre o capitalismo no Brasil, o nível de análise é nacional. Isto não quer dizer que o capitalismo brasileiro não sofra influências internacionais. Então, trabalhar com o nível nacional é reconhecer um outro nível, um outro contraponto, o nível internacional. Veja outros exemplos: desenvolvimento/subdesenvolvimento, primeiro mundo/terceiro mundo, capitalismo/socialismo, colonizador/colonizado, ocidental/oriental, cristão/muçulmano, república/monarquia, paz/guerra, urbano/rural, ditadura/democracia.

Falar de ditadura é falar de democracia. Falar de paz é falar de guerra. Dialeticamente essas categorias formam unidades compactas, uma totalidade.

Aliás, esta é a armadilha mais comum que a realidade nos prega. Por estarmos em uma sociedade capitalista, acabamos vendo o capitalismo como se fosse a totalidade. Como se não houvessem outras possibilidades, como se o Brasil não tivesse sofrido diversas mudanças ao longo de sua história. É comum algumas pessoas argumentarem: “Mas sempre foi assim!”. Para ver com exatidão o cenário, o palco em que está acontecendo o fenômeno alvo de estudo, temos de estar preparados para ver tudo, inclusive o que não é mostrado aos nossos olhos. O lado contrário, oposto, faz parte de um todo. E nós queremos entender o todo.

Uma boa estratégia (René Descartes) é ir ampliando gradativamente o nível de estudo. Passando da esfera menor em direção à esfera maior e mais complexa. Ir avançando gradativamente, com parcimônia. O importante é fazer um rastreamento do território, espaço, de forma a não perder nenhum detalhe importante. Qualquer descuido pode comprometer ou inviabilizar todo o trabalho. Você tem de se ver como um detetive metucioso, perspicaz. Para estes, um fio de cabelo ou um caco de vidro, resolve tudo. Em síntese: no estudo do cenário os detalhes são muito importantes.

ATORES

“O ator é alguém que representa, que encarna um papel dentro de um enredo, de uma trama de relações. Um determinado indivíduo é um ator social quando ele representa algo para a sociedade (para o grupo, a classe, o país), encarna uma idéia, uma reivindicação, um projeto, uma promessa, uma denúncia”. (SOUZA:1995, p.12).

A idéia de ator social pode ser ampliada. Ao promovermos uma análise podemos considerar uma classe social inteira como ator social, assim como uma categoria profissional, grupo político, instituição etc. Vamos considerá-los como **Atores Coletivos**.

Como todos nós vivemos em sociedade, somos todos atores sociais e por extensão produtores da nossa própria história. Na sociedade participamos de uma forma muito direta de inúmeros grupos e instituições e estamos a cada momento participando da sua construção. Até quando nos omitimos, o que é o mais comum, estamos participando socialmente. Afinal, a omissão é uma escolha voluntária, de livre-arbítrio. Quem se omite faz tanto quanto, ou até mais, dependendo das circunstâncias, do que quem executa a ação.

Como cidadão atuamos num palco: a sociedade. Ter a capacidade de ver quem são os atores (individuais e/ou coletivos) que estão atuando em determinado cenário é um dos procedimentos da análise. E, é sempre bom observar que às vezes uma pessoa não está atuando como indivíduo, mas como ator coletivo. Quer dizer, ele pode estar falando/agindo em nome de um grupo/instituição/classe/movimento. É preciso ter cuidado para não ver apenas a pessoa individualmente. Aqui vale o papel, a função, o status, e muitos outros indicadores da condição social do ator.

RELAÇÃO DE FORÇAS

“As classes sociais, os grupos, os diferentes atores sociais estão em relação uns com os outros. Essas relações podem ser de confronto, de coexistência, de cooperação e estarão sempre revelando uma relação de força, de domínio, igualdade ou de subordinação. Encontrar formas de verificar a relação de forças, ter uma idéia mais clara dessa relação é decisivo se se quer tirar conseqüências práticas da análise de conjuntura. Algumas vezes essa relação de forças se revela através de indicadores até quantitativos, como é o caso de uma eleição: o número de votos indicará a relação de forças entre partidos, grupos e classes sociais”. (SOUZA: 1995, p.13).

Para se perceber a relação de forças em um determinado cenário é fundamental não errar na hora de detectar os atores que estão atuando neste cenário. É comum, avaliar que um ator está em um lado, quando na verdade está compondo outra força contrária e até antagonica. Não se pode deixar levar pelas aparências (discurso, encenações, apoios públicos etc); para tanto é importante avaliar o vínculo que cada ator mantém em nível de estrutura (ideologia e economia). Observar onde trabalha, com quem anda e se relaciona, currículo e histórico dentro da instituição, espaço que ocupa no cenário, como circula, pretensões e interesses, grau de representatividade, grau de aderência às estruturas e lideranças, seus posicionamentos em momentos críticos etc.

Por uma questão de tática/estratégia os grupos sempre tendem a não mostrar por completo sua força. É a famosa carta nas mangas. Assim como devemos perceber que na relação de forças os enfrentamentos são muito dinâmicos e os grupos se reestruturam ou se desestruturam rapidamente. Então não se deve ter um mapa fixo sobre os grupos e as forças que atuam em um cenário. A análise tem de ser contínua, sempre renovada.

É aqui que temos de perceber quem é dominante e quem é dominado. A força de situação (hegemônica, dominante) conta com o apoio de quem, com que intensidade (fidelidade total, circunstancial...), em que situações, com que custo, quais as estratégias de

recrutamento, aliciamento, uso da máquina administrativa (recompensa, castigo), uso da mídia. O mesmo deve ser observado com relação à força de oposição.

Não esquecer, contudo, de dar especial atenção às forças que se apresentam como **Neutras**, omissas, apáticas. Quase sempre, nas horas mais cruciais do embate entre as forças, estas são facilmente cooptadas pelas forças dominantes ou com maior poder aquisitivo. Perceber também entre as forças que estão atuando no cenário, qual a força que está em ascensão e qual força está em queda, perdendo força. Ficar atento para os acordos, pactos, conchavos e coligações.

A verdade é uma só, estamos o tempo todo, em todos os lugares, lutando para ocupar o melhor espaço possível. A sociedade é um grande cenário de luta por espaço. Querendo uma pessoa ou não, ela faz parte das forças em enfrentamento, como cidadão, pai, eleitor, consumidor, torcedor, membro de uma igreja ou partido político. Estamos todos nesta luta e somos todos políticos.

ARTICULAÇÃO/RELAÇÃO ENTRE ESTRUTURA E CONJUNTURA

“A questão aqui é que os acontecimentos, a ação desenvolvida pelos atores sociais, gerando uma situação, definindo uma conjuntura, não se dão no vazio: eles têm relação com a história, com o passado, com relações sociais, econômicas e políticas estabelecidas ao longo de um processo mais longo. Uma greve geral que marca uma conjuntura é um acontecimento novo que pode provocar mudanças mais profundas, mas ela não cai do céu, ela é o resultado de um processo mais longo e está situada numa determinada estrutura industrial que define suas características básicas, seu alcance e limites. Um quadro de seca no Nordeste pode marcar uma conjuntura social grave, mas ela deve ser relacionada à estrutura fundiária que, de alguma maneira, interfere na forma como a seca atinge as populações, a quem atinge e como”. (SOUZA: 1994, p.14).

Cada momento histórico possibilita uma combinação específica, única, inédita, entre superestrutura e infra-estrutura. Esta articulação denominamos de **Bloco Histórico**. Através do conceito de bloco histórico ganhamos a condição de fazer uma leitura do todo

social. Conseguimos ter uma visão globalizada, totalizante. Isto também significa reconhecer que, apesar da infra-estrutura ser determinante na formação da superestrutura, o mais importante é a forma como as duas se relacionam e combinam, em um determinado momento histórico. Não se trata, portanto, de dizer que a economia é que manda na sociedade, porque a combinação entre as estruturas em um determinado momento histórico é que dita o rumo das coisas. (Ver Antônio Gramsci).

O importante é perceber o conjunto, o todo “*A reciprocidade e organicidade entre o estrutural e o superestrutural, o vínculo concreto entre as forças materiais e as ideologias, entre o econômico-social e o ético-político em cada momento histórico [...]*” (SCHLESENER: 1992, p.17).

Então, dentro do conceito ampliado de análise é necessário se fazer dois movimentos contrários, mas complementares: primeiro, o movimento em direção à análise, ao decompor os elementos encontrados na sociedade (conjuntura, infra e superestrutura); segundo, o movimento em direção à síntese, ao aglutinar, combinar estes mesmos elementos, só que de forma metódica, organizada, científica, possibilitando o surgimento do novo.

5 – VER CINEMA. LER CINEMA

“Na frente ficava a mentira inteligível, por trás, a verdade incompreensível”.

MILAN KUNDERA.

A maioria absoluta das pessoas passa horas seguidas diante de uma tela de cinema ou televisão buscando entretenimento. Para nossa sociedade, televisão, vídeo, cinema, são algumas das possibilidades de diversão. Quando o professor introduz em sala de aula a televisão para mostrar aos alunos um filme, não é raro os educandos olharem para a telinha em busca de diversão, esquecendo que televisão também é um meio para a aprendizagem. O senso comum vinculando televisão à diversão acaba arrastando para a vala comum até mesmo o professor, que muitas vezes sequer consegue relacionar o conteúdo da sua disciplina ao filme escolhido. Sem falar no fato, não raro, de professores que utilizam filmes para escaparem da sala de aula ou simplesmente para fazerem uma média com os seus alunos (populismo).

Tanto os educandos, quanto os professores, estão sempre se perguntando: **mas, afinal, como se faz a leitura de um filme?** Obviamente que a primeira coisa a se dizer é que essa leitura vai depender do objetivo a que se destina o filme que está sendo projetado. Desta forma, o filme pode receber uma leitura sociológica, psicológica, didática, técnica e assim por diante. Quer dizer, não há uma leitura única, uma abordagem única a ser elaborada, pois a leitura estará vinculada ao objetivo a que se propõe o grupo que vê o filme. Se o grupo está estudando sociologia, por exemplo, o enfoque será condicionado pela lógica que envolve os interesses específicos desta ciência.

De uma forma geral a análise de um filme pode contar com os seguintes pontos de referência:

Ficha técnica. É aí que se pode recolher evidências para perceber os compromissos ideológicos do filme. Isto é possível detectando os vínculos das empresas, atores, diretores; a procedência do filme; época da filmagem; quem financiou; locais de filmagem, etc.

Através das informações contidas nas fichas técnicas podemos chegar a conclusões bastante interessantes. Por exemplo: um filme que fala contra os interesses estratégicos-militares norte-americanos tem possibilidade de ser filmado dentro de um porta-aviões da

esquadra americana? Um exercício interessante é comparar os cenários dos filmes *Top Gun* e *Nascido a 4 de julho*.

Contexto. Observar detalhadamente o contexto em que a história está sendo desenvolvida. Seu ambiente: sociedade capitalista ou socialista, democrática ou ditatorial, sociedade agrária ou industrial, desenvolvida ou subdesenvolvida, cultura ocidental ou oriental, católica ou muçulmana; em contextos e situações determinadas que requerem comportamentos especiais dos membros da sociedade, como guerra, catástrofe, etc.

Um filme produzido pelos países aliados durante a Segunda Guerra Mundial ou, ao seu final, vai colocar com isenção as barbaridades que ambos os lados cometeram na guerra? Um filme de espionagem durante a Guerra-Fria contra o comunismo internacional, vai mostrar também os crimes cometidos pelos espões capitalistas? Um filme que fala da colonização do Oeste Americano, vai tratar índios e brancos com os mesmos critérios e ética?

Assim, no contexto da Guerra-Fria o vilão sempre era comunista e o mocinho capitalista (inglês ou norte-americano). Ilustra essa visão os filmes do Agente 007. Quando a Guerra-Fria acabou surgiram novos vilões, como os donos de grandes conglomerados de comunicação, muçulmanos fundamentalistas, chineses e orientais de modo geral. Como os Estados Unidos ainda não possuem certeza sobre qual será o seu principal inimigo nos próximos anos, Hollywood está dando tiro para todos os lados. Esta é a verdade.

O certo é que há uma cronologia nos filmes que mostram *os inimigos da liberdade*: índios, escravocratas sulistas, nazistas, comunistas, muçulmanos, chineses... Quem será o próximo?

Posição e função social dos personagens. Identificar os principais personagens, observando o grupo a que pertencem, a classe e qual o papel social de cada personagem. Observar quais as relações sociais fundamentais mantidas pelos personagens e que interesses eles tentam garantir ou preservar durante o desenrolar do filme. Que grupo, classe ou instituição as idéias dos personagens beneficiam ou prejudicam. Ver quem é dominante e quem é dominado. Quem prega o conflito e quem prega a harmonia. Lembre-se: as relações podem ser de *confronto*, *coexistência* e *cooperação*, revelando uma relação de força através do *domínio*, *igualdade* ou *subordinação*. Cuidado! As aparências enganam e o mocinho nem sempre está com a verdade ou agindo de acordo com as leis internacionais e de conformidade com a ética.

Lauro Junkes apresenta a seguinte tipologia dos personagens:

INDIVÍDUO: é a personagem que apresenta caráter próprio, qualidades individualizantes, maneira própria de ser e agir, definindo-se entre as demais pela força humana e pelas aptidões pessoais. Tende a ser redonda.

TIPO: é normalmente plano e é representativo de uma classe ou grupo (avarento, beberrão). Caracteriza-se por representar as qualidades, defeitos, virtudes ou vícios comuns de uma média de seres.

CARICATURA: é a personagem caracterizada por uma qualidade ou defeito único, que é exagerado nas proporções, a ponto de atingir o exótico, o anormal, a distorção, com a finalidade de provocar o ridículo, a comicidade ou a sátira. (1979, p.95)

Instituições envolvidas. O mesmo vale para as instituições. Relacionar as instituições envolvidas (polícia, justiça, estado, exército, escola, igreja, empresa, associação, ONG) e quais seus interesses. A quem elas visam beneficiar com suas políticas e ideologias. Conflitos existentes entre os interesses das instituições. Quais os interesses de cada uma e a quem contrariam. Ver as relações de dominação existentes, quem é dominada e quem é dominante; separar o que é interesse individual de um personagem e o que vem a se constituir como interesse de grupo/classe ou instituição. Um personagem, no filme, pode estar representando uma classe, grupo, ideologia. Nesse sentido, ele não é um agente individual, mas coletivo. Você precisa ver o personagem como uma instituição. Por exemplo: o personagem Carlitos, em *Tempos Modernos*, não pode ser visto apenas como um vagabundo, mas como o trabalhador que está sendo oprimido pela máquina e pelo desemprego crônico da crise do final da década de vinte nos Estados Unidos.

Qual a história. Elaborar uma síntese da história do filme. Tentar mostrar seu fio condutor, personagens mais importantes, cenas fundamentais para seu entendimento. Geralmente, junto com as fitas vem uma sinopse. Mas, o melhor é confeccionar o seu próprio texto, que pode evidenciar se o espectador deixou de ver algo fundamental para compor sua análise. Toda história bem contada tem um fio condutor, um tema base, uma coluna vertebral, procure localizar esse ponto estrutural.

Qual a mensagem. Observar com muita atenção a mensagem explícita do filme. Aquela que à primeira vista já se evidencia com toda nitidez. Aquela que é estabelecida a partir do senso comum das pessoas. A conclusão que todos invariavelmente vão chegar, mesmo não pensando. A moral da história, tipo: diga com quem andas e direi quem és;

quem trabalha acaba sendo recompensado pelo seu esforço. Essa mensagem, geralmente é direta, vem de graça, é oferecida ao espectador sem que ele precise empreender o menor esforço intelectual. Geralmente ela camufla a principal mensagem do filme, que é a mensagem ideológica. O espectador sai iludido, pensando que leu corretamente toda a história. Sai satisfeito e esquece de pensar mais profundamente sobre todas as mensagens contidas no filme e as implicações para a sua vida.

Qual a mensagem ideológica. Prestar muita atenção nas mensagens escondidas, veladas, que o filme sempre carrega consigo. Observar as entrelinhas, os detalhes, o que nem sempre será dito explicitamente, de forma direta. Há uma linguagem direta, franca, honesta; e uma linguagem camuflada, indireta, sub-reptícia, dissimulada, que disfarça os interesses ideológicos de quem realizou o filme. Esta mensagem ideológica é a que vincula o espectador a determinada visão de mundo. Você acaba comprando uma idéia, visão de mundo, lógica, modo de ver determinado assunto, de forma consciente ou inconsciente, querendo ou não. Isso não depende de você. Fuja da resposta fácil. Saia da superfície e mergulhe fundo nos porquês da história. Sua arma é a dúvida sistemática. Pergunte sempre. É como afirma Lauro Junkes: “A muitos espectadores só é acessível o **conteúdo aparente**, nem desconfiando da existência de outro mais, isso por falta de cultura, sensibilidade ou esforço intelectual”. (1979, p. 81).

No filme Matrix, por exemplo, fica mantido o fundamento da filosofia liberal do capitalismo, que é o individualismo. Qual seja: um grupo de revolucionários fica esperando pelo salvador da pátria, o iluminado, o escolhido. Aquela pessoa (o herói, meio Deus, meio homem) que faz e acontece. É a filosofia do individualismo. A idéia de que uma pessoa faz a história, como Napoleão, Roosevelt, Almirante Nelson, Gandhi e Tiradentes.

Para o melhor aproveitamento do caráter documental do filme, é necessário que o pesquisador, o analista saiba dissecar os significados ocultos (porém presentes: não se trata de caminhar na via das elucubrações e especulações) existentes na película. O método de investigação consiste, simplificadamente, em buscar os elementos da realidade através da ficção. (NOVA: 2000-B, p.223)

Inconsciente. Cristiane Nova ao propor um método para analisar filmes busca observar a mensagem em três níveis: explícito, implícito e inconsciente:

Primeiramente, deve-se buscar, no seu conteúdo, tudo aquilo que se coloca de forma explícita, seja nos diálogos, na indumentária, nos gestos, no enredo e no seu sentido mais geral, ou seja, extrair dele o que é dito de forma direta. Posteriormente, deve-se passar para a análise do que, no filme, está presente de maneira implícita, isto é, todo o conteúdo existente nas suas entrelinhas, tudo aquilo que os produtores queriam que chegasse ao espectador, mas não o fizeram, por algum motivo particular, direta e claramente. É necessário salientar que essas duas etapas estão intimamente ligadas às intenções (objetivos conscientes) dos produtores da película. (2000-B, p.223).

Geralmente o conteúdo implícito se justifica por três motivos básicos: a) o autor precisa camuflar as suas idéias/intenções por causa da censura (política, econômica, cultural, moral ...); b) o autor prefere colocar as idéias/intenções de forma indireta para que surta um efeito mais consistente sobre o espectador, que atue mais no nível psicológico/inconsciente; c) o autor considera a sutileza como parte da sua estética. O belo é suave...

Contudo, é interessante perceber que há um outro ângulo para se observar o conteúdo de um filme. Trata-se do plano do inconsciente (coletivo e individual). Temos de considerar a hipótese de que nem tudo está totalmente sobre controle da indústria cultural, porque ela mesma vai refletir os valores da sociedade em que está inserida e neste processo nem tudo transita no plano da consciência individual. (ver Consciência Coletiva em Émile Durkheim).

A terceira etapa da análise diz respeito à descoberta dos elementos inconscientes existentes no filme, ou seja, a tudo o que existe na película que escapou à atenção ou ultrapassou as intenções à atenção ou ultrapassou as intenções de quem a produziu. Nesta, devem ser buscados tanto os elementos inconscientes presentes no filme que documentem em nível individual o autor, como, em nível mais geral, a sociedade. É nesta etapa que a ideologia deve ser decodificada de forma mais intensa. Afinal de contas, o processo de ideologização de uma sociedade ultrapassa a esfera da consciência plena e só se consubstancializa no momento em que a ideologia é interiorizada e passa a fazer parte daquele universo ao qual se denomina comumente de NORMAL (quando passa, então, a ser dominante) e do qual poucos são conscientes. E a essa falta de consciência PLENA

também estão submetidos os produtores de cinema, mesmo aqueles que se posicionam abertamente contra a ideologia dominante. Esses elementos inconscientes devem ser buscados tanto no sentido mais geral do filme como nos seus detalhes. (2000-B, p. 224).

Anestesia. Lauro Junkes considera o cinema como uma arte anestésica:

O ambiente isolante e o conforto das salas de exibição, o poder da imagem em movimento, o envolvimento sonoro, tudo leva o cinema, mais do que qualquer outra arte, a anestésiar a consciência do espectador, a isolá-lo do mundo real, a penetrar quase que sem resistência no seu subconsciente, a arrastá-lo a uma espécie de sonho consciente. Quanto menos culto ou precavido é o espectador, maior é o poder anestésico, decorrendo maior influência e sugestividade". (1979, p.29).

Contradição Fundamental. Se o filme tenta privilegiar uma determinada Visão de Mundo, em algum momento ele vai manipular a realidade dos fatos para poder dar consistência às idéias que defende. Assim, em algum momento vai ocorrer uma Contradição Fundamental. Tente encontrar esse ponto estratégico e você estará com a chave da porta que dá acesso à ideologia do filme. Um filme que tenta passar algum valor, modo de ver um determinado fato histórico, sempre vai manipular informação.

Veja, por exemplo, o caso do festejado curta-metragem Ilha das Flores. Em um determinado momento o autor declara que os porcos comem o lixo antes dos seres humano. Ora isso é simplesmente impossível, porque não sobraria nada para os seres humanos comerem, já que os porcos comem absolutamente tudo, sem escolher. É evidente que há uma manipulação para piorar a imagem do sistema capitalista ainda mais. O filme, portanto, é uma peça ideológica como tantas outras.

Criatividade e liberdade. A obra de arte é algo público (que diz respeito a todos), portanto, ao interpretar um filme ninguém tem a obrigação de manter-se fiel às intenções do autor. As interpretações podem e devem ser livres. Não pode haver limite para a criatividade. O exercício do livre pensar deve ser encorajado. O que vai ocorrer é que a análise pode, e deve, receber um determinado tratamento metodológico, dependendo do

objetivo a que se propõe em nível didático. A livre interpretação é um exercício extraordinário.

Duração. A importância ideológica de um diálogo ou cena não está vinculada à sua duração. Isto é, uma mensagem importante pode durar segundos, passar de relance, de forma sub-reptícia, até quase despercebida. Um segundo é uma eternidade para os manipuladores de consciências.

11- **Simbólico.** Tudo é veículo de ideologia. “O meio é a mensagem” dizia Herbert Marshall McLuhan. Quer dizer, dependendo do momento, um olhar é suficiente para passar uma mensagem. O tipo da roupa, o ângulo da câmera, a fisionomia do personagem, um piscar de olhos, um sorriso, pode ser veículo eficiente de valores, mensagens, visão de mundo. As coisas, por mais pequenas que possam parecer, nunca estão ali por acaso. Cuidado!

Veja, por exemplo, no filme Cidadão Kane, como o diretor Orson Welles utiliza um plano de filmagem conhecido como Contra-Plongé, onde ele filma o personagem Charles Foster Kane sempre de baixo para cima, dando ares de arrogância, prepotência, soberba. Na relação com sua amante, Kane está sempre em um plano mais alto, enquanto sua amante está no chão, sentada, deitada etc. estas posturas em cena evidenciam mando, dominação, enquanto que por parte da personagem amante, nos remete à submissão.

“Toda arte trabalha muito com símbolos. A arte procura exprimir sempre algo mais do que a simples realidade. E para conseguir exprimir mais do que a realidade comum, ela utiliza-se da linguagem simbólica, que cria um sentido novo para a realidade representada”. (JUNKES: 1979, p. 78).

No filme O Show de Truman, por exemplo, a tempestade final pode simbolizar o grande conflito interno que ele teve de suportar ao perceber a realidade a sua volta. Também pode simbolizar a sua luta pessoal contra a sociedade opressora, em busca do livre-arbítrio. Quer dizer, ninguém vai ser realmente livre se não lutar, se não encarar a tempestade de frente, se não tiver plena convicção do que pretende alcançar. A tempestade simboliza a luta do homem massificado, para conquistar a sua subjetividade/individualidade, o direito de ser ele mesmo e não apenas uma marionete nas mãos da sociedade. Vale ainda registrar que nos Estados Unidos esta questão do cidadão comum conviver diariamente com milhares de câmaras de vídeo filmando todos os seus atos passou a constituir-se como um dos temas mais polêmicos. Para muitos o filme,

portanto, foi uma caricatura (uma história exagerada) de um drama que os cidadãos livres estão começando a vivenciar.

Às vezes o simbólico se estende à metáfora (“associação de idéias, num confronto entre os dois objetos ou as duas imagens”). Em tempos Modernos, por exemplo, Charles Chaplin mostra uma multidão andando apressada e depois uma manada de gado correndo para o curral. A seqüência nos dá a possibilidade de refletir sobre a condição humana nos grandes centros urbanos, onde o homem sobrevive como gado...

Enfim, no cinema tudo, absolutamente tudo, pode ir muito além das aparências. Uma ação mais acelerada - pode dar um tom satírico ou dramático, dependendo da música de fundo. Uma cena filmada em câmara lenta - pode significar perda dos sentidos ou lirismo. Uma pessoa atrás de uma janela - pode insinuar que ela está presa, isolada, confinada dentro de seu próprio mundo, louca, etc.

Até a iluminação é pensada no seus mínimos detalhes, não apenas pela questão da estética, mas também pela questão da simbologia. É como afirma Lauro Junkes: “A luz é o princípio vital do cinema. A iluminação dos objetos e personagens cria ambiência e atmosfera e sugere certos sentimentos (alegria, tristeza, tragédia, suspense) e pode mesmo acentuar certas qualidades do caráter do personagem”. (1979, p. 43); e também Ernest Lindgren: “A iluminação serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos”. (apud JUNKES, 1979, p. 44).

Técnica. Por tudo isto, você deve dar especial atenção às cenas onde o riso vem fácil; a música deixa mais denso o ambiente; há um suspense no ar etc. Geralmente são os pontos onde o espectador está mais vulnerável, porque está completamente embriagado pela história e envolvido pelas armadilhas dos recursos técnicos. É o momento em que o espectador troca a razão pela emoção. Os sentidos acabam prejudicando todo o processo de entendimento da trama, porque ajuda a desviar a atenção.

Ainda quanto a questão técnica, é importante perceber que o hoje a indústria cinematográfica conta com tecnologias de ponta que auxiliam na montagem de truques e na manipulação total da imagem. Tudo é possível de ser feito em estúdio, absolutamente tudo. A verdade é que durante a montagem o diretor pode retirar cenas, frases, expressões, modificando por completo o sentido original de uma cena. Pode também, inverter a ordem das cenas para manipular idéias.

13- **Maniqueísmo.** É a tendência de ler a realidade com olhos bipolares, optando por um dos lados, deturpando ou manipulando os valores do outro lado, tipo: bem- mal, mocinho-bandido, amigo-inimigo, nós-eles, nacional-estrangeiro, selvagem-civilizado, aliados-fascista, católico-protestante, rico-pobre, heterossexual-homossexual, homem-mulher, criança-adulto, desenvolvido-subdesenvolvido, capitalista-comunista. Ao eleger alguém como amigo ou inimigo perde-se a possibilidade de interpretar os fatos à luz da razão. O importante é ver a história por todos os ângulos, percebendo as razões de todos os lados.

Emoção. A técnica utilizada pela indústria cinematográfica para manipular as idéias das pessoas é bastante simples e até fácil de ser percebida. Durante a maior parte do filme o “mocinho” vai trabalhar uma relação de empatia e cumplicidade com o espectador. Isto quer dizer que, em primeiro lugar a história do filme vai se desenrolar de forma que o espectador fique emocionalmente ligado ao personagem principal. Depois de conseguir esta relação no campo afetivo-emocional, com a conseqüente perda de todos os mecanismos racionais, o espectador acaba aceitando tudo que o personagem vier a fazer no final do filme.

A técnica consiste, portanto, em utilizar de todos os meios (música, lágrimas, olhos azuis e histórias tristes) para substituir a razão pela emoção. Por isto mesmo, é muito interessante fazer notar a diferença entre assistir e analisar um filme. Ao assistir um filme você pode se deixar levar pela emoção. Ao estudar criteriosamente um filme, você tem de perceber as técnicas de manipulação, para não ser conduzido a análises equivocadas, ou direcionadas por seus autores. Bom mesmo é aprender a fazer as duas coisas ao mesmo tempo: assistir e analisar um filme.

Lauro Junkes salienta que “todo enredo apresenta normalmente uma progressão” na tensão ocasionada pelo conflito de idéias/interesses dos diversos personagens. O autor vai dosando a tensão para o filme ir num crescente em termos de emoção até chegar ao clímax. Interessante perceber que os pequenos conflitos iniciais geralmente são desenvolvidos a partir de idéias consensuais. Quer dizer, como o mocinho tem de ganhar o espectador para a sua causa (trocando a razão pela emoção), as primeiras lutas/enfrentamentos ocorrem por coisas cotidianas, justas. No final, contudo, não precisa ser exatamente assim.

Por exemplo, um pai que está lutando contra uma polícia corrupta buscando justiça para a morte de seu filho e que no final, desiludido de tudo, começa a fazer justiça com as próprias mãos. No início, geralmente o pai é apenas uma vítima do sistema que fica angustiada com a corrupção, a injustiça cometida pela própria polícia e a justiça oficial.

Por se tratar de uma pessoa equilibrada, ganha emocionalmente a todos. Mas, quando o conflito vai aumentando em tensão, e ele começa a matar, a invadir a casa dos outros, a perseguir pessoas que julga culpadas (e ele nunca erra, não é mesmo?) os espectadores não conseguem mais perceber o erro social de sua ação voluntária. O personagem vai perdendo o equilíbrio, o controle, e trazendo adrenalina para o espectador. Quando o enredo chega ao clímax, o suspense acaba e o desenlace da história é sempre, e invariavelmente, baseado na morte do bandido pelo cidadão revoltado. Está feita justiça pelas próprias mãos e todos saem satisfeitos do cinema, com a alma lavada e a sensação do dever cumprido.

Quem nesta hora questiona o péssimo exemplo? Quem pergunta: e se todos resolverem fazer o mesmo?

Os estúdios estudam detalhadamente qual vai ser a reação do espectador durante o filme e aplica uma verdadeira receita de bolo para ganhar sua atenção. Comece a notar, por exemplo, que nos filmes antigos os beijos entre o mocinho e a mocinha eram sempre roubados e vinham acompanhados de uma trilha sonora especial. Hoje, todos os filmes sem exceção possuem uma mistura de cenas de sexo, com ação, muita ação. Cenas de sexo e ação são colocadas ao longo do filme de tal sorte a não deixar o espectador perder a atenção. Acompanhe, por exemplo, o filme Tiradentes, e você de repente vai perceber que nem sempre algumas cenas de sexo ou de ação estão diretamente vinculadas à história central do filme. São o que podemos considerar como cenas gratuitas, implantadas na história para agradar ao espectador que gosta de ver essas coisas. Afinal, todo produtor sabe muito bem que nos dias de hoje um filme que não tem cenas de sexo e muita ação não vende, não tem bilheteria, não é mesmo?

6 – O VÍDEO/CINEMA EM SALA DE AULA

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e gora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.

FRIEDRICH NIETZSCHE.

O vídeo, como as tecnologias em geral, aparece no discurso pedagógico como recurso que torna as aulas mais dinâmicas, interessantes e agradáveis. Os multimeios são vistos como salvadores da pátria, para tirar professores e educandos do marasmo e tédio do cotidiano das aulas expositivas. Acontece que isto não funciona assim, como se fosse uma receita de bolo ou um remédio milagroso.

Realmente a tecnologia veio para tornar muito mais interessante o processo de aprendizagem em sala de aula, mas em contrapartida requer novas preocupações na área da didática. Isto significa dizer que as novas tecnologias ao serem aplicadas em sala de aula exigem do professor um preparo técnico específico. O professor deve estudar o uso dos multimeios sob pena desta mesma tecnologia acentuar ainda mais as suas deficiências técnicas.

O vídeo pode fazer parte da solução ou aumentar os problemas, e é o professor que viabiliza uma dessas duas alternativas, através dos seus procedimentos técnicos.

A verdade é que o vídeo traz para a sala de aula uma linguagem mais próxima da linguagem utilizada pelas novas gerações: multilingüística, hipertextual. É uma linguagem que une todos os recursos tecnológicos mais avançados tendo a imagem em movimento como centro do processo. O vídeo altera a linguagem educacional tradicional, centrada no discurso verbal-escrito. Como o professor foi educado por esta lógica verbal-escrita, a presença desses meios em sala de aula coloca como primeira exigência técnica que o professor se re-eduque. O professor tem de se ver como aprendiz. E como aprendiz, se propor a repensar todos os seus saberes e práticas. Neste sentido o melhor é olhar para o educando como um companheiro de caminhada que pode ensinar muito. Afinal, as novas gerações parecem já ter nascido ligadas na tomada. (Ver José Manuel Moran).

O vídeo exige uma nova didática, impõe novas formas de relações entre professor-educando, relativiza a aula presencial, leva o educando a superar o discurso verbal-escrito, torna o aprendizado mais prazeroso e fácil etc.

Enquanto que o livro técnico apela exclusivamente à razão do educando, o vídeo/cinema centra sua estratégia dirigindo a mensagem primeiro para a emoção do espectador. Quer dizer, o vídeo/cinema usa a emoção como canal de entrada das mensagens/conteúdos. Isto o torna muito mais eficiente, mas também potencialmente muito mais problemático e até perigoso em termos ideológicos.

“As linguagens da TV e do vídeo respondem à sensibilidade dos jovens e da grande maioria da população adulta. São dinâmicas, dirigem-se antes à afetividade do que à razão. O jovem lê o que pode visualizar, precisa ver para compreender. Toda a sua fala é mais sensorial-visual do que racional e abstrata. Lê, vendo!”
(MORAN: 1995, p. 03).

Cada filme requer uma técnica apropriada em sala de aula. Não existe uma maneira única de usar o vídeo/cinema e a escolha da técnica vai exigir muita competência e sensibilidade do professor.

Mudo e sem legenda: Este tipo de filme permite que o professor interfira no exato momento em que está passando uma cena que considera relevante para o aprendizado proposto. Esta interferência pode ser oral, ou através de uma caneta luminosa, onde ele aponta detalhes no cenário, figurino, utensílios etc.

O cinema mudo e sem legenda é indicado para as aulas técnicas onde o professor vai ensinar o aluno a ler cinema. Se ele fizer o mesmo com um filme onde a voz do professor se mistura com a voz dos atores, o educando pode perder o fio condutor da história e logo em seguida o interesse pelo próprio filme.

Mudo com legenda: Este tipo de filme deve ser evitado ao máximo devido às suas limitações técnicas. Em especial se a turma for numerosa. Muitas vezes a tevê não está posicionada de forma a possibilitar a todos uma leitura rápida das legendas; o aluno centra o seu interesse na legenda e perde muito em termos de leitura de imagem; as legendas são feitas com cores que não contrastam muito bem com algumas imagens ao fundo da tela, tornando quase impossível a leitura; o educando pode ter problema de visão e ser mais vagaroso no ato da leitura. Isso acontece, por exemplo, quando a legenda está em amarelo ou branco e a cena é bem iluminada. Ou a legenda está em preto e a cena é mais escura....

Os filmes legendados possibilitam a interferência oral do professor e também com a caneta luminosa. O professor pode ir explicando, comentando, chamando atenção para pontos que considera relevantes etc. Se o educando reclamar da interferência porque quer apenas acompanhar a história, lembre para ele de que a sessão não é de entretenimento apenas, mas de estudo.

Dublado: Neste tipo de filme o professor deve ser mais contido nas suas interferências orais, utilizando com mais frequência a caneta luminosa. Para evitar a interferência o professor pode pontuar algumas questões antes de iniciar a projeção. Pode dizer: “Olha, eu preciso que vocês prestem atenção nisso, naquilo, e eu vou sinalizar com a caneta luminosa desse jeito”. Monta um código de comunicação rápida e visual. Outra forma de interferência possível é utilizar o *Pause* e todos os recursos de congelamento e cadenciamento da seqüência de imagem. A maioria dos professores sequer conhece todos os recursos que o equipamento lhe oferece.

É necessário dar *Pause* principalmente quando depois da cena que está sendo comentada vier outra cena importante para a lógica do trabalho proposto. Porque neste caso o professor atropela uma imagem na outra e atrapalha o raciocínio do educando. Uma outra possibilidade é projetar o filme inteiro e depois projetar cenas selecionadas anteriormente. Isto evita muitas interferências e dá ao aluno uma chance de rever os principais acontecimentos e recuperar alguns diálogos importantes que não conseguiu captar no seu todo.

Longa metragem: é comum encontrarmos filmes com até 150 minutos de duração, o que limita muito as possibilidades de dinâmicas em sala-de-aula. Primeiro, porque após a projeção o aluno está cansado e exige dar uma *esticada nas pernas*. Este tempo da esticada já tem de ser incluído na programação pois é inevitável. Segundo, porque muitas aulas possuem um tempo muito próximo da duração do próprio filme, o que exige a interrupção do trabalho, que fica suspenso/adiado para a próxima aula. Isto tira um pouco do calor do momento. Perde-se muito em entusiasmo.

Os filmes muito longos (duas fitas) devem ser evitados em sala. Contudo, devem ser indicados para trabalhos extra-classe, complementares, espontâneos etc. Muitos educandos gostam de vídeo/cinema e fazem com gosto a leitura de vídeo fora da escola.

Curta metragem: a produção de filmes de curta e média duração aumentou muito no Brasil nos últimos anos. O filme curta-metragem é o ideal para se trabalhar em sala,

porque após sua projeção sempre sobra um bom tempo para as dinâmicas em sala de aula. Possibilita também projetar mais de uma vez o filme na mesma aula, dando ao professor opções didáticas.

Documentários versus ficção: O documentário é um material mais técnico, que se relaciona com o espectador a partir da razão. Sua limitação reside no fato de se concentrar no objetivo, às vezes único, de passar informação técnica. Por isso mesmo em algumas oportunidades o professor pode obter melhores resultados no processo de aprendizagem substituindo um documentário por filme de ficção.

Isto requer, contudo, que o professor auxilie os alunos a separar os dados ficcionais dos dados com comprovação científica. Atualmente, a maioria dos filmes aprimora muito os estudos históricos, tentando se aproximar de uma versão realista da história. Filmes como Guerra dos Canudos, Danton – o processo da revolução, A História Oficial, fundamentam-se numa leitura realista dos fatos.

Contudo, é interessante considerarmos o alerta promovido pela historiadora Cristiane Nova, no sentido de percebermos que “... muitas vezes, um documentário contém um texto extremamente verdadeiro no que consiste à narração dos fatos, mas a interpretação geral que este dá ao fenômeno se encontra comprometida”. (2000-B, p. 230). Cristiane Nova considera prudente que educandos e educadores sempre questionem toda a estrutura do documentário, não vendo o documentário com olhos diferentes da ficção somente porque estes, muitas vezes, utilizam imagens verdadeiras.

A aparência de objetividade e de neutralidade dos documentários acaba por facilitar a sua utilização propagandística que cria seus próprios mecanismos de indução, ocultação e falsificação dos fenômenos históricos, aos quais o historiador deve estar muito atento. A falsificação das imagens nos documentários, durante o século XX, foi um instrumento de manipulação bastante utilizado, sobretudo nos contextos bélicos. (2000-B, p. 230)

DINÂMICAS

Sensibilização: *“Um bom vídeo é interessantíssimo para introduzir um novo assunto, para despertar a curiosidade, a motivação para novos temas. Isso facilitará o desejo de pesquisa nos alunos para aprofundar o assunto do vídeo e da matéria”* (MORAN: 1995, p. 03).

Desta forma o vídeo/cinema é utilizado no início do processo. A partir dele se estabelece um roteiro de pesquisa. O vídeo/cinema pode vender a idéia de que o tema/conteúdo é interessante, importante e por isso precisa/merece ser pesquisado. O professor pode preparar uma lista complementar de filmes que o educando pode ver/ler fora da sala para aprofundar o tema através da mídia vídeo/cinema. Estes trabalhos podem ser feitos em equipe ou individualmente e ser cobrado do educando um trabalho escrito ou relato oral. O relato oral para todos em sala de aula tem a vantagem de estimular os outros educandos a ver/ler estes filmes também. Se o trabalho for apresentado por escrito, o professor deve ler e dar um retorno para o educando.

Ilustração seletiva:

“O vídeo muitas vezes ajuda a mostrar o que se fala em aula, a compor cenários desconhecidos dos alunos. Por exemplo, um vídeo que exemplifica como eram os romanos na época de Júlio César ou Nero, mesmo que não seja totalmente fiel, ajuda a situar os alunos no tempo histórico. Um vídeo traz para a sala de aula realidades distantes dos alunos, como por exemplo, a Amazônia ou a África [...]” (MORAN: 1995, p.03).

No caso do filme de ficção, uma dinâmica interessante é projetar o filme após o repasse/pesquisa de todo o tema e propor para os educandos que selecionem no filme informações que possuem comprovação científico/histórica e aquelas que são ficção, invenção do autor. Os resultados obtidos pelos grupos servem como material para um debate geral em sala. Este debate pode se constituir em uma grande síntese para o tema.

Intervenção: A dinâmica consiste em projetar o filme até um determinado ponto e depois pedir para o educando continuar o roteiro. Dar um destino a determinado personagem, propor novas relações entre os personagens, novos cenários etc.

Por exemplo: projetar o filme Tempos Modernos até o momento em que Carlitos e sua companheira são presos. Depois propor a confecção de um roteiro próprio, considerando o contexto da realidade brasileira atual.

Outra possibilidade com Tempos Modernos é projetar o filme até o final e propor a continuação da história. Ou seja, fazer um exercício com os educandos tentando projetar aonde vai dar a estrada em que os personagens caminham. O trabalho pode receber um enfoque realista ou utópico (em termos de pensar modelos ideais de sociedade) etc.

Debate direto: O professor projeta o filme e depois deixa a palavra aberta para depoimentos, anotando **Palavras-chave** no quadro. Depois faz um fechamento recuperando o **Núcleo Válido** de tudo o que foi falado e chamando atenção para algumas questões que passaram despercebidas. Por último solicita uma resenha-crítica. Esta resenha pode ser feita em casa, o que dá tempo para o educando elaborar melhor suas idéias a respeito do tema e até mesmo ver o filme por uma segunda vez.

Debate seletivo: O professor projeta o filme e depois projeta algumas cenas previamente selecionadas, que ele considerou densas e próprias para debate. Uma cena, um debate. Esta dinâmica possibilita um ganho de tempo porque se elimina o debate sobre alguns pontos menos relevantes para aquele momento específico. Interessante notar que o filme tem de ser projetado no seu todo, caso contrário as cenas selecionadas podem ficar descontextualizadas e o educando perde toda a referência para análise.

Júri simulado: Antes da projeção o professor distribui papéis aos educandos: jurado, promotor, advogado, acusado, testemunha etc. Após a projeção, deve dar um tempo para os grupos montarem estratégias e depois monta-se na própria sala de aula um tribunal. Esta dinâmica serve em especial para trabalhar temas que envolvem questões éticas.

Desafio: Antes da projeção o professor apresenta aos educandos um questionamento, enigma. Uma pergunta complexa, que deve ser respondida em sala de aula. Uma pergunta-desafio. Esta dinâmica instiga o aluno a prestar atenção porque ele se sente provocado.

Por exemplo: no filme O Dia que Dorival Encarou a Guarda, perguntar aos alunos: Quem é Dorival? (é um militar, um civil, um marginal....?)

Questionário: O professor apresenta antes da projeção um questionário para ser preenchido pelo aluno. Dependendo do questionário, ele pode ser preenchido durante a projeção (trabalho individual) ou após a projeção (trabalho individual ou em equipe). O resultado pode ser socializado no grande grupo, inclusive em forma de gincana, valendo pontos e apontando uma equipe vencedora.

No questionário é bom evitar questões inócuas como: indicar aspectos positivos e negativos; o que o aluno gostou e não gostou etc. Esta dinâmica perde muito de sua eficácia na medida em que o questionário não seja bem formulado. As perguntas devem ter objetivos pedagógicos bem claros. Saber perguntar é uma arte.

Análise: O professor projeta o filme e promove uma análise sobre o mesmo, pedindo para os educandos irem anotando os pontos que consideram relevantes. Depois cobra um relatório, crítica, resenha. Pode promover um debate em sala de aula, onde o aluno tem a oportunidade de enfrentar/criticar as teses do professor, instaurando desta forma um processo dialógico em sala de aula.

Falsa tese: A título de provocação intelectual o professor pode defender uma tese indefensável sobre um tema abordado no filme, justamente para ensinar os educandos a enfrentarem, argumentarem.

Dramatização contextualizada: “[...] dramatizar situações importantes do vídeo assistido e discutí-las comparativamente. Usar a representação, o teatro como meio de expressão do que o vídeo mostrou, adaptando-o à realidade dos alunos”. (MORAN: 1995, p.07).

Esta dramatização pode ocorrer diretamente em sala de aula, ou através da confecção de um novo vídeo, pelos próprios alunos, em atividades complementares. Os alunos podem reproduzir o diálogo *ipsis verbis* ou proporem novas respostas, alterando o diálogo dos personagens de conformidade com os tempos atuais, a ética da equipe etc.

Dupla leitura: O professor indica a leitura de um livro que deu origem a um determinado filme. Após um prazo razoável para a leitura do livro, o professor projeta o filme em sala de aula e propõe que se detecte pontos em que o filme foi fiel ao livro ou distorceu a história. Apontar omissões de fatos importantes etc.

Esta dinâmica enseja também um excelente debate sobre os predicados de cada mídia. Buscar um diálogo com os educandos no sentido deles perceberem as especificidades dos meios (livro, cinema) e como eles podem ser complementares etc.

Grupo de estudo: Montar fora da sala de aula, de forma espontânea, um Núcleo de Estudo Sobre Cinema. Este grupo deve ser aberto a professores e educandos de toda a instituição de ensino. Os filmes projetados devem ser escolhidos pelo grupo e com relativa antecedência. Um membro da equipe fica responsável por levantar os dados gerais do filme (na internet tem tudo) e a projeção deve ocorrer em período diferente das aulas.

O Grupo de Estudo do Centro de Comunicação e Educação da Univali, por exemplo, se reúne uma vez por mês, sempre na última quinta-feira, no período vespertino. É composto por professores com título de mestre/doutor, funcionários graduados e estagiários, acadêmicos dos mais diversos cursos e períodos, inclusive calouros. Em síntese: é um grupo aberto, democrático, onde todos são aprendizes.

Arte: O professor propõe aos educandos trabalharem o conteúdo do filme utilizando outras linguagens artísticas: música, poesia, escultura, pintura, desenho etc. (Veja o exemplo da poesia no final da análise do filme Blade Runner).

PROCEDIMENTOS

Para utilizar um vídeo em sala de aula é bom observar alguns detalhes:

1- Preparar uma aula alternativa. Muitas vezes os equipamentos não funcionam. Nunca entre em sala apenas com uma fita debaixo do braço, pensando estar preparado para a aula. Será muito constrangedor ter de dispensar os alunos por falta do que dizer, ou ficar enrolando a aula inteira.

2- Dar um tempo para todos arrumarem as carteiras. Se está faltando um número expressivo de alunos, pode contar com a própria turma para arrumar as cadeiras excedentes antes da projeção, porque quando os retardatários chegarem o barulho pode ser grande.

3- Dar preferência para as fitas originais. O aluno dispersa rapidamente por motivos técnicos: imagem deficitária; legenda em cor e tamanho que dificulta a leitura; som sem qualidade e que não chega a todos os alunos (principalmente no fundo da sala); tamanho da tela; localização imprópria (muito no alto, muito baixo, muito longe...).

4- Dar uma aula técnica sobre vídeo/cinema. Antes de exigir que o educando faça uma leitura inteligente de um filme, utilizando apenas a intuição e o senso comum, ensine para ele como se lê um filme. Dê uma aula técnica sobre o assunto. Para tanto, inicie com filme legendado ou sem diálogo, contendo apenas imagem, como é o caso do filme *Guerra do Fogo*. Ou um curta-metragem, que pode ser projetado mais de uma vez, na mesma aula, dando ao professor a oportunidade de chamar a atenção do aluno para determinados pontos. Mostre de forma prática o que é esperado dele.

5- O tempo de duração do filme é essencial. Deve estar de acordo com o tempo de aula. Isto quer dizer que o professor tem de prever o tempo de projeção do filme, mais o tempo necessário para a realização das atividades correspondentes. Passar o filme em um dia, para discutir em outro, quebra completamente o ritmo. A preferência é para filmes de curta e média duração. Deve-se evitar ao máximo filmes longos (principalmente os de duas fitas).

6- Evitar filmes que ainda estão fazendo muito sucesso no circuito comercial, porque estes filmes podem ser indicados como trabalho espontâneo extra-classe. Os alunos podem unir o útil ao agradável e o professor ganha em tempo real de aprendizado.

7- Estimular o educando a ver o filme mais de uma vez. É incrível como a cada projeção nós percebemos coisas novas. Principalmente no caso de filmes legendados, ver de novo é importante. É que na primeira projeção nós ficamos muito presos à legenda e perdemos muito dos detalhes da imagem e do som.

8- Prever atividades relacionadas ao vídeo/cinema. Se o educando detectar que o professor apenas passa o filme e depois faz um breve relato do que aconteceu, sem exigir trabalho, ele passa a dispersar por pura falta de objetivo. O educando deve ser motivado através de atividades. O vídeo/cinema pode levar à passividade, deixando todos apenas como espectadores.

9- Evitar o monopólio nas atividades. O professor não deve deixar apenas um único aluno responder todas as suas perguntas. Deve incentivar outros alunos a opinarem. Outro ponto fundamental é o respeito (tanto da turma, quanto do professor) ao conteúdo das respostas. O que em um primeiro momento pode parecer uma besteira, lá na frente, pode ser um elemento útil para a composição de uma boa análise.

10- Dar o exemplo. Se o professor pedir para os educandos a confecção de um texto, o professor também deve confeccionar o seu texto e repassar para o grupo. É muito fácil falar, difícil é fazer. Portanto, o professor deve sempre dar o exemplo. O problema em termos didáticos se refere à melhor oportunidade de entregar aos educandos o texto confeccionado pelo professor. Muitas vezes quando o educando recebe um texto pronto ele acaba se limitando a pensar em cima do que está escrito. Desta forma sua criatividade e potencialidades de percepção ficam extremamente limitadas. A entrega do texto do professor deve fazer parte de uma estratégia de ensino.

11- Ter critério técnico. Cuidado na hora de escolher o filme, porque ele tem de ter seu tema centrado na sua área de estudo. Os alunos notam quando o filme foi escolhido sem qualquer critério. Ninguém gosta de ser enrolado.

12- Acompanhar todo o processo. Durante a projeção o professor tem de ficar em sala, para responder a possíveis dúvidas ou sanar problemas técnicos. Nada de colocar a fita e dizer: “Já volto logo, tá?”. O vídeo não substitui o professor.

13- Estudar o equipamento. O professor deve saber manipular adequadamente o meio que está utilizando. Isto significa que o professor tem de estudar todos os recursos que ele oferece e como sanar pequenas falhas operacionais, principalmente as mais comuns. Neste sentido, os educandos são excelentes parceiros de estudo.

14- Evitar surpresas. O professor tem de ver o filme antes. Nada de fazer experiências com a turma. Aluno não é cobaia. O professor tem de analisar o filme antes para evitar surpresas desagradáveis. Quando o professor leva para sala de aula um filme que apenas ouviu falar, acaba tendo surpresas, como cenas impróprias para a faixa etária de seus educandos etc. Também, não pode deixar tudo ao nível da intuição, porque pode dar um branco. O certo é preparar o material com antecedência. O professor deve estar preparado intelectual e tecnicamente.

15- Evitar repetições desnecessárias ou choques de interesses com outras disciplinas. Cuidado para não repetir filmes que outros professores já projetaram. O ideal é fazer uma consulta com a turma no início do semestre sobre os filmes que foram trabalhados em semestres anteriores. Também é interessante conversar com os demais professores, para identificar os filmes que eles pretendem utilizar durante o semestre, possibilitando a projeção pelo enfoque interdisciplinar.

16- Evitar excessos. Os recursos audiovisuais são interessantíssimos em todos os aspectos. Contudo, não devemos abusar desse meio, porque o educando começa a montar um sistema de resistência ao aprendizado via multimeios. Temos de considerar ainda, o fato de que as novas tecnologias não trazem mais nenhuma novidade para os nossos jovens. Muito pelo contrário, eles estão ficando muito expostos aos meios eletrônicos. Há um excesso de exposição, que pode ser um complicador importante no desempenho educacional. O que deveria ser uma novidade, algo diferente, acaba caindo no lugar comum.

17- Tomar consciência da realidade do educando. É importante o professor observar a questão de *classe*. Porque o vídeo requer uma certa disponibilidade de dinheiro.

Um professor que dá muita ênfase para trabalhos extra-classe, deve tomar consciência da realidade econômica da turma para não criar expectativas e frustrações. Ou seja, o aluno pode não ter vídeo-cassete em casa, ou dinheiro para alugar uma fita na videolocadora. Nestes casos, o professor deve viabilizar um sistema alternativo, que não prejudique esses alunos mais carentes.

18- Apresentar os objetivos. Ao indicar filmes para serem lidos em casa o professor deve apresentar também os motivos da indicação. O educando é muito prático e não vai realizar tarefas sem um objetivo claro.

19- Dar um retorno. Nos trabalhos espontâneos de leitura de filmes o professor deve sempre devolver corrigido o texto do aluno. Pedir para refazer os textos é importante no seu processo de aprendizagem.

20- Provocar intelectualmente o aluno. O professor pode, e deve, desafiar intelectual e ideologicamente o aluno, indicando filmes contrários as suas tendências. Na correção do texto, o professor tem a oportunidade de trabalhar o questionamento dessas tendências.

21- Valorizar a iniciativa do educando. Um aluno interessado, que vai até a locadora de vídeo por iniciativa própria deve merecer uma atenção toda especial do professor. Esse aluno não tem preço. É uma jóia rara. Um tesouro que o bom mestre deve saber valorizar.

22 – O vídeo pode entrar na sala de aula de forma ativa. Isto é, o professor pode colocar à disposição dos alunos uma câmera de vídeo e gravar as aulas, para depois fazer uma análise da participação dos alunos, do desempenho do próprio professor. É a técnica do vídeo-espelho. Outra possibilidade é pedir para os alunos confeccionarem um roteiro, depois colocá-lo em prática, projetar, criticar... tem ainda a possibilidade de refazer o roteiro de um filme.

23 – O professor deve tomar alguns cuidados operacionais:

- checar antecipadamente todos os equipamentos
- a qualidade da cópia
- o som da televisão

- deixar a fita no ponto certo para iniciar
- zerar a numeração do vídeo
- anotar, em casa, o número (posição na fita) correspondente às cenas mais importantes que pretende comentar
- ver se está no sistema certo: NTSC ou PAL-M...
- adquirir uma caneta luminosa, para chamar a atenção do aluno para determinado cenário, sem precisar parar o filme, ou ficar na frente da turma
- olhar a luminosidade do local. Algumas dinâmicas podem exigir que a sala tenha uma luminosidade que possibilite anotações etc.

24 – Coletar dados. Você tem de perceber que o educando pensa utilizando as palavras como referência. Desta forma é interessante estimular o educando a promover uma busca na internet, jornais, revistas que circulam nas videolocadoras, sobre os dados do filme: sinopse, making off, elenco, problemas e curiosidades ocorridas durante a filmagem... Com as “palavras” do filme em mente, a possibilidade do educando pensar sobre o filme é muito maior.

25- Nunca indicar um filme que não viu/analísou. Se o aluno ler o filme e fizer perguntas o professor ficará em uma situação muito embaraçosa.

26 – Uma possibilidade interessante é tirar o educando da sala de aula, levando a turma ao cinema. Esta pode ser uma atividade planejada junto com outras disciplinas.

7 – ANÁLISES DE FILMES

Continuamos ainda sem saber de onde provém o impulso à verdade: pois até agora só ouvimos falar da obrigação que a sociedade, para existir, estabelece: de dizer a verdade, isto é, de usar as metáforas usuais, portanto, expresso moralmente: da obrigação de mentir segundo uma convenção sólida, mentir em rebanho, em um estilo obrigatório para todos.

FRIEDRICH NIETZSCHE.

FILME 1: TEMPOS MODERNOS

SINOPSE

Sátira mordaz à vida industrial,... Aqui Chaplin interpreta o empregado de uma fábrica supermoderna, que entra em crise, perde o emprego e é obrigado a enfrentar a depressão americana.

SÍNTESE ANALÍTICA

TEMPOS MODERNOS foi produzido no ano de 1936 e se constitui em uma das mais expressivas críticas que o cinema promoveu, tendo como tema central a **Sociedade Industrial Capitalista**. Nenhuma questão relevante passou despercebida à inteligência crítica de Charlie Chaplin, que em 87 minutos sintetizou a agonia secular de uma maioria oprimida e marginalizada - a **Classe Trabalhadora**. Não constitui obra do acaso, o fato deste ter sido o último filme em que Chaplin trabalha o personagem do *vagabundo Carlitos*, já que é uma síntese perfeita da sua visão sobre o **Capitalismo**, que vinha apresentando ao público em conta-gotas.

O filme inicia mostrando ao fundo um grande relógio, o símbolo maior dos **Tempos Modernos**. *Tempo é dinheiro* e reside aí o *espírito do capitalismo*. Um passo à frente, temos um rebanho de gado-gente, correndo desesperado para o abatedouro-fábrica. Chaplin não esconde sua visão da bestialidade humana. Gente que se submete a viver amontoada, sem propósito, como gado domesticado. Mais do que o *Capitalismo*, critica profundamente a *Sociedade Industrial*, seu ritmo alucinante, a falta de qualidade de vida e

seus propósitos irracionais. Evidencia que a velocidade da máquina não pode ser a velocidade do ser humano, sob pena de não termos mais seres humanos, apenas bestas humanas.

O relógio, as pessoas caminhando como gado, já seriam elementos suficientes para analisarmos com mais consciência o sistema de vida proporcionado pela visão industrial-capitalista. Mas, ele aprofunda ainda mais esta sua crítica ao abordar, com detalhes, a questão da *Linha de Montagem* e suas seqüelas desastrosas na psique humana. O esforço humano em trabalhar como um relógio, dentro de um sistema de repetição mecânica, contínua e cronometrada, acaba por levar a pessoa a ficar com sérios problemas neurológicos e psicológicos. Os mais fortes acabam sobrevivendo como se fossem máquinas, em um cotidiano sem esperança, criatividade ou alegria, onde a única atividade é a repetição de um par de gestos mecânicos simples.

Como conseqüência direta da implantação da *Linha de Montagem* e a busca sistemática do seu aperfeiçoamento, visando unicamente a produção, temos uma lógica produtiva que desqualifica, em pouco tempo, muitos trabalhadores como mão-de-obra apta para o sistema. Estas pessoas mais sensíveis à ação danosa do *Fordismo-Taylorismo*, são peremptoricamente levadas para *instituições-depósito*, como é o caso dos hospitais, asilos, manicômios e até penitenciárias - dependendo de cada caso e da resposta de desajustamento social dada pelo trabalhador vítima do sistema estressante e alienante .

Nenhuma outra obra de arte conseguiu expressar melhor este sentimento de impotência que a maioria oprimida sente diante dos mecanismos impessoais do sistema capitalista-industrial, como no quadro em que Carlitos é literalmente tragado pela **grande máquina**. Cena bela e extraordinariamente repleta de significado: o homem moderno absorvido por completo, de forma paralisante, pelas engrenagens do sistema. O homem devorado pela máquina, por ela é usado até o seu limite. Trocando de papéis, a máquina faz do homem uma máquina, que ao chegar ao seu esgotamento físico é jogada na lixeira do mundo produtivo - as *instituições-depósito*.

Este é o lado mais cruel da sociedade industrial, um monstro devorador de vidas. A máquina aparece como um Capitão-do-mato que se mudou para a cidade. Os escravos agora passam a responder pelo nome de *trabalhadores* ou *proletários*. Esta maioria é vista pelo *patrão* como um grande ônus, sendo que todo o esforço do *capitalista*, proprietário das máquinas, vai ser no sentido de tirar o máximo proveito possível da relação homem-máquina, considerando mais as perdas advindas com o uso inadequado da máquina do que com questões sobre o trabalhador e a sociedade como um todo.

A sociedade capitalista vai explorar ao máximo a força de trabalho, contando para isso com diversos APARELHOS DE ESTADO, como os *Aparelhos Ideológicos*: Meios de Comunicação (TV, rádio, jornal, revista, internet...), Igreja, Escola; e os *Aparelhos Coercitivos*: Polícia, Justiça, Forças Armadas, etc. O **Estado** então, não é uma força política neutra, que vai gerir a coisa pública em nome de todos e em benefício de todos; mas, irá garantir a dominação de **classe**. Isto é, vai consolidar a exploração da maioria não proprietária dos **meios de produção**, por uma minoria proprietária do *Capital* e dos *Meios de Produção* (máquinas, prédios, terras, matéria prima).

Utilizando da aparência de instituições neutras, Aparelhos Ideológicos como a polícia, vão trabalhar incessantemente para proteger os interesses do capital, contra a revolta da classe explorada, marginalizada e despossuída. Em **Tempos Modernos**, são inúmeras as vezes que Chaplin evidencia esse papel ideológico das instituições, como é o caso da polícia reprimindo greves, manifestações de desempregados, ou até prendendo uma menina faminta por ter furtado um pedaço de pão. Em nenhum momento o patrão que, do dia para a noite, coloca na rua da amargura milhares de trabalhadores, é molestado pela polícia. Esta vai reprimir uma menina que se recusa a morrer de fome ou ser enterrada viva em um orfanato.

Um dos pontos cruciais da obra-prima de Chaplin diz respeito à questão do consumo e a expectativa que a sociedade industrial traz para as pessoas quanto à posse do maior número possível de gêneros. Carlitos e sua namorada, quando entram em uma Loja de Departamentos pela primeira vez em suas vidas, primeiramente vão até a confeitaria saciar a fome e a sede, para logo em seguida se dirigirem ao quarto andar, onde estão os brinquedos. Da infância feliz que não tiveram, passam para as roupas e móveis, que como adultos também jamais terão condições de possuir. Ao casal pobre resta o consolo de sonhar. Para um sistema que se diz de *Pleno Consumo*, eis aí uma crítica forte e consistente.

Chaplin reforça a frustração do não consumo em uma sociedade baseada no consumo, quando o seu personagem propõe à namorada pensar como eles seriam felizes morando em uma casa de classe média. Idealiza um casal feliz, com fartura à mesa. Tudo ilusão, é claro! Pois, para a classe a que pertencem, sobra no máximo um barraco velho e abandonado na periferia da cidade.

Ponto importante para reflexão, são as respostas diferentes que os vários personagens deram diante das dificuldades que enfrentaram durante o período de recessão que os EUA vivenciaram na década de vinte, a GRANDE DEPRESSÃO. Enquanto a menina promovia pequenos furtos, seu pai procurava emprego honestamente, ao mesmo

tempo que participava dos movimentos operários que tinham como objetivo pressionar o Estado a resolver a crise econômica. Já Carlitos, por ser mão-de-obra não especializada, diante da realidade crua do desemprego, optou por se esforçar ao máximo para ficar na cadeia, onde pelo menos tinha garantida moradia e alimentação. Seu amigo Big Bill, que trabalhou com ele na linha de montagem apertando parafusos, ao ser despedido, acabou optando pela marginalidade mais radical, se juntando a outros desempregados armados para assaltar a Loja de Departamentos.

Quer dizer, o caminho trilhado pelos excluídos vai do pequeno furto ao assalto a mão-armada, e Chaplin mostra desta forma como esta marginalidade é construída socialmente. Isto é, a sociedade é que cria o marginal. A marginalidade é fruto da sociedade excludente, que deixa a maioria sem qualquer possibilidade de sobrevivência e de dignidade, e não apenas uma opção individual de pessoas mal formadas social e psicologicamente.

Além do que, para aumentar a dificuldade do trabalhador, com novas tecnologias sendo incorporadas cada vez mais rapidamente ao processo produtivo, ou ele especializa sua mão-de-obra ou se torna um verdadeiro *Pária*. Chaplin mostra bem essa dificuldade quando Carlitos fica no emprego que conseguiu no estaleiro apenas dois minutos.

Chaplin aborda ainda, questões como:

- A convivência de Carlitos (um operário honesto) com grandes marginais, fato que nos leva à reflexão sobre o sistema penitenciário e a escola do crime que se tornou;
- A idéia de que o patrão tudo pode e tudo vê, com o patrão conseguindo espiar Carlitos até quando ele vai ao banheiro, dando a entender que não adianta lutar contra ele, pois é muito mais forte do que o trabalhador;
- a idéia de *Exército Industrial de Reserva*, onde havia pelo menos uma centena de operários disputando uma vaga, o que facilita e viabiliza a exploração do trabalho por parte do patrão;
- A máquina alimentadora Bellows coloca a discussão de como o sistema pode chegar à limites inimagináveis para explorar a mão-de-obra, economizando tempo e dinheiro com seus empregados, desconsiderando sua

condição humana, já que a máquina alimentadora não foi incorporada ao sistema produtivo apenas porque não era prática;

- A existência da *Heterogestão*. Quer dizer, o processo industrial se organiza por uma gestão dividida em vários níveis hierárquicos, onde trabalhadores acabam oprimindo outros trabalhadores em nome dos interesses do capital (tem o chefe do chefe do chefe);

- O *Fetichismo* que as mercadorias representam para as pessoas, até mesmo para aquelas que não podem comprar, apesar de ter ajudado a produzi-las;

- A idéia de *Ordem*, colocando como caso de polícia os movimentos reivindicatórios da maioria e como desordeiros seus líderes;

- A idéia de que fazer o bem é não atentar contra o interesse do capital, está expressa na fala do diretor da penitenciária que diz a Carlitos: *Agora saia e faça o bem!*

Diante de um barraco construído com tábuas podres, em um pântano, Carlitos explode de felicidade: **é o paraíso !!!!** No final, de mãos dadas com sua namorada, Carlitos está diante de uma estrada longa, empoeirada, em cujo final espera construir uma vida mais digna. Que estrada seria essa ?

FILME 2: O PREÇO DO DESAFIO

SINOPSE

... o professor boliviano Jaime A. Escalante vai lecionar Processamento de Dados no Colégio Garfield. Mas já no primeiro dia, ele descobre que na escola não há sequer computadores. O que realmente existe são gangs de drogados e um elevado índice de desistência. Remanejado para lecionar matemática, Jaime desafia seus alunos com a perspectiva excitante de aprender muito e mudar suas vidas, derrubando o preconceito que existe contra os hispânicos. Até mesmo o arruaceiro Angel revela seu desejo secreto de aprender.

Após um árduo trabalho, Jaime inspira dezoito dos alunos a se transformar em gênios da matemática, e os incentiva a prestar o terrível exame de Cálculo Integral da Universidade de Princetown, onde apenas dois por cento dos estudantes americanos ousam se inscrever. O resultado foi tão bom e inesperado que os alunos foram acusados de fraude...

SÍNTESE ANALÍTICA

A primeira grande reflexão que o filme nos inspira a fazer é sobre a propalada intenção do sistema liberal de oferecer **educação para todos**. O sistema até pode oferecer vagas nas escolas para todos, mas essas escolas irão refletir a realidade social a qual estão submetidas, fazendo com que seus objetivos não sejam os mesmos. Quer dizer, o sistema educacional viabilizará o surgimento de inúmeros tipos de escolas, que deverão atender a clientelas diferentes, com objetivos e papéis sociais diferentes, marcados a partir da posição de cada membro em relação às classes sociais. Haverá uma escola para o filho do rico e uma escola para o filho do pobre; uma escola para o descendente da elite *puritana* (brancos protestantes) e outra para os clandestinos *hispânicos*; uma escola para formação da classe dirigente e outra para a classe trabalhadora.

Garfield está marcada socialmente. Ela é uma escola destinada a um grupo marginalizado, residente na periferia da cidade de Los Angeles, a quem o sistema não tem o mínimo interesse de dar uma educação de qualidade. Tanto a sociedade no seu todo, como os próprios membros da comunidade hispânica, já incorporaram uma imagem depreciativa, com uma auto-estima rebaixada ao extremo. Neste cenário, a escola encena a grande farsa da educação para todos.

Na verdade o que se espera é que eles **por opção própria**, numa escolha individual, comecem a desistir gradualmente da escola, fazendo com que no final não sobre um com

condições de lutar por uma vaga no topo do sistema. Por este caminho a culpa nunca é da sociedade, sempre será do aluno, que apesar de ter todos os instrumentos em suas mãos optou por desistir, por ser indolente, preguiçoso, pouco esforçado etc.

A história do Garfield toma um rumo diferente do que até então vinha sendo construído com a chegada do professor Jaime A. Escalante. É que esqueceram de contar para Jaime qual era o verdadeiro objetivo social daquela escola. Ele, ingenuamente, acreditava que educação era algo realmente desejável por todos que estavam envolvidos naquele processo: diretor, chefe de departamento, funcionários, professores, educandos, familiares.

Será que Jaime não conseguia ver o óbvio? Não via que os professores eram completamente desqualificados; aqueles que tinham uma qualificação, como Educação Física, eram remanejados para dar aula de Matemática, e assim por diante; os administradores possuíam uma imagem sobre os alunos que lhes permitia chamá-los genericamente de *desgraçados*; a chefe de departamento, na sua filosofia piedosa, querendo poupar seus alunos de uma grande desilusão na vida, insistia que o melhor era não dar esperanças para eles, porque fatalmente seriam uns fracassados; os alunos recebiam estímulos, tanto no grupo social que freqüentavam, quanto na família, no sentido de não levarem a sério os estudos, como é o caso daquela menina que recebeu o “sábio” conselho de sua mãe: *“filha, homem não gosta de mulher sabida”*; gangues de traficantes atormentam a vida da escola e até ameaçam a integridade física de professores e alunos; a escola não tem os equipamentos necessários para o aprendizado de qualidade, como computadores etc .

Como reverter um quadro crônico? Qual o método ideal para trabalhar dentro de uma realidade adversa como a que se deparou Escalante? O professor Jaime inspirou-se fundamentalmente nas idéias de Carl Rogers, centrando sua pedagogia no interesse do educando. Jaime lutou, em um primeiro momento, no sentido de convencer o aluno de que ele podia aprender e que isso era importante para ele. Lutou para construir um relacionamento empático e trabalhou sua disciplina a partir da realidade concreta de seus alunos e não limitou-se a ser professor apenas dentro da sala de aula, tendo uma visão global do aluno na sociedade (grupo, família, trabalho).

Contudo, Jaime teve o requinte de não abrir mão de algumas ações da escola tradicional, inclusive em nível de repressão. Colocou no centro de sua pedagogia o conteúdo e por isso mesmo sempre foi muito exigente. Fazia provas, testes, reprimia seus alunos quando chegavam atrasados. O contrato que estabeleceu entre o professor e os educandos deu o suporte psicológico para que ele vinculasse a sua prática pedagógica não

somente aos seus interesses e objetivos, mas fundamentalmente ao entendimento que o aluno deve ter de que o processo começa e termina nele, que o educando é o grande responsável por sua aprendizagem. O aluno ao assinar um contrato de estudo passa a responsabilizar-se pelo seu próprio desempenho. A partir daí o processo deixa de ser um diálogo entre surdos-mudos e passa a contar com agentes, pessoas ativas, responsáveis, com *ganas*.

Outro ponto fundamental do filme diz respeito ao fato do questionamento das autoridades escolares quanto ao desempenho final dos alunos do Garfield. Será que o Governo dos Estados Unidos qualifica como fraude o desempenho positivo de todas as escolas indiscriminadamente, não importando se ela está localizada em um bairro pobre de Los Angeles ou em Beverly Hills? Afinal, o único caminho dos jovens descendentes hispânicos era realmente refazer ou não a prova de qualificação? Por que não entraram na justiça? Se houve fraude, não diz a lei que o ônus da prova cabe a quem acusa? Então, eram os jovens que teriam de refazer a prova, ou o governo americano que deveria ser processado por discriminação social e racial?

Essa questão é crucial para entendemos que o filme (por mais que evidencie a ação de um professor que tem a capacidade de mudar por completo a realidade educacional adversa e injusta vivenciada por uma minoria) não muda alguns conceitos fundamentais da sociedade norte-americana. Assim, Escalante não nega completamente o princípio básico da educação liberal, antes o confirma, no sentido de que basta um pouco de boa vontade para que as pessoas vençam na vida e que, os que desistem são fracos e sem *ganas*. Afinal, o sistema faz sua parte, dando oportunidades a todos indistintamente.

O sistema vai poder conviver normalmente com este feito excepcional de Escalante, mesmo porque toda a sua pedagogia vai servir para enquadrar os alunos que estavam fora dele, e não construir um grupo revolucionário que nega na essência os princípios básicos da estrutura capitalista. A pedagogia de Escalante não é revolucionária, apenas corrige um desvio exagerado de um sistema que tem como meta selecionar os mais adaptados, preparados.

Escalante nunca questionou o sistema, apenas explorou, com muita competência, suas próprias armadilhas, para incluir alguns excluídos em seu bojo. Na verdade, a pedagogia de Escalante é uma versão personalizada da *Teoria do Capital Humano*, tão em voga nos países capitalistas. Reforça a idéia de que a pessoa tem de ter a consciência de que deve investir no seu aperfeiçoamento técnico, através dos estudos. Todo o esforço que empreender no sentido de capacitar sua mão de obra será plenamente recompensado pelo

sistema. Está aí, ainda, a idéia de que o sistema dá, de forma concreta, oportunidades para que todos possam vencer na vida.

Escalante nunca perguntou sobre o porquê da existência da pobreza e da marginalidade em uma sociedade que tem como principal marca justamente a abundância. É um *pragmático*, não um *ideológico*. Ele nunca se interessou em questionar dos porquês do sistema marginalizar tanta gente. Preferiu perguntar, como é possível resolver o problema. Dependendo de cada um, isso pode ser uma virtude, ou um grande defeito. O que você acha?

FILME 3: BLADE RUNNER

SINOPSE

Los Angeles, ano 2020. Imensos anúncios em néon iluminam o céu da noite sobre os gigantescos arranha-céus da cidade. No entanto, os interiores são sombrios e escuros. A opressiva escuridão é ocasionalmente aliviada pelos raios de luz de um refletor errante.

A maioria da população trocou a Terra pelo Espaço, deixando para trás, para povoar o planeta, somente os desajustados e decadentes.

Infiltrados nesta estranha e abandonada sociedade estão quatro “replicantes”, criaturas dotadas de extraordinária força e inteligência, concebidas em laboratório e praticamente indistinguíveis dos seres humanos. Programados para executar trabalhos servis nas colônias terrestres e usados em missões especiais pelas forças militares, os replicantes estão proibidos de voltar à Terra sob pena de destruição.

Estes replicantes seqüestraram uma nave espacial, assassinando toda a tripulação e, neste momento, estão em Los Angeles passando-se por seres humanos.

Harrison Ford é um “Blade Runner”, super-policial que tem a missão de descobri-los e eliminá-los antes que eles o eliminem ...

SÍNTESE ANALÍTICA

No início do filme aparece um veículo sobrevoando as ruas de Los Angeles promovendo através de alto-falante a seguinte propaganda: ***“Uma nova vida o aguarda na Colônia Interplanetária. É a chance de recomeçar em uma terra cheia de oportunidade e ação. Novo clima! Com opções de lazer!”***. Também na sinopse podemos encontrar a seguinte informação: ***“A maioria da população trocou a Terra pelo Espaço, deixando para trás, para povoar o planeta, somente os desajustados e decadentes.”*** Estas informações são de extrema importância para centrarmos o foco da nossa análise, uma vez que comunica ao espectador que o filme está utilizando como cenário, não a sociedade de 2020 como um todo, mas uma parte periférica desta sociedade, ou seja, a Terra, onde ficaram os marginalizados do sistema, os “desajustados e decadentes”. Quer dizer, a Terra, naquela conjuntura estava servindo apenas como depósito de pessoas indesejadas, assim como as costas do Brasil (em 1500) serviam para Portugal largar a escória da Metrópole.

O filme, portanto, não mostra um cenário completo sobre a sociedade que teríamos em 2020, mas tão somente uma parte reduzida, periférica, deste cenário. Assim, não podemos afirmar que o filme está anunciando que a modernidade e sua ciência levou a humanidade para um caos completo, onde homens e clones sobrevivem em um ambiente insalubre, inóspito e soturno, sem conseguir ver a luz do sol e sendo castigado por uma chuva ácida intermitente. O que podemos dizer é que no futuro, apesar de toda a ciência e desenvolvimento tecnológico, a humanidade ainda estará segregando pessoas, separando-as conforme critérios estabelecidos por um grupo ideologicamente dominante.

Não é por acaso que no cenário de Blade Runner só conseguimos visualizar três instituições: o mercado, a polícia e as grandes corporações, como é o caso da Tyrrel, produtora de “Replicantes”. É um filme que fala sobre a escória, os marginalizados. Não é, portanto, um filme que promove uma imagem negativa do futuro, pelo menos para a maioria. Afinal, esta maioria há muito deixou a Terra para habitar um outro planeta “...uma terra cheia de oportunidade...”. Portanto, fazer uma análise considerando apenas o que está acontecendo na Terra é ver uma pequena parte do cenário em que está vivendo a humanidade. Seria como nos dias de hoje assistirmos um filme sobre o acampamento do Movimento dos Sem-Terra e promovermos uma análise dizendo que a Sociedade Capitalista no ano 2001 só possui agricultores descamisados e pés-descalços. Fica evidente que para termos uma idéia completa do que é o Capitalismo temos de ver também um filme que mostre como vive a maioria urbana e sua cumplicidade funcional com a elite dominante.

Neste sentido, Blade Runner nos coloca um grande desafio intelectual: tentar visualizar esta outra parte da sociedade que o filme não mostrou. Como está vivendo a maioria? Em que planeta? Como seria a estrutura de poder, raça, Língua...? Podemos encontrar algumas dicas sobre este outro mundo no próprio filme:

1) o chefe dos policiais falou a Deckard que os Clones chegaram à Terra após seqüestrarem uma “nave inimiga”. Isto sinaliza para um confronto de poder fora da Terra;

2) o veículo de propaganda falava em viajar para colônias interplanetárias. Sinaliza para turismo e/ou recrutamento de aventureiros;

3) os clones fugiram de um lugar onde trabalhavam como escravos, sinalizando para uma hierarquia social, sociedade de classes etc;

4) as ruas da cidade de Los Angeles estão repletas de out-doors de grandes corporações como a Coca-Cola, Budweiser, Pan Am, TDK, Atari. Sinaliza, portanto, para uma sociedade de mercado, onde é mantida a lógica da propriedade privada;

5) os Replicantes são produzidos pela manipulação genética e não pela robótica;

6) continuam existindo estruturas de repressão, como polícia e forças armadas;

7) a maioria absoluta da escória que ficou na Terra é constituída por pessoas da raça amarela (orientais) e o dialeto falado nas ruas é uma mistura de alemão, inglês, japonês etc. Contudo, os policiais, os cérebros inventores dos Clones, e os próprios Clones, na maioria são Brancos.

Uma proposta muito interessante de leitura de Blade Runner é a que orienta no sentido de ver o filme uma segunda vez, colocando no plano central da análise, não o detetive Deckard e a caçada que empreende contra os clones rebeldes, mas a história da clone Rachael. O drama de Rachael é instigante filosoficamente e mostra o quanto é doloroso o processo vivenciado por um ser que toma consciência de si mesmo e do mundo a sua volta.

Rachael foi programada para se ver como humana. Para tanto chegou a ganhar um passado, fotos amareladas em um álbum de família e lembranças ... lindas lembranças de uma infância que na verdade foi vivenciada pela sobrinha do seu criador (Tyrrell). Mas, de repente, ao fazer o teste “voight-kampff”, descobre que não é humana, que não tem passado, sequer família e reminiscências. Nada lhe pertence, inclusive suas emoções. Tudo em sua vida é programado pelo criador e seu livre-arbítrio simplesmente não existe.

O que fazer quando perdemos nossas referências? Rachael percorre de certa forma o caminho de Descartes. Pelo menos no sentido em que este pensador, ao tomar consciência de que tudo o que pensava lhe era incutido pela sociedade, e que portanto, não pensava o que queria, mas o que as instituições lhe passavam como verdades acerca das coisas do mundo. Descartes foi ousado, jogou todos os conteúdos fora e recomeçou a caminhada do seu verdadeiro início, pensando por si mesmo.

Rachael e Descartes possuem uma história similar a nossa, que vivemos bombardeados pela mídia, instituições e ideologias; que assimilamos idéias e conceitos prontos e pensamos agir com livre-arbítrio. Aos poucos que tomam consciência de que o homem, enquanto ser social, é programado a ver e sentir as coisas do mundo de um jeito próprio do seu grupo e civilização, resta dor e muita angústia. Uma profunda angústia existencial. A consciência dói e faz sofrer. Talvez, por isto mesmo, a maioria prefere não ver.

Um ponto muito importante a ser observado é que o detetive Deckard nunca ouviu a pergunta que Rachael lhe dirigiu: “Aquele teste, Voight-kampff, já aplicou em você?”. Quer dizer, ao contrário de Rachael que aceitou o desafio de meditar sobre quem é, Deckard fugiu de forma grosseira da possibilidade de tomar consciência de que na verdade

também era um clone. Preferiu o caminho inverno de Rachael, preferiu a alienação. Viveu pensando ser humano, se poupando do drama da consciência. Qual das duas opções nos faz melhor?

Outra leitura possível de Blade Runner é colocar o clone Roy como centro de análise. Roy é a criatura que busca o Pai, seu criador. É o homem em busca de Deus. Quando Roy encontra seu criador (Tyrrell) fura seus olhos e esmaga seu cérebro, por perceber que Tyrrell não pode mudar seu destino e que a morte lhe é inevitável, apesar de estar diante do Pai, em posição de súplica. Antes de morrer, profetiza: “...vi coisas que vocês humanos não acreditariam ... todos aqueles momentos ficarão perdidos no tempo como lágrimas na chuva”, como quem medita sobre o sentido da vida. Segue o caminho de Hamlet, com seu eloqüente: “ser ou não ser, eis a questão”.

Roy salvou Deckard da morte (para ele um humano, portanto, seu inimigo), mas não poupou a vida de seus criadores. Condenou à morte toda a ciência que manipula a vida e jogou em direção à vida uma linda pomba branca. A morte de Roy e de seus criadores (Tyrrell e Sebastian) pode ser vista como uma condenação à ciência que brinca de Deus, recriando a natureza.

BLADE RUNNER

Magru Floriano

Em que tempo vivemos?

Vivemos na pós-modernidade

Onde grandes e vistosas placas

Publicitárias

Encobrem por completo o céu.

Não há mais a luz do sol

E o luar, o brilho das estrelas,

Foram substituídos pelo Neon,

Colorido e vacilante,

Que pisca intermitente

Hipnotizando a todos

Indistintamente:

Bichos, homens e clones.

FILME 4: CIDADÃO KANE

SINOPSE

“A palavra “Rosebud” surge dos lábios de um homem que morre, sozinho, em sua grande mansão rodeada de imensos jardins e parques. Um noticiário cinematográfico mostra a biografia deste personagem, um poderoso magnata da imprensa norte-americana chamado Charles Foster Kane, e um jornalista recebe a missão de descobrir o significado da enigmática palavra. Para isto entrevista um velho amigo, seu tutor econômico e sua Segunda mulher, os quais reconstróem fragmentariamente algumas das paisagens cruciais de sua biografia. Separado dos seus pais durante a infância, foi educado em Chicago sob a tutela de um mentor que geriu uma fortuna multiplicada a partir da herança de uma mina. Já adulto, Kane adquiriu um pequeno jornal da cidade que, com os resultados de uma linha editorial sensacionalista, assentaria o alicerce de um verdadeiro império jornalístico. As ambições do magnata chegam ao seu ápice com o seu casamento com a filha de um senador que chegará á presidência dos Estados Unidos, porém a sua própria carreira política como aspirante a governador se frustra ao fazer-se pública a sua aventura sentimental com uma cantora de cabaré. Kane tenta transformá-la numa grande cantora de ópera, porém a estréia dela é um fracasso e a crise sentimental estende-se também á ruptura da relação com os seus melhores amigos. Isolado na sua mansão e abandonado por todos, o magnata falece com a palavra “Rosebud” nos lábios. Enquanto os empregados arrumam seus múltiplos objetos pessoais, a câmara mostra a origem deste mistério, que passa despercebido ao jornalista, mas confere aos olhos do público toda a nostalgia de uma infância perdida que guiou a biografia do protagonista.”

SÍNTESE ANALÍTICA

A sociedade industrial deu à imprensa *status* de um quarto poder, muitas vezes lhe creditando uma força política acima dos demais poderes da República (Legislativo, Judiciário, Executivo) e de suas mais tradicionais instituições, como é o caso da família, religião e escola. O homem moderno acredita que a imprensa pode literalmente tudo, inclusive manipular a realidade, com os empresários da comunicação sendo vistos como verdadeiros deuses do Olimpo, que controlam as forças da natureza e da sociedade a partir de uma vontade individual inquestionável e absoluta, a quem os pobres mortais devem se render incondicionalmente.

O filme *Cidadão Kane* caminha na contramão desta verdade cultuada pelo Senso Comum ao longo dos tempos e, talvez, seja esta a mais contundente crítica que Orson Welles tenha formulado contra o todo-poderoso magnata da comunicação William Randolph Hearst (o Assis Chateaubriand dos Estados Unidos). Quer dizer, o filme mostra em pelo menos dois episódios, que o personagem Charles Foster Kane (caricatura de Hearst), apesar de deter o controle sobre a produção da notícia, não pode alterar toda a conjuntura que lhe é desfavorável. Tem, portanto, um poder limitado, apesar de toda a estrutura da mídia posta a seu serviço.

O primeiro golpe que recebe da opinião pública vem quando lança sua candidatura a governador e perde a eleição. Por ironia é derrotado justamente porque o jornal concorrente, a serviço do candidato da situação James W. Gettys, utiliza do expediente do sensacionalismo barato para denunciar as mazelas de sua vida privada – tem uma amante. Perde para o sensacionalismo que ajudou a criar e fortalecer na imprensa americana, bem como para a moral puritana, uma instituição muito mais forte que todos os poderes da República juntos.

O segundo golpe que recebe vem do meio artístico, quando quer manipular a crítica especializada para fazer de sua amante Susan Alexander uma cantora reconhecida por um talento que definitivamente não possui. Ao querer impor o seu gosto musical a artistas e críticos, recebe uma resposta negativa que chega à unanimidade. Sofre uma derrota inclusive junto a seus amigos e colaboradores mais próximos.

Com estes dois acontecimentos pontuando a biografia de Charles Foster Kane, Orson Welles deixa bem claro a Hearst, e a todos os grandes empresários do setor da comunicação, que eles não são divindades, mas seres humanos. E como seres humanos, devem total obediência à realidade. Controlar os Meios de Comunicação de Massa não lhes permite falsear a realidade, ou produzir “verdades”. Apesar de todo o poder adquirido ao controlar as mídias, a realidade não admite insubordinação e cobra a cada segundo o seu tributo. Mais cedo ou mais tarde, ela aflora furiosa como as larvas de um vulcão adormecido.

Quando as pessoas analisam *Cidadão Kane*, geralmente centram suas atenções para um foco secundário. Isto é, entendem que o filme atraiu a ira de Hearst porque ao promover a sua caricatura mostrou suas mazelas pessoais – como o fato ter uma amante. Estão equivocados. Um homem que se julga divindade, absoluto nas suas vontades, ri deliciosamente destas intrigas pequenas. Para uma pessoa como Hearst, o que lhe fere de forma contundente, lhe causa dor e angústia, é a ameaça ao seu poder. É ousar dizer-lhe na cara que ele já não pode tudo, que ele não é o senhor absoluto do mundo. E Orson Welles

tanto pensa assim que diz exatamente isso no diálogo em que a esposa de Kane vai embora. Nada dói mais a uma pessoa autoritária do que não ter o domínio total e absoluto sobre as pessoas que o rodeiam. O resto é irrelevante.

Um ponto interessante de se analisar em Cidadão Kane é o fato de Orson Welles trabalhar com esmero e requinte estético a possibilidade do uso da simbologia e de técnicas cinematográficas como forma de mensagem. Por exemplo: para dizer ao espectador que a amante era uma pessoa completamente ofuscada pela prepotência e arrogância de Kane, em um primeiro recurso simbólico ele mostra Kane caminhando em direção a ela, com a sombra de Kane encobrendo gradualmente o corpo da amante, até ela sumir por completo na escuridão. Em diversas oportunidades, Orson Welles utiliza um segundo recurso, colocando Kane sempre em um plano mais alto que a amante. Se ela está sentada, ele está de pé. Simulando visualmente uma relação de dominação.

Outro recurso técnico que Orson Welles utiliza para passar a idéia de que Kane é arrogante, impositivo e dominador, é o plano de filmagem conhecido como *Contra-Plongé*. Quer dizer, em vários episódios Orson Welles filma Kane de baixo para cima, evidenciando sua postura de mando.

Desta forma, podemos concluir que Cidadão Kane é uma peça de arte construída em defesa da sociedade democrática e livre, perigosamente ameaçada pelo oligopólio existente no setor da comunicação social, bem como pela tendência à concentração de poderes nas mãos de apenas um grande empresário e grupo (monopólio). A discussão sobre Cidadão Kane, portanto, deve ter como tema gerador a defesa da sociedade livre e democrática e sobre os mecanismos de controle que a Sociedade Civil Organizada deve estabelecer para não correr o risco de ser aprisionada nas teias de uma grande corporação construída pela Indústria Cultural, com poderes tão extraordinários a ponto de construir *verdades*.

Como o *filo condutor* do filme é a palavra *Rosebud* cabe uma discussão inicial sobre esta palavra-chave presente durante toda a trama narrativa. *Rosebud* pode ser exatamente o que o filme nos apresenta, ou seja: ***“Talvez Rosebud fosse algo que ele não pode ter, ou que perdeu, porém não disse isso a ninguém”***. Ora, o que **ele perdeu**, pode nos levar a pensar sobre a infância interrompida abruptamente, ou a perda do amor materno ainda na juventude. Agora, sobre o que **ele não pode ter**, pode nos levar a pensar sobre a possibilidade de Orson Welles estar querendo denunciar que a sociedade livre e democrática corria sérios riscos justamente porque Kane queria dominar/manipular a todos e tudo, ficando senhor absoluto do mundo. Estaríamos, portanto, diante de um psicopata, cuja insanidade e paixão ilimitada pelo poder poderia estar levando a sociedade a uma

solução totalitária, a exemplo do que George Orwell estabelece na obra *1984*. Denúncia similar que surge visivelmente, por exemplo, no filme de James Bond *O amanhã nunca morre*.

Cidadão Kane, também nos sugere inúmeras outras discussões paralelas, como:

1) Por que em nossa sociedade a imprensa sensacionalista vende muito mais do que a imprensa séria, com responsabilidade de realmente informar a comunidade (episódio em que ele começa a mudar a linha do jornal e vender muito mais);

2) o jornalista é um trabalhador como qualquer outro, devendo fidelidade ao dono do capital, correndo o risco de ser demitido sempre que contrariar seus interesses econômicos e ideológicos (episódio em que seu melhor amigo é demitido porque não escreve uma crítica favorável sobre a estréia de Susan como cantora);

3) o poder que ainda possuem em nossa sociedade as instituições tradicionais como a moral cristã/puritana (episódio da descoberta da amante e as repercussões sobre a campanha a governador de Kane);

4) A força corruptora do poder. Como a pessoa para ter sucesso acaba sacrificando todos os seus princípios e valores. (episódio em que Kane recebe carta do amigo Jejediah Leland, contendo um cheque rasgado e a “declaração de princípios” que havia escrito e publicado no início de sua carreira como empresário da comunicação).

FILME 5: TIRADENTES

SINOPSE

O Brasil colônia vive momentos de angústia, com o povo cada vez mais sufocado pelos impostos exigidos pela Corte. Mas, um grupo encabeçado pelo alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, e os poetas Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manoel da Costa, planeja dar um basta nisso. Influenciados pela recente independência dos Estados Unidos da América do Norte, eles sonham com a liberdade e prosperidade em meio a poemas subversivos, amores secretos, noitadas a fio e grandes feitos. Nasce a Inconfidência Mineira.

SÍNTESE ANALÍTICA

Tiradentes é um filme que serve muito bem para promovermos uma análise sobre as instituições brasileiras, suas origens e compromissos históricos. Ali estão presentes, em campos opostos, maçonaria e igreja, monarquistas e republicanos, iluministas e escravocratas, colonialistas e nacionalistas.

Dá especial atenção para o papel histórico dos Estudantes. Desde os tempos de Tiradentes, os Estudantes se constituem em uma Força Política que age a favor da Mudança Social. Na época, eles iam estudar na Europa e entravam em contato com as idéias Iluministas, principalmente quando saíam de Portugal em direção à França e Inglaterra. Ao regressarem para o Brasil traziam em suas bagagens muitos livros, como as constituições da França e dos Estados Unidos, além de muitas idéias e planos na cabeça. (FUJB: 1998, p. 36)

Outra Força Política que atua no Cenário da Vila Rica colonial é constituída pelos poetas. Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manoel da Costa, entre tantos outros intelectuais em Minas e Rio de Janeiro, confeccionavam jornais e livretos poéticos que faziam circular clandestinamente por todo o território nacional. A literatura engajada (com fins sociais e políticos) é um dos instrumentos utilizados pelos Inconfidentes para conscientizar a elite letrada da época. Enquanto alguns faziam proselitismo político através de discursos e poesias, outros pensavam nas armas e em reunir forças para a luta direta com os defensores da monarquia portuguesa. Contudo,

Tiradentes utilizava de um outro recurso na sua relação com o povo: o Clientelismo. Dizia nos subúrbios da cidade: *“Eu vos darei dentes! Mas não se esqueçam de mim na hora de morder”*.

Enquanto os intelectuais e grupos de escalões intermediários ligados á estrutura burocrática do poder pensavam na República, grupos de grandes comerciantes e escalão superior da burocracia, pensavam em uma monarquia brasileira. Mas, quando o movimento começa a sofrer o revés, com a prisão dos primeiros conspiradores, a elite maior (Visconde de Barbacena, João Rodrigues de Macedo, Tenente-Coronel Freire de Andrade, ...) monta um sistema de auto-ajuda para livrá-los da punição que parecia inevitável. Silvério dos Reis e o poeta Cláudio Manoel da Costa, foram algumas das vítimas dessa trama da elite superior. Silvério dos Reis evidencia sua perplexidade diante da prisão e morte de alguns colaboracionistas afirmando: *“Assim ninguém vai denunciar mais nada, seus burros!”* Não percebeu que esta era a intenção de uma elite que estava querendo “queimar arquivos-vivos” e salvar suas próprias peles.

Neste sentido, Tiradentes serviu como um testa-de-ferro. A sua morte serviu de exemplo para desestimular os demais republicanos, ao mesmo tempo que livrou a elite superior de maiores males, por também conspirar. Um pequeno grupo foi preso, apesar de todos estarem diretamente concordando que a revolta seria a melhor saída para a crise. No final, um pagou por todos. E justamente aquele que menos escreveu e leu, mas muito falou. Contudo, não ouviu o que falou Frei Veloso: *“Palavras são vermes”*. Isto é, certas palavras são indesejáveis porque corrompem as estruturas sociais vigentes.

Aliás, este é um dos pontos fundamentais da filosofia Iluminista, a liberdade individual. Para os Iluministas tudo deveria estar centrado nos interesses do cidadão. Desta forma é possível entender do porque que um conjunto de idéias e ações que estavam sendo gestadas com o esforço de muitos, acabou sendo vista como um ato isolado de um louco, sonhador e radical. Este espírito Iluminista, de transformar as idéias de muitos e os interesses de todos, em pura iniciativa individual, ganha destaque na interpretação que o cineasta e crítico de cinema Ronaldo de Noronha formula sobre a cena final do filme:

“Há uma coisa que acho muito misteriosa e vocês também devem achar, mas que soa verdadeira, profunda e real: diante da morte, o que Tiradentes faz? Ele diz: ‘Meu nome é Joaquim José da Silva Xavier’, e repete isso, incansavelmente, até desaparecer nas sombras. Ele afirma o próprio nome. Recusando todas as identificações, modelos de herói e mártires – ‘eu tenho esse nome’. O interessante é que assinala a ação individual e o lugar da pessoa na história. A história não são os grandes movimento secretos, ocultos, invisíveis, das forças econômicas, espirituais ou o que

seja; ela é a ação dos indivíduos que têm nome, são pessoas singulares. Então, no fim do filme, ele precisa berrar para a eternidade, ou para uma platéia anônima, o próprio nome; ele não fala ' eu sou Tiradentes'; Tiradentes é o apelido que ele ganhou e com que acabou passando para a história". (FUJB: 1998, p. 56)

Como se pode constatar, muitos intelectuais, ao olharem para a história da Inconfidência Mineira ainda vão cair nesta falsa idéia de que tudo pode ser feito apenas por um homem. Um homem pode mudar o mundo. Portanto, ao fazer esta leitura sobre o final do filme, Ronaldo Noronha estava querendo personalizar, individualizar a Inconfidência, e desta forma pecou contra a história e os Movimentos Sociais no Brasil. Acabou querendo americanizar ainda mais o filme, impondo a lógica de que basta um homem iluminado, o escolhido, para que todos os males do mundo sejam eliminados. É só acompanhar as histórias do Zorro, Batman, Super-Homem, Fantasma, James Bond; ou assistir filmes mais recentes, como Matrix. Essa história nós já vimos muitas vezes, e veremos outras tantas.

Interessante perceber também, que os Inconfidentes fizeram péssimas Análises de Conjuntura, principalmente no que concernia a constatar qual a real força do movimento e com quais Forças Políticas e Militares podiam contar no momento crucial do enfrentamento direto, no campo de batalha. Fizeram elucubrações acerca do apoio dos Estados Unidos e até do Governo Francês, não deixando de lado sequer os donos de bordéis. “*O Rio se levanta. Virão socorros da França*” comemora o alucinado Aires. Por isto mesmo, em um certo momento o movimento estava mais para aquele minueto carnalizado, onde Tiradentes sai dançando pela Serra das Gerais, em companhia de prostitutas, capoeiristas, mendigos, loucos, palhaços, anões e negros, do que propriamente para uma insurreição, um Movimento Popular coeso e organizado, com sólidas bases de apoio.

ESTRUTURA DO FILME

Tiradentes tem uma estrutura de “filme comercial”. Isto é, foi feito para ser visto e consumido pelo máximo de pessoas possível. Não é um documentário que tem preocupação com a reprodução exata dos fatos históricos. É apenas mais um produto da **Indústria Cultural**. Sua estrutura segue toda uma lógica da máquina de fazer cinema de Hollywood, que para manter a atenção do público utiliza o truque de intercalar entre as cenas da história principal, breves histórias, que correm paralelas, contendo cenas de sexo e muito ação.

Quem acompanhar onde o diretor utilizou este truque de audiência poderá perceber com relativa facilidade que muitas histórias paralelas não contribuem em nada para uma melhor compreensão sobre a Inconfidência Mineira, que seria o enredo principal e o fio condutor do filme. Muito pelo contrário, podemos afirmar que muitas delas são despropositadas e inseridas na trama do filme sem qualquer outro critério, senão o de reproduzir fórmulas cientificamente já testadas pela indústria cinematográfica internacional.

Interessante observar que na medida em que a história principal vai, ela mesma, ganhando em dramaticidade e ação, as histórias paralelas de violência e suspense vão cessando por completo. A própria história da fuga e captura dos inconfidentes passa para o plano da ação, intermediada por vários momentos onde afloram paixão e sexo. Esta é a fórmula de Hollywood para vender o cinema enquanto produto de consumo: misturar ação, sexo e uma história convincente. É uma receita de bolo. Sucesso garantido!

Podemos confeccionar o seguinte esquema, para visualizar melhor o truque de prender a audiência:

Violência & suspense	Perseguição ao bandido Montanha	Experiência com pólvora	Emboscada de um casal e ferimento do Padre Rolim.		Alvarenga e Tiradentes fogem de um desconhecido. Era um credor.	
---------------------------------	---------------------------------	-------------------------	---	--	---	--

Núcleo histórico	HISTÓRIA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA					
-------------------------	-----------------------------------	--	--	--	--	--

S E X O	Banquete na Floresta e mulheres nuas...	Mentira leva Tiradentes até sua amante nua		Thomas espia Marília no quarto... .		Silvério transa com a irmã de Marília	Tiradentes rodeado por prostitutas	Tiradentes transa com sua ex-esposa	Marília se entrega a Thomas.
----------------------------	---	--	--	-------------------------------------	--	---------------------------------------	------------------------------------	-------------------------------------	------------------------------

OUTROS TEMAS POSSÍVEIS DE SEREM ABORDADOS:

- 1- A relação da Igreja com os Inconfidentes e a Monarquia (Papel político da Igreja)
- 2- A relação da Igreja com os conhecimentos que os Iluministas começam a divulgar (ver a fala do Frei Veloso sobre as pessoas comuns saberem demais...) – Conhecimento metafísico versus conhecimento científico.
- 3- A influência do Iluminismo no Brasil
- 4- A influência da Independência dos Estados Unidos no Brasil
- 5- O papel social e político da literatura (arte engajada)
- 6- O papel da mulher na sociedade colonial
- 7- As relações entre brancos, negros e índios na sociedade escravocrata colonial.

FILME 6: O SHOW DE TRUMAN

SINOPSE

“Ele é a estrela do show ... mas não sabe disso. Jim Carrey conquistou a crítica e o público, como o ingênuo Truman Burbank, neste maravilhoso filme do diretor Peter Weir, sobre um homem cuja vida é um show contínuo de televisão. Truman nem imagina que sua antiquada cidade é um estúdio gigantesco, dirigido por um visionário produtor/diretor/criador, nem que as pessoas que vivem e trabalham lá são atores de Hollywood, e que até sua entusiasmada esposa é uma atriz contratada. Gradualmente, Truman vai percebendo os fatos. E a cada descoberta, ele vai fazer você rir, chorar e torcer como poucos filmes já conseguiram.”

SÍNTESE ANÁLITICA

O Show de Truman nos oferece dois grandes eixos temáticos para análise e debate. O primeiro eixo está vinculado à obra **1984** de George Orwell. Utilizando a obra de Orwell como referência podemos discutir a possível extinção da vida privada devido ao uso massivo de tecnologias que manipulam imagem e som. *O Grande Irmão* que tudo vê, contudo, deixa de ser o Estado para se ampliar de forma incontrolável. O segundo eixo está vinculado à obra **A Metamorfose** de Franz Kafka. Por este enfoque podemos discutir a vida de inseto a que a maioria da população está submetida. Uma vida rotineira e previsível, onde as pessoas utilizam mais o instinto de sobrevivência do que seu livre-arbítrio.

No livro **1984** George Orwell considera a possibilidade da sociedade poder controlar por completo a vida de seus cidadãos através da instalação de câmeras de tevês em todos os ambientes. O poder central, chamado por Orwell de *O Grande Irmão*, através do uso massivo da tecnologia de imagem e som, elimina o espaço privado, implantando um sistema totalitário que deixa como única opção o espaço público. Até mesmo quando uma pessoa está no banheiro ou na sua cama, ali está o olho eletrônico de *O Grande Irmão*.

A possibilidade da ficção virar realidade, principalmente após o advento da Terceira Revolução Tecnológica por volta de 1960, virou uma verdadeira obsessão nos países desenvolvidos. Os cidadãos comuns começam a perceber que a cada dia que passa mais e mais câmeras estão sendo instaladas e seus passos estão sendo monitorados sem sua prévia autorização. No elevador, na rua, na loja, tornou-se corriqueiro encontrar pequenos cartazes anunciando: “*Sorria, você está sendo filmado*”. *O Grande Irmão*, deixou de ser ficção e está nos espiando a todo momento. Contudo, ao contrário do que previu Orwell *O*

Grande Irmão não se limitou apenas à esfera pública, qual seja, não é apenas o Estado que está utilizando as tecnologias de captação e tratamento de imagem para controlar a vida dos cidadãos. É muito pior do que isso, pois a iniciativa privada (comércio, indústria, banco) e até mesmo particulares, em nome da segurança, estão montando sistemas de vigilância eletrônica cada vez mais complexos e amplos. Em síntese: todos olham para todos, e ninguém olha para si mesmo. O que no mínimo é muito cômodo, não é mesmo?

Assim, na medida em que as pessoas comuns vão dando audiência para programas que devassam vidas privadas, são essas pessoas olhos de *O Grande Irmão*. Se em *O Show de Truman* o cenário é composto por cinco mil câmeras, que servem como olhos para dois bilhões de pessoas espalhadas por duzentos e vinte países, durante um período de trinta anos, então podemos considerar que o universo de Orwell foi ampliado. Agora, não só o Estado está espionando, mas todos espiam todos. Pior, todos espiam a vida privada de todos e transformam isto em um show de televisão.

O nosso mundo virou um grande cenário e somos todos atores (o que não deixa de ser uma ironia para com os marxistas). Nossa sociedade virou uma Seahaven, sem lugar para a espontaneidade, criatividade ou individualidade. Como atores temos de cumprir nosso papel social, corresponder às expectativas dos outros. Nascemos com um roteiro (*Script*) na cabeça, quase uma programação robótica.

Ainda dentro desse eixo temático merece nossa reflexão a presença da mídia na vida das pessoas. Como um programa de televisão altera a vida do espectador a ponto de deixá-lo em total dependência, como se estivesse dopado. A audiência, por sua vez, serve como fundamento para o fortalecimento da sociedade de mercado, principalmente através de *merchandising* (propaganda indireta inserida na própria história – é o caso do amigo de Truman que só bebe cerveja de uma determinada marca). O estúdio que produz e transmite *O Show de Truman* tem um catálogo onde coloca tudo que está no cenário à venda. Isto mesmo, na vida de Truman tudo está sendo observado como se estivesse à mostra em uma grande vitrine.

Quando Truman começa a desconfiar de que algo está fora de contexto, e nisso ele tem uma primeira ajuda de sua amada Lauren (Sylvia é o seu nome verdadeiro), inicia um processo de enfrentamento com o mundo a sua volta. Evita a rotina e provoca conscientemente o erro. A partir daí o improviso e a criatividade passam a ser suas principais armas contra *O Grande Irmão*. Ao agir com espontaneidade Truman começa a exigir que os atores também larguem seus roteiros, o que deixa todo mundo bastante estressado. As pessoas interessadas em manter seus empregos, manter a rotina tranquila

que obtiveram ao longo desses trinta anos em que Truman simplesmente correspondia à todas as expectativas, começaram a pressioná-lo para que voltasse a ser **normal**.

Ao romper com o roteiro original, Truman desmancha todo o mundo a sua volta. Diante desta ameaça, todos os figurantes de mãos dadas, coesos, procuram em vão Truman. Por fim, a mulher utiliza um último recurso, o de acusá-lo de estar ficando doido, de não ser sério ou normal: “*Você não está bem, precisa de ajuda*”. Isto mesmo. Estão todos presos a um roteiro, escrito pelo criador Christofer, sendo manipulados, e quem ousa se libertar é considerado doido. Ser espontâneo é ser louco. Geralmente na nossa juventude todos nos consideram um pouco loucos e anormais, não é mesmo? Justamente porque fazemos igual a Truman, saímos um pouco fora do roteiro que nossos pais escreveram para nós.

Crhistof é um Deus que vive de audiência. Mas, nesse negócio não há mocinho e bandido, porque somos todos vítimas e algozes, afinal se a mídia nos manipula, por outro lado, através da audiência nós também manipulamos a mídia. Ainda mais que a sociedade contemporânea há muito incluiu mais dois direitos aos tradicionais Direitos Universais do Homem: 1) Todo ser humano tem direito a um minuto de fama; 2) Todo ser humano tem direito a ficar sabendo o máximo possível sobre a vida privada dos outros.

Quer dizer, passamos a ser, cada um, parte integrante de *O Grande Irmão*. Pior, começamos a achar normal expor nossa privacidade em troca de um minuto de fama. Fazemos qualquer negócio para aparecer na tevê ou coluna social. Só existimos socialmente se nosso discurso e imagem forem detectados pela mídia. A tevê passa a ser o cartório que registra nosso nascimento social. A máxima cartesiana “*Penso, logo existo*” dá lugar à máxima *Apareço na mídia, logo existo*. E neste mundo “Não somos, nem valemos o que conseguimos fazer, mas o que conseguimos parecer ou aparentar aos olhos dos outros”. (Contardo Calligaris).

Por coincidência ou não, nosso **Grupo Aberto de Estudo Sobre Cinema da Univali**, projetou e analisou o filme *O Show de Truman* no dia trinta de agosto de 2001, dia em que todas as redes de tevê do Brasil deixaram de lado suas programações normais para transmitir ao vivo, durante cerca de oito horas ininterruptas, o sequestro do apresentador de tevê Sílvio Santos. Neste episódio, o povo parou diante da tevê, enquanto as emissoras vasculhavam a privacidade de sequestrado e sequestrador. Depois, no Jornal Nacional, depoimentos de parentes, amigos, vizinhos e até da primeira namorada do sequestrador, receberam tratamento de notícia. Isso mesmo, a vizinha do sequestrador falou no horário nobre da tevê e graças ao infortúnio de Sílvio Santos passou a existir socialmente: apareceu na tevê.

Ainda sobre a questão obsessiva de *O Grande Irmão*, onde todos são vigiados o tempo todo, a fala de Christof é emblemática: “*Lembre-se que começamos apenas com uma câmera*”. Esta frase tem um tom de alerta. Christof está querendo dizer: Olha, tomem muito cuidado com esse negócio de colocar uma simples câmera no corredor ou elevador, porque quando menos se espera elas se multiplicam e acabamos cercados por cinco mil câmeras. A situação pode fugir do controle. Cuidado!

Aqui podemos entrelaçar Orwell com Kafka, na medida em que percebemos que a instituição mais forte e eficiente, que é chamada para intervir de modo a colocar Truman no caminho da normalidade, é justamente a família. A mulher de Truman várias vezes questiona suas atitudes dando a entender que ele não tem o direito de comprometer o futuro da família. Aí está a chave para manter Truman dentro do roteiro, questionar os seus atos presentes, mostrando as possíveis conseqüências para os seus entes mais queridos num futuro bem próximo. Quer dizer, a família acaba tendo um excelente sistema de controle porque usa o futuro como uma ameaça. A família o vê como um inseto e quer que ele próprio se veja como um inseto.

Neste sentido o filme direciona sua crítica ao *American Way of Life* (modo de vida americano), apresentando a população da pequena cidade de Seahaven como integrante da classe média, que vive o sonho americano de harmonia social e alto índice de consumo. Neste mundo classe média, tudo é certinho, previsível, dentro das normas sociais. Nele não há lugar para a inovação, muito menos para a espontaneidade e rebeldia. É como se fossem todos insetos, programados geneticamente. E a família é a célula que programa e controla todo o sistema.

Mas Truman resolve ser sujeito de sua própria história, descobrir os mistérios da vida, o que há para além da sua vista, da aparente normalidade das coisas e das pessoas. Não adianta mais o apelo de sua esposa: “*Truman, vamos para casa, onde se sente seguro*”, porque ele simplesmente não quer segurança alguma, ele quer a verdade. E a verdade deve ser conseguida a qualquer custo, mesmo correndo risco de vida.

Quando Truman insiste em ir para **Fiji**, ele está simbolicamente se referindo a qualquer lugar no mundo que não se enquadre no modelo americano de sociedade. É como diz Contardo Calligaris: “*Fiji [...] é isso: o mundo fora do alcance de visão da câmera, o mundo onde seria possível viver para qualquer coisa que não seja o olhar dos outros. Será que isso existe?*”. Este lugar até pode existir, mas em um primeiro momento a pessoa que está empenhada em descobri-lo terá de romper com a programação existente em si mesmo, depois romper com a família, com os amigos que tomam cerveja ao seu lado, a mãe e seu álbum cheio de reminiscências felizes...

Truman era considerado normal, enquanto mantinha-se como bom filho, esposo e profissional. E ser bom significava simplesmente cumprir seu papel social sem questionar. Viver como inseto, não ter consciência, é tudo o que a sociedade espera de um pacato cidadão cumpridor de seus deveres e preocupado com o futuro de seus entes mais queridos. Tudo está previsto no roteiro, do nascimento à compra de uma determinada revista. E quando Truman pela primeira vez em sua vida conhece o verdadeiro amor (conhece Lauren), tenta fugir do previsto. É como na vida real: o nosso primeiro amor sempre nos tira do roteiro, nos fazendo parecer verdadeiros idiotas e dando muito trabalho e irritação a todos a nossa volta, não é mesmo?

No botão de Lauren está escrito: “*Que fim terá?*” e no final do filme, quando Truman abre a porta para sair do estúdio, simplesmente aparece um ponto escuro, nada é mostrado. O mundo lá fora é apenas um ponto escuro, sombra e incógnita. Que porta é esta que nos leva para fora da vida pacata e segura oferecida pelo mundo burguês classe média? Que fim terá aquele que enfrenta o sistema e abre a porta da vida? A Fiji de Truman é a utopia. E para alcançá-la, além de enfrentar a tempestade e a ira das pessoas conformadas com o conforto da vida de classe média, têm-se de enfrentar o criador, o todo-poderoso que se arvora ao direito de manipular as pessoas ao seu bel-prazer. Depois de enfrentar a família, amigos e até o próprio criador, Truman ainda tem de dar um passo no escuro.

Quantos conseguiriam chegar até esta porta? Vendo todo o sacrifício pelo qual passou Truman, a maioria opta por ficar tocando a sua vidinha de sempre, em frente da tevê, comendo pipoca e acariciando seu cão poodle. Nesse sentido, diante dos incômodos e incertezas, a vida classe média é tentadora, tem seus atrativos. Nos dá segurança, certeza do futuro, tranquilidade no presente. E mesmo sabendo que tudo não passa de encenação, ainda assim esta é a vida que a maioria prefere. Fiji é utopia, e todo utópico, para a classe média, é um insano! Um insano que larga a felicidade em troca de algo duvidoso. E a felicidade classe média é: uma família normal, emprego fixo, vizinhos corteses, sociedade em paz social, futuro garantido através de uma aposentadoria e uma boa poupança e, claro, aparecer na televisão o máximo possível. Afinal, a tevê é o útero de nossa civilização.

Pois bem, Truman chegou aos seus trinta anos dizendo não a este modelo pré-fabricado de felicidade, e agora? Muitos, que percebem toda a trama social, a encenação, optam por não arriscar perder tudo o que já conquistaram até ali. Estão conscientes de que tudo é uma farsa, mas compactuam por considerarem que estão levando vantagem. Mas, uma minoria, insana, aceita pagar o preço de ser estigmatizada, ser chamada de doida, lutar contra a chantagem emocional da família, lutar contra os poderosos que manipulam a vida social.

Quem, no lugar de Truman, aceitaria arriscar a própria vida na tempestade? No filme, a tempestade simboliza justamente o enfrentamento final entre criador e criatura, sociedade e indivíduo, sujeito e objeto. Somos atores sociais, criados pelo grupo, animais políticos. Decidir trilhar um caminho próprio, autêntico, é enfrentar a tempestade, pagar o sacrifício de estar contra a maioria acomodada, alienada, passiva. Quantos aceitam o sacrifício da luta para conquistar seu livre-arbítrio? Pois é, Truman aceitou o desafio. Embarcou na nau *Santa Maria* e como um desbravador foi além. Mas será que em Fiji ele será mais feliz que em Seahaven? Será? De apenas uma coisa podemos ter certeza: em Fiji sua consciência doerá menos, muito menos.

Bem, por falar em Fiji, alguém sabe me informar onde fica Fiji?

FILME 7: O JARRO

SINOPSE

Numa escola no meio do deserto o jarro que serve para as crianças matarem a sede trinca e gera reações diferentes nas pessoas da aldeia. Ambientado em vilarejo localizado no centro de um deserto iraniano no ano de 1967.

FICHA TÉCNICA:

Gênero: Drama

Direção: Ebrahim Foruzesh

Roteiro: Ebrahim Foruzesh

Música: Mohammad Reza Aligholi

Ano: 1992

País: Irã

Duração: 98 Minutos

Elenco: Behzad Khodaveisi - Fatemeh Azrah - Ramazan Molla-Abbasi - Hossein Balai - Alireza Haji-Ghasemi - Abbas Khavaninzadeh.

ANÁLISE

A análise do filme O JARRO tem a possibilidade de percorrer diversos caminhos temáticos que podem ser aproveitados para tarefas multidisciplinares na pedagogia, geografia humana, psicologia, sociologia, cultura ... Mas, considero o caminho mais rico justamente aquele que segue a tônica dada pelo roteirista Ebrahim Foruzesh. Ou seja, a análise que tem como foco principal o jarro utilizado em uma escola do deserto iraniano e toda a potencialidade simbólica que essa peça utilitária carrega em termos civilizatórios.

I – Questões técnicas

O primeiro ponto a ser destacado sobre o filme diz respeito ao fato da trama ocorrer no ano de 1967. Apesar do filme ter sido elaborado entre 1992 e 1994 ele remete a trama para um passado [1967] que atravessa a linha histórica para o antes da revolução islâmica ocorrida no Irã em 1979. Determinando historicamente a trama do filme para dentro do regime do Xá Reza Pahlevi, obviamente os dirigentes do filme tiram sobre si uma grande carga de repressão/censura do atual governo. Qualquer crítica ao “governo”, portanto, fica sendo debitada na conta do antigo regime e não dos governantes pós-revolução islâmica.

O segundo ponto importante a ser destacado diz respeito ao fato do filme ter baixo orçamento e contar com cenários reais e atores recrutados na própria região da filmagem. Isso, contudo, não tira do filme sua densidade narrativa, muito pelo contrário. O problema é que ele acaba ficando estacionado na fronteira entre a ficção e a realidade, entre o amador e o profissional. Não é uma obra ficcional pura, nem uma obra documental pura. Por isso mesmo, sendo ficção, não deixa de nos mostrar a realidade concreta do povo iraniano que habita regiões inóspitas e sofre a ausência do Estado até mesmo no que lhe é básico na faina diária da sobrevivência. Um drama vivido no deserto iraniano, mas que é diariamente vivido nos grotões brasileiros e de todos os países periféricos do mundo.

II – A Sociologia do drama

A VILA é isolada do mundo, em pleno deserto iraniano, pobre e sem uma organização comunitária forte. A infraestrutura é precária em todos os sentidos, não possuindo posto de saúde ou contando com os serviços de energia elétrica, água encanada e sequer coleta de esgoto doméstico. O meio de transporte [pessoas e cargas] é feito por tração animal [jumento].

O ESTADO tem uma presença bastante discreta na vila, tão somente através da pequena e precária estrutura escolar, com o governo central iraniano designando um professor para lecionar no local. Contudo, nesse ponto fica evidente uma possível contradição entre o discurso do filme e suas imagens. Dependendo do ângulo que temos do pátio da escola veremos duas realidades bem distintas: olhando do portão em direção ao jarro, temos ao fundo um imenso deserto; olhando do jarro em direção ao portão, vemos prédios grandes e bem estruturados, com o maior deles portando bandeira do Irã. Ou seja, pode estar indicando ser um prédio público.

Na trama do filme, contudo, o chefe local não dá sinais de que está interessado no problema da escola. Somente no final, quando o professor está prestes a abandonar tudo, ele estabelece um compromisso formal de tentar resolver o problema da compra de um novo jarro. O mesmo ocorre com o ancião da vila que detém a outra ponta do poder da comunidade, estabelecido pela cultura milenar.

A ECONOMIA da vila dá-se no sistema de subsistência. Atividades de pastoreio e agricultura rudimentar, sem uso intensivo de tecnologias, é a base econômica local. A baixa produtividade das atividades econômicas impossibilita qualquer relação de troca com as demais aldeias porque esta troca exige a condição de sobras, ou excesso de produção de determinado produto. A economia de subsistência inviabiliza a coleta de impostos por parte do Estado e condiciona sua plena ausência ou precariedade.

A MULHER do vilarejo tem um papel secundário, praticamente limitando-se aos trabalhos domésticos. Ela não participa da estrutura de poder estabelecido a partir do Conselho de Anciãos e poder do Estado, exercido pelo “chefe” da vila. Mas isso não impede que uma dona de casa tome para si a iniciativa de resolver o problema da escola e recolha donativos para a compra de um novo jarro.

A CRIANÇA a partir de uma certa idade já participa do processo produtivo como pastor ou em trabalhos diversos em auxílio às atividades dos pais. Um pai afirma que o filho “já estudou demais” e que se fosse expulso da escola até seria bom porque poderia ajudá-lo no serviço.

A COMUNIDADE estabelece seu poder local através do Conselho de Anciãos e a representação do Estado através do “chefe”. É esse poder precário, em todos os sentidos, que vai ser enfrentado pela mãe que toma a iniciativa de fazer coleta espontânea para arrecadar fundos visando à compra de um novo jarro para a escola. Podemos perceber que o espírito comunitário é bastante precário, quase inexistente, com cada cidadão tendendo a ocupar-se com seus problemas diários de sobrevivência. Em nenhum momento viu-se, por exemplo, uma reunião pública para a busca de soluções de problemas coletivos.

No final, quando o professor ameaça deixar a vila, há um aglomerado de pessoas, de forma espontânea, não organizada. Mas essa reunião espontânea está longe de sinalizar para uma organização comunitária.

A RELIGIÃO recebe poucas referências na trama. O filme é omissivo quanto ao papel da religião muçulmana e sua fatia de poder na aldeia. No nosso entendimento isso

ocorre porque os autores pretendem fugir da censura da ditadura do Estado religioso muçulmano e viabilizar a elaboração e circulação do filme. Uma outra leitura possível sobre a ausência da religião no filme é justamente para sinalizar que Deus abandonou aqueles pobres coitados a sua própria sorte. Um analista com viés religioso poderá inverter a problemática afirmando que os aldeãos se condenaram à própria sorte ao abandonar Deus, já que não vimos na aldeia uma mesquita ou qualquer outro templo religioso.

A SOCIABILIDADE é precária em todos os sentidos. Não vimos durante o decorrer da história uma reunião pública para solução de problemas comunitários. Todos os cidadãos aparecem dentro de suas casas, sempre cercadas de grandes muros e portões fechados. O filme destaca a problemática da maledicência reinante na aldeia, alimentada vorazmente pela fofoca e os boatos de muitos mensageiros e nenhum dono. Nesse cenário de intrigas tudo é interpretado de forma maldosa e negativa, até mesmo atos de solidariedade e compaixão para com o próximo.

O ator social que pretende fazer algo de bom ao próximo tem de correr o risco de ser julgado no tribunal das ruas, sem direito a defesa. Por esse mecanismo, o que é difícil torna-se quase impossível. Ou seja, pensar no outro e trabalhar em termos comunitários é uma tarefa árdua e prova de insanidade mental. A mãe que bate de porta em porta pedindo contribuição espontânea para a compra do novo jarro para a escola é primeiramente taxada de maluca e depois de ladra e amante do professor. Atuar comunitariamente é muito mais difícil do que se pode imaginar, daí a opção da maioria de esperar pela presença do Estado como solução única para todos os seus males.

O professor chega à aldeia movido por um espírito comunitário muito bem formado e consistente. Ele abre mão de direitos e até privilégios para poder estender a mão a quem está necessitando de ajuda. Mas esse espírito comunitário não é correspondido, não tem eco na comunidade centrada no individualismo exacerbado e moldado pelas adversidades da vida em pleno deserto. A mentalidade do professor não tem correspondência na cultura local e por isso é posta à prova todos os dias, a todo momento, quer nos grandes ou nos pequenos atos pedagógicos.

Por essa incompreensão do grupo é que vemos a paciência do professor esgotar-se em diversas oportunidades. Contudo, o professor tem sua parcela de culpa. Afinal, ele chega em uma aldeia de gente estranha e não tem a capacidade de perceber que ali está enraizada uma cultura da individualidade pura, em nível de sobrevivência. Como pensar no outro se a sua própria existência está em risco iminente o tempo todo? Então, estabelece-se

a cultura do cada um por si. Pensar no outro é um luxo, uma excentricidade. Loucura, maluquice mesmo.

Intrigante perceber que estamos falando de um povo de cultura milenar que ainda assim não tem a capacidade de organizar-se efetivamente como comunidade. Temos uma vila que é simples aglomerado de pessoas e nada mais do que isso.

III – O jarro e seu significado

O filme tem um viés simbólico muito forte e consistente. Basta reportarmos às imagens impostas à nossa visão no início e no fim da película:

No início temos imagens puras e solitárias de um deserto. Nada mais que dunas de areias que localizam e determinam o drama a ser vivenciado em área completamente inóspita.

No final temos a imagem pura e simples do jarro na sombra de uma árvore, no pátio da escola, tendo o deserto como fundo. A escola como porto seguro, a árvore como abrigo, o jarro como garantia de matar a sede e aniquilar todas as necessidades do viajante. Como se fora da escola o mundo fosse um grande deserto.

Interessante de perceber uma sutileza autoral. Em diversos momentos é posto que as crianças tem acesso direto e irrestrito à fonte de água corrente. A mesma água que é posta diariamente pelos próprios alunos no jarro. Portanto, é lícito afirmar que o jarro não é fundamental em termos de existência para as crianças e para a vila. Ele é apenas um recipiente onde se coloca água à sombra de uma árvore para ser bebida pelos alunos.

Mas, se todos tem água à disposição na hora que bem entendem, **por que as crianças do filme bebem a água do jarro com expressão de sede extrema?** Porque a água do jarro é a água do conhecimento. A água que garante o futuro daquelas crianças. Essa a simbologia mais central que podemos relacionar ao jarro da escola. Não é um jarro com água apenas, é um jarro com conhecimento que leva ao futuro de todos. Quem nos sinaliza nesse sentido é o rapaz que mora com o professor no prédio da escola. Em certo momento ele afirma: “[...] quando bebo água do jarro me sinto um estudante”.

Mas **por que o jarro rachou?** Porque aquela aldeia nunca deu atenção aquele jarro. Deixou-o à sua própria sorte, na intempérie, sem cuidados técnicos apropriados. Ou

seja, a comunidade nunca deu muita importância ao conhecimento que ele continha. A escola e seus saberes não tinham qualquer importância para a vila.

Mas por que foi chamado o pai para consertar o jarro e sua tecnologia não deu conta de consertá-lo? A simbologia desse ato nos remete à mensagem de que as velhas gerações não estavam mais capacitadas a responder aos anseios e necessidades da nova geração abrigada naquela escola. Estava chegando um novo tempo, anunciado pelo novo professor e seu espírito comunitário, e a cultura geracional milenar não dava conta dessa nova realidade. Um novo jarro era necessário.

Por que foi uma criança escolhida para comprar o novo jarro? Porque é da criança que se espera o novo. E, não por acaso, essa criança sofreu todo tipo de desconfiança moral por parte dos mais velhos. Mas, ela retornou com o novo jarro e não cedeu às tentações do mundo. A criança trouxe à aldeia um novo jarro. Eis o futuro estabelecendo-se na realidade presente.

IV – Outras questões possíveis

1 – Por que o professor dá dinheiro para um senhor se calar?

2 – Que prédios são aqueles ao lado direito da escola? Podem ser mesquita, prefeitura.... ?

3 – Qual análise possível sobre a inércia do chefe político e seu ciúme pela iniciativa comunitária da mulher que promoveu coleta de donativos para a compra do novo jarro?

4 – Como ler o episódio do professor oferecer nota na disciplina de “artes” para incentivar os alunos a trazer ovos para a escola?

5 – Qual o valor simbólico das palavras usadas pelo professor na alfabetização das crianças? [Não tem, chuva, romá]

6 – Por que as crianças demonstram espírito comunitário mais forte do que os adultos?

7 – Qual a força de um boato e seu papel social?

FILME 8: CENTRAL DO BRASIL

SINOPSE

“Dora (Fernanda Montenegro) escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil. Nos relatos que ela ouve e transcreve, surge um Brasil desconhecido e fascinante, um verdadeiro panorama da população migrante, que tenta manter os laços com os parentes e o passado.

Uma das clientes de Dora é Ana, que vem escrever uma carta com seu filho, Josué (Vinícius de Oliveira), um garoto de nove anos, que sonha encontrar o pai que nunca conheceu. Na saída da estação, Ana é atropelada e Josué fica abandonado. Mesmo a contragosto, Dora acaba acolhendo o menino e envolvendo-se com ele. Termina por levar Josué para o interior do nordeste, à procura do pai.

À medida que vão entrando país adentro, estes dois personagens, tão diferentes, vão se aproximando... Começa então uma viagem fascinante ao coração do Brasil, à procura do pai desaparecido, e uma viagem profundamente emotiva ao coração de cada um dos personagens do filme.”

ANÁLISE

Muitos são os olhares possíveis em direção à Central do Brasil. Mas, fundamentalmente, o filme nos fala de ausências e buscas. Enquanto Josué busca o pai que não conhece, seus irmãos buscam um pai apenas desaparecido no mundo, mas conhecido. Dora busca sua humanidade perdida, enquanto nós, espectadores, buscamos o país ideal, aquele que nos livre de tantas ausências: a do Estado - que nos remete a um Brasil de violência; a da educação - que nos remete a um Brasil de analfabetos... É a angústia existencial causada por todas essas ausências que remete personagens e espectadores a uma dupla jornada de busca pelo interior do Brasil e o interior de todos nós.

Promovendo uma releitura dos conceitos do Cinema Novo, Walter Salles nos apresenta uma cinematografia exuberante e criativa que mistura ficção e realidade de tal forma que o espectador tem muita dificuldade em distinguir o que é invenção e o que é realidade na Central do Brasil. Essa sensação de indefinição sobre realidade e ficção, na verdade, não nos é estranha, já que todo brasileiro a experimenta no exercício da cidadania,

uma vez não poder mais saber com exatidão o que é efetivamente verdadeiro no mundo político brasileiro. Toda essa técnica cinematográfica herdada e reinventada [talvez adaptada?] nos oferece um povo retratado em fotos três por quatro, compondo um grande rosto do Brasil na tela do cinema que nos faz pensar sobre nossa própria imagem e identidade.

Mostra dois cenários bem distintos. No início temos um cenário urbano. Ali, as lentes pegam sempre planos mais fechados, querendo transmitir opressão, massificação e claustrofobia. Não há céu ou linha do horizonte, somente interiores, paredes e corredores em tons de cores neutras [entre o cinza e o ocre]. O apartamento de Dora é invadido pelo som do trem; os ônibus sempre lotados; a Central do Brasil, como em Tempos Modernos, com seus trens devorando e vomitando gente, quase gado. A música é ofuscada pelo barulho, sempre predominante. Nesse cenário, Dora fica satisfeita em ter o seu cantinho. É um mundo feito de cantinhos obtidos graças ao histórico “jeitinho brasileiro” [Dora dá propina para Pedrão deixá-la colocar sua mesinha na Central].

O segundo cenário é amplo e na medida em que vai sendo penetrado mostra cores vivas, tão vivas que chegam a gritar aos nossos olhos. A parede da casa é azul, azul forte. As lentes das câmeras se enchem de luz, mesmo à noite as imagens são iluminadas por milhares de velas, e as cores transbordam. Fica evidente a visão positiva que Walter Salles tem do interior e, em contrapartida, a visão negativa que tem dos grandes centros urbanos. A iluminação e a sonorização do filme são as linguagens utilizadas para demonstrar essa visão dicotômica de centro-periferia, urbano-rural. Em um, o som é barulho e o cimento dá o tom predominante; noutro, o som é música e as cores explodem em luminosidade extravagante. No cenário urbano temos relações conflitantes, expressa em cenas de violência, tráfico de menores, roubo, egoísmo, individualismo, total insensibilidade diante da morte do outro [mesmo que executado a sangue frio ou atropelado]; no interior do Brasil temos solidariedade.

Apesar de vincular sua arte ao Cinema Novo Walter Salles não transforma Central do Brasil em uma peça de militância nervosa, explícita. Não vemos no filme os chavões marxistas de Glauber Rocha, nem vemos confronto entre o trabalho e o capital, personagens com discursos inflamados contra a burguesia e dirigentes corruptos de direita, entreguistas de um Brasil dependente e explorado pelo capital internacional. Nada disso, o máximo que vemos é uma Dora entregar-se aos desejos de uma sociedade de consumo que lhe impõe a “necessidade” de uma televisão com controle remoto. A própria influência do

realismo de um Nelson Pereira dos Santos também é atenuado, já que o real fica diluído no ficcional e vice-versa.

Aliás, quando Dora troca Josué pelos dólares que lhe possibilitam realizar o sonho de uma televisão com controle remoto, a impressão que fica é de que o Brasil, naquele momento, teve de entregar toda uma geração para se adaptar à modernidade high-tech. Como país dependente da tecnologia e do capital estrangeiros, o sacrifício para possibilitar a freqüente atualização tecnológica nos leva a uma dívida impagável e o sacrifício físico de gerações. No lugar de construirmos uma escola para Josué estudar, entregamos Josué aos carneiros traficantes de órgãos humanos. Acumulamos dólares para pagar os juros da dívida externa, fazendo com que Josué integre mais uma geração de espoliados. Contudo, Josué jamais terá consciência dessa sua condição. Percebemos que em nenhum momento Josué afirma que vai estudar para desfazer seu estado de total analfabetismo. Há uma explícita inconsciência.

É nesses dois cenários distintos, antagônicos, que Dora e Josué vão transitar. Irão fazer um roteiro contrário ao percorrido pelo Brasil. Ao longo dessas décadas de industrialização vimos a população brasileira migrar do interior em direção aos grandes centros urbanos, formando sucessivos cinturões de miséria, bolsões periféricos que nutrem a violência urbana na mesma intensidade que abrigam os sonhos de um povo que não cansa de projetar uma vida digna. O Brasil assiste seu povo migrar para o centro urbano, enquanto Dora e Josué percorrem o caminho inverso.

Apesar de caminharem lado a lado, Josué e Dora não estão caminhando na mesma direção e com o mesmo objetivo, talvez por isso mesmo não lhes é permitido ficar juntos no final da trama. Josué busca um pai, enquanto Dora busca sua alma. A personagem de Dora é menos complexa e por isso mais simples de ser entendida. Dora é uma mulher que perdeu o encanto pela vida bem cedo, na relação familiar desagregada por um pai “cachaceiro”. Na cidade grande se construiu cínica, sozinha, incrédula, egoísta, sem cultivar paixão ou qualquer outro sentimento. Um objeto no meio de tantos outros objetos animados e inanimados. Nesse mundo tudo é coisa.

Josué busca seu pai. Mas quem é esse pai que Josué busca? Seu pai biológico – Jesus? Tudo nos faz crer que Josué quer encontrar Jesus, seu pai, e com ele voltar a ter uma família. Mas Josué pode estar buscando um outro pai. O Josué cidadão, largado na Central do Brasil, busca seu direito à cidadania em um país que não consegue lhe ver e dar a devida assistência. Josué, portanto, é duplamente recusado na paternidade. Jesus lhe recusa o colo físico, e o Brasil lhe recusa a cidadania. Toda a trama de Central do Brasil nos leva a perceber uma onipresença desses pais. A todo momento a figura central a ser buscada é a

figura do pai: nas cartas, como na viagem ao interior do Brasil, é o pai o elemento desencadeador da ação. Mas a imagem desse pai nunca aparece por inteiro, real. Jesus aparece em uma foto na parede e numa carta contendo poucas palavras; o Brasil aparece desestruturado, hora como um caos urbano, hora como um deserto avermelhado e empoeirado coberto por um manto de religiosidade. Nunca como uma nação bem estruturada, pronta para abrigar em seu colo seus filhos mais necessitados. Josué luta para ser reconhecido por dois pais que não souberam lidar com as obrigações da paternidade.

Quando Josué encontra sua família, lá estão seus irmãos sozinhos, sem pai, sem mãe, sem escolaridade, sem direitos [a casa em que moram está localizada em um loteamento clandestino, fruto de invasão]. Nisso o Brasil-pai não muda: no mundo urbano ou no sertão, a maioria é marginal ao processo de distribuição da riqueza. Resta aos despossuídos, aos renegados, aos marginais, fiquem juntos simbolicamente, seja em uma foto antiga pendurada na parede, seja através de duas cartas, postas uma ao lado da outra, na pequena prateleira debaixo do retrato de família. Duas cartas que se encontram em um cenário habitado por personagens [cidadãos] impossibilitados de perscrutar sua mensagem, mesmo que simples ao rés do chão.

Nesse Brasil epistolar, toda comunicação é poder, mesmo que seja uma simples carta. Dora se beneficia desse estado de falta de paternidade de um Brasil que não soube se construir como nação para todos. É ela que vai decidir o que será escrito nas cartas, depois vai decidir se essas mensagens serão levadas ao céu [correios], purgatório [gaveta] ou inferno [rasgadas e jogadas na lixeira]. Também é ela que estará presente no outro cenário, decodificando a carta que ela própria escreveu. Escreve e lê a carta de Jesus. Ela que teve a oportunidade de estudar, ganha sobre todos os demais, analfabetos, o poder de criar, manipular, inventar, beneficiar ou prejudicar, utilizando uma ética cínica, quase sempre desprovida de humanidade.

A atitude cínica de Dora tem como contraponto a consciência de sua amiga Irene, expressa na pequena frase dita com indignação: “Tudo tem limite”. Dora está entre Irene – que tem a capacidade de perceber e se identificar com o outro [alteridade]- e Pedrão – um homem desprovido de qualquer sentimento pelo seu semelhante. Mata e vende crianças como quem está comendo um sanduíche na lanchonete da esquina.

Na verdade é Irene a estranha nesse mundo, a diferente. Dora e Pedrão estão dentro da normalidade, do que a sociedade espera deles. São frutos da ausência da nação e da impossibilidade dela cumprir com suas obrigações paternas. A ausência do Estado na Central do Brasil e na vida de todos [Dora, Pedrão e Josué...] é a causa precípua da violência de Pedrão e do cinismo de Dora. Pedrão prende, julga e executa de forma

sumária, promovendo sua própria lei em um território público. Institui a pena de morte em um país que teima em assinar todos os tratados internacionais contra a pena de morte. Essa é a hipocrisia de um Estado ausente: a pena de morte não existe porque na televisão e nas estatísticas governamentais as mortes aparecem com o termo “vítima de queima de arquivo” ou “briga entre gangues de traficantes”. Enquanto o Estado faz de conta que cumpre suas funções o Rio de Janeiro apresenta 700 mortos da violência somente no período de primeiro de janeiro a 15 de março de 2007. É um cenário de guerra civil onde a lei é feita por muitos Pedrões e as vítimas são muitos Josués e Anas.

Dora necessita de Josué muito mais do que Josué precisa de Dora. Apoiando-se na criança, Dora inicia uma trajetória para dentro de si mesmo, mergulhando profundamente em seu interior na busca desesperada da humanidade esquecida. É Dora que desmaia na Casa dos Milagres, ao tomar consciência dos seus atos e as implicações para toda aquela gente ali presente rezando com uma fé desproporcional e imensurável. Todas as cartas que não colocou no correio pesaram sobre sua consciência fazendo com que o mundo lhe caísse sobre a cabeça. Dora era a única ponte que possibilitava unir aquela gente. Era ponte entre o migrante que estava sozinho na cidade grande e os entes queridos que ficaram no sertão; mas, também se fazia ponte entre o sertanejo crente e seus santos de fé. Uma carta era a comunicação possível entre gente desprovida de tudo, inclusive da possibilidade simples de comunicar-se.

É na estrada que Dora vai colhendo pequenos lampejos de humanidade, recuperando jeitos, olhares, a sensibilidade da pele. Coloca baton e olha para Cezar com olhar de mulher. Descobre o outro, mas não é possível a reciprocidade, porque Cezar é um caminhoneiro perdido na estrada da vida. Mais um homem sofrendo a ausência de humanidade em si mesmo. Dora chorou no momento da recusa, por ela e por Cezar, pobres seres incapazes de amar. A modernidade cobrou de Dora não ter família, não ter filhos e de montar um sistema de defesa como forma de sobreviver na selva de pedra da cidade grande. Ser cínica foi a resposta que Dora deu ao meio em que estava mergulhada. Josué também estava trilhando esse caminho quando foi resgatado por Dora. Josué estava perdendo sua humanidade, enquanto Dora buscava reencontrar a sua. Eis o ponto de encontro de Josué e Dora nas estruturas cinzentas da Central do Brasil.

Walter Salles usou como base de toda a trama a história real de Socorro Nobre, uma escrevedora de cartas. Foi aí que Walter se perguntou: “e se as cartas de Socorro Nobre não tivessem sido enviadas?”. Então, Central do Brasil nasce da possibilidade da não-comunicação, da impossibilidade da mensagem chegar ao outro. Um mundo sem comunicação, trancado por dentro. Uma sociedade cujo povo não tem cidadania, porque

não tem voz, já que suas cartas estão todas rasgadas na lixeira de Dora. Dora, tendo em suas mãos o poder da comunicação fez-se uma semi-deusa, mais forte do que o próprio Estado, que antes havia recusado educação a todos aqueles filhos.

Ao sair de seu território na Central do Brasil Dora foi se enfraquecendo, foi se misturando aos pobres mortais. Na Central do Brasil Dora era aquela que tinha o poder de comunicar enquanto Pedrão tinha o poder sobre a vida, decidia quem vivia e quem morria, quem trabalhava e quem era expulso do local. Semi-deuses em um Olimpo onde Zeus estava ausente. Quando Dora resolveu sair dali, viajar para o interior, ela perdeu sua condição de semi-deusa, misturou-se aos mortais comuns e foi sendo impregnada por defeitos mais comezinhos, triviais, a que todos os seres humanos estão sujeitos, chegando ao ponto de se emocionar, chorar, perceber o outro ao seu lado e deixar-se acariciar por Josué.

Por último resta-nos dar uma resposta à pergunta inicial de Walter Salles: “e se as cartas de Socorro Nobre não tivessem sido enviadas?”. Este é o grande desafio dos comunicadores: como colocar as cartas no correio, como fazê-las chegar, uma a uma, a seus destinatários. Como tornar possível o diálogo entre todos e levar o Brasil a exercer sua paternidade. A resposta está em Dora. Os profissionais de comunicação [jornalistas, radialistas, editorialistas...] devem viajar para o interior [ou interiores] e recuperar a humanidade perdida, deixada de lado por uma educação cada vez mais tecnicista, cada vez mais acinzentada, neutra, isenta, científica, carregada de informação e desprovida de qualquer emoção.

Nós, comunicadores, temos de recuperar a capacidade de nos emocionar e comprometer com o outro.

FILME 9: ILHA DAS FLORES

SINOPSE

“Acompanhando o destino de um tomate desde a plantação até ser jogado no lixo, o filme mostra uma região miserável de Porto Alegre[...] Inicialmente, parece uma paródia dos programas didáticos de TV. Mas, por trás dessa forma, manifesta-se uma força sarcástica que torna o filme extremamente original. Uma brilhante crítica a certas posturas da sociedade.”

A - ANÁLISE CRÍTICA COM ENFOQUE NA IDEOLOGIA

No livro **Um astronauta no Chipre**, ao falar do filme Ilha das Flores, Jorge Furtado afirma que *“Para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-los”* [pag. 63]. Diante da confissão explícita do autor de que enganou seu público, resta-nos o exercício de saber quanto, como e onde ele nos enganou. Será que disse tudo quando confessou que a obra *“é o resultado de um trabalho completamente racional.”* e que montou uma armadilha de forma que *“o público começa sabendo que um ser humano é um bípede mamífero, com um telencéfalo altamente desenvolvido e um polegar opositor. Todo mundo acha graça [...]”* [idem] ?

Temos evidências de que não. Qual seja, Ilha das Flores é uma armadilha ideológica, racional, que é utilizada nas escolas, em todos os seus níveis, do ensino fundamental aos cursos de mestrado, espalhando com muita competência sua mensagem anti-capitalista. Conseguiu se firmar mundo afora como uma unanimidade, ganhando prêmios [Gramado, Berlim, Hamburgo, Paris...] por sua linguagem universal, apropriando-se de técnicas diversas, aproximando o cinema da televisão.

Apesar dos professores utilizarem Ilha das Flores para tudo, até para debater sobre o papel da História em nossa cultura ocidental, sua leitura não deve ser tão simples como alguns querem que seja. De início a dificuldade fica por conta daqueles que se propõem a assistir o filme apenas uma vez. Como o filme trabalha com mensagens rápidas, utilizando técnicas de comercial de tevê e *merchandising*, muito do seu conteúdo é passado apenas de forma subliminar, sendo revelado tão-somente em nível do inconsciente do espectador [veja atentamente a imagem dos padres da igreja, quando fala de lucro]. Daí a necessidade de lê-lo inúmeras vezes, em períodos de tempo maiores, para dar tempo ao próprio cérebro de armazenar, processar e decodificar as “armadilhas” montadas pelos autores.

Mas, que armadilhas são estas? Bem, a primeira delas é aquela confessada publicamente por Jorge Furtado. Qual seja, ele usou o primeiro tempo do filme para ganhar o espectador, deixá-lo desprevenido, descontraído, rindo muito, para depois surpreendê-lo traiçoeiramente e fazer da miséria algo impactante, revoltante. Primeiro “*O filme fala de galinhas e baleias, de japoneses e tomates*” e “*todo mundo acha graça*”. Quando todos se descontraem o filme “*mostra um monte de cadáveres de judeus e lembra ao público que eles são seres humanos. Daí em diante, o filme começa a revelar o que ele realmente pretende, mas as pessoas já estão dentro demais para sair, e assim vão até o fim*” [idem].

Mas, o que realmente o filme pretende? Pretende lembrar a todos “*que existe o bem e o mal, existem coisas como a liberdade, e a humanidade*”. Mas, seria somente isso? Lembrar do bem e do mal, da liberdade e da humanidade? Claro que não. O filme deixa claro onde está o mal e quem são os malfeitores. Ninguém precisa ser um grande observador para perceber que o filme faz um julgamento sumário da sociedade brasileira, seu sistema capitalista subdesenvolvido e periférico, sua injusta e selvagem distribuição de renda, a divisão de classes, o lucro capitalista e a propriedade privada - com cercas de arame farpado e seus donos insensíveis, que colocam os porcos para comer antes dos seres humanos.

Se o filme quer mostrar que “*existem coisas como a liberdade*”, usa um jeito todo especial de lembrar a todos, com versos de Cecília Meirelles, de que “*Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.*”. Junto com os versos coloca imagens de pessoas miseráveis tirando seu alimento do lixo, acompanhando ao fundo, em tom estridente, quase irreconhecível, O Guarani, de Carlos Gomes - música guardada no inconsciente coletivo como “A Voz do Brasil”. São três informações combinadas - música, poesia, imagem. No final, no lugar de pensarmos no prazer da liberdade, pensamos se realmente o capitalismo cumpre com sua promessa liberal de nos oferecer “liberdade, igualdade, fraternidade”.

Este é o grande jogo que está sendo jogado em Ilha das Flores. Utilizando com maestria as técnicas de cinema e televisão, os autores montam uma armadilha onde o capitalismo é mostrado pelo seu lado mais selvagem e desumano, deixando para os minutos finais o ataque derradeiro ao coração do sistema: a liberdade. O filme ataca o princípio da liberdade, tão sagrado para os liberais e conservadores, de uma forma muito eficiente, porque nos faz questionar ao seu final sobre que liberdade é esta que põe seres humanos comendo com porcos em lixões públicos.

Tem mais. Não satisfeitos de mostrar um Brasil onde a maioria tem apenas a liberdade de comer com os porcos, Jorge Furtado apresenta um dado estarrecedor: os

porcos têm “*prioridade de escolha de alimentos*” porque os miseráveis que estão do outro lado da cerca não têm “*dinheiro nem dono*”. Mas, seria isto possível? Seria natural que os porcos ao avançarem primeiro sobre o monte de lixo deixassem algo inteiro para os seres humanos? Quem conhece um pouco os porcos sabe muito bem que não, porque eles comeriam tudo que encontrassem pela frente, até mesmo sacolas plásticas e solas de sapato.

Aí está a chave para detectar outra armadilha dos autores. É evidente que houve uma “montagem” onde as cenas filmadas nos lixões tiveram sua ordem trocada, parecendo real que os seres humanos comeram depois dos porcos. Mas, se a comida foi selecionada para os porcos comerem o melhor, porque uma criança aparece com um tomate bem vermelhinho e inteiro na mão? como que a sacola da Dona Anete também aparece nas mãos de uma criança de forma intacta? Porque o lixão não está todo revirado, inclusive com excrementos dos porcos por cima dos alimentos que sobraram?

Outro ponto interessante é perceber que em nenhum momento das imagens temos certeza de que o alimento selecionado e recolhido inicialmente pelos empregados do Dono dos Porcos realmente está sendo recolhido em caixas de madeira para servir de alimentação para os porcos. Percebemos que os trabalhadores colocam repolhos e couve-flores nas caixas, mas que depois jogam para os porcos algumas migalhas, parecendo as sobras da “limpeza” que fizeram dos repolhos e couves. Pode ser que os dois estavam selecionando “o melhor” para eles. Ademais, parece evidente que devemos perguntar: por que o Dono dos Porcos pagaria dois funcionários para selecionar o melhor para os animais? Com o preço pago a esses dois trabalhadores ele não compraria no supermercado uma alimentação melhor para os porcos? Parece evidente que a relação custo-benefício deveria levar o proprietário a simplesmente liberar o monte de lixo para os porcos, sem precisar pagar dois funcionários para “escolher o melhor” para seus porcos.

Assim, acompanhando a sacola de lixo da casa de Dona Anete percebemos que ela estava intacta e foi pega por uma criança que depois também pegou um tomate, etc. Tivessem os porcos passado por ali antes e nada disso seria possível. Portanto, temos elementos razoáveis para duvidar da mensagem de que o Dono dos Porcos dava prioridade aos porcos. Mas, por que os autores inverteram a cena na hora da montagem final do filme, colocando os porcos com a “*prioridade de escolha dos alimentos*”? Já não tinham argumento suficiente contra o capitalismo, mostrando imagens de crianças e mulheres grávidas sendo tratadas como animais? A inversão de imagens se dá para formar no espectador, mesmo que inconscientemente, um sentimento de revolta contra o sistema. Afinal, ver pobre catando comida nos lixos é ato corriqueiro em todas as médias e grandes

cidades brasileiras, portanto não choca mais ninguém, por mais revoltante que possa parecer. O hábito tira o impacto.

Neste sentido, inverter a ordem na fila da comida dá ao fenômeno social um tom muito mais grave. Leva todos a pensar: que liberdade é esta que o capitalismo oferece à maioria? A liberdade de comer as sobras dos porcos? Eficiente, não é mesmo?

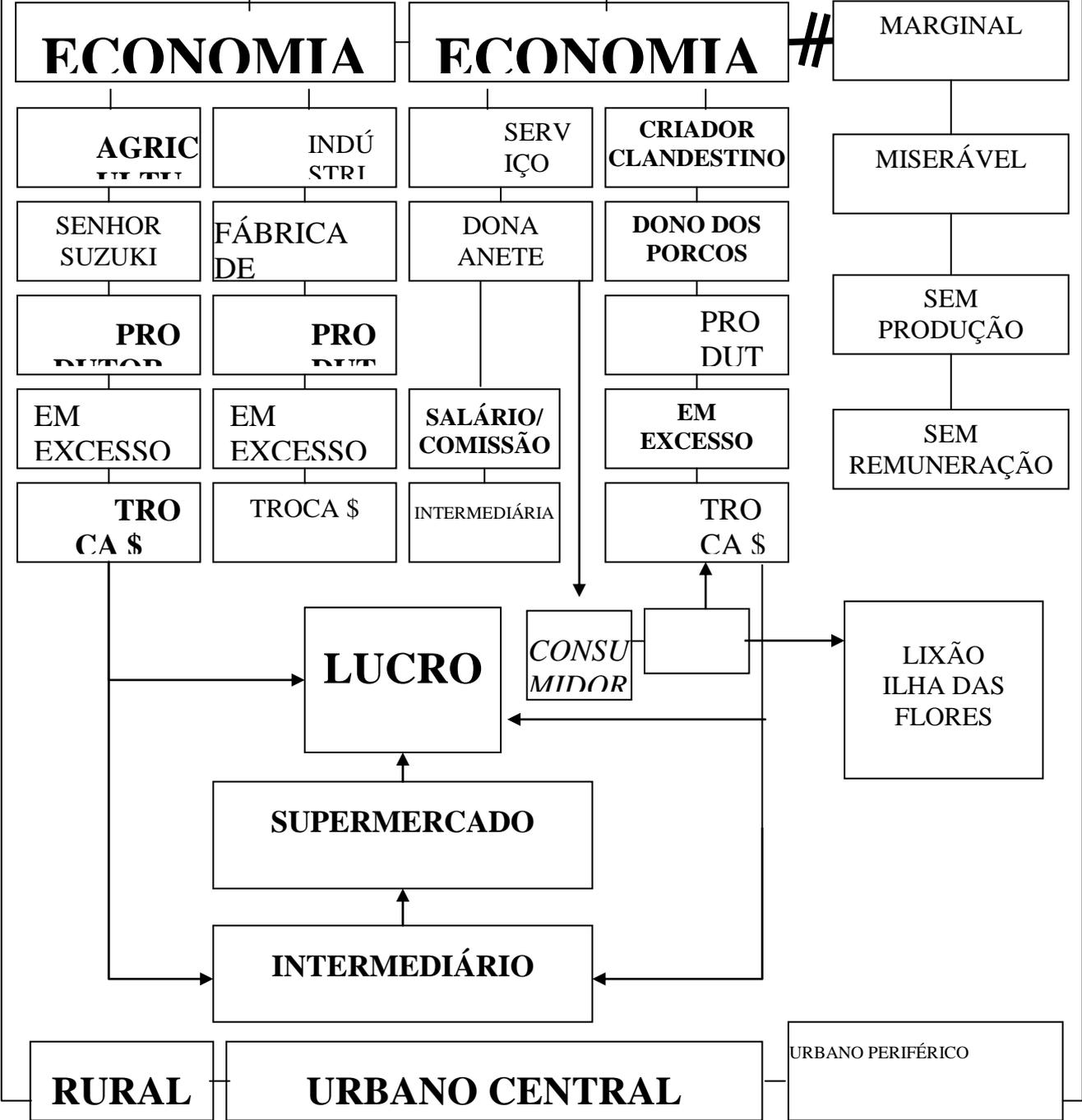
B - ANÁLISE CRÍTICA COM ENFOQUE NA CIDADANIA

Bem, como havia afirmado anteriormente o filme Ilha das Flores possibilita as mais variadas análises. Serve para promovermos análises de Sociologia, Filosofia, Economia, cidadania, História, higiene, desenvolvimento sustentável, saúde pública, fiscalização... Vamos fazer uma análise multidisciplinar, iniciando pela montagem de um gráfico onde tentamos estabelecer qual é o cenário existente em Ilha das Flores e os Atores Sociais que estão atuando nesse cenário.

O primeiro dos personagens é o Senhor Suzuki, o produtor de tomates. Só que ele produz tomates dentro de uma característica toda especial, isto é, ele produz não apenas para o seu consumo - economia de subsistência - mas em excesso. É esta produção que excede a sua necessidade individual-familiar que vai lhe possibilitar a comercialização. O Senhor Suzuki vai ter a oportunidade de trocar os tomates que produziu em excesso por outros produtos de que necessita, mas não produz. Só que esta troca não é feita de forma direta, quer dizer, ele não troca tomates por galinha ou farinha. Ele troca tomates por uma moeda de valor simbólico, efetuando assim uma troca indireta. Com o dinheiro que consegue na venda dos tomates ele poderá comprar o que bem entender, de galinha à gasolina.

ILHA DAS FLORES
PORTO ALEGRE - BELÉM NOVO -
BRASIL

SOCIEDADE CAPITALISTA – PERIFÉRICA
ECONOMIA DE MERCADO



Outra observação importante é a de que o Senhor Suzuki não vende os tomates diretamente à pessoa que vai consumi-los - Dona Anete - mas a um intermediário, no caso o proprietário do supermercado, que na troca valoriza ainda mais o produto, ganhando mais dinheiro do que tinha anteriormente [lucro]. No sistema de mercado livre, onde as relações econômicas dependem unicamente da ação de particulares [iniciativa privada] sem que o governo regule as transações, essas intermediações podem mais do que duplicar o preço do produto, fazendo com que, em nível econômico, torne-se mais interessante atuar na atividade de troca do que na própria produção do produto.

Este fato vai ter uma relação direta com a realidade apresentada no filme porque o desestímulo ao produtor rural acaba levando famílias inteiras a migrarem para os grandes centros, fugindo da pobreza do campo, onde irão integrar os *Cinturões da Miséria* - áreas periféricas à zona urbana central, onde não existem as mínimas condições de vida [tratamento de esgoto, água tratada, coleta de lixo, etc.]. Assim, a existência de um número expressivo de famílias pobres nas periferias, vivendo com as “sobras dos porcos” é fruto direto da ação especulativa de setores importantes do sistema econômico vigente, que acaba privilegiando mais quem especula do que quem realmente trabalha. Acresce a esta realidade extremamente desfavorável ao pequeno produtor o fato do Brasil ser o segundo país com maior concentração de renda do mundo [incluindo aí terras, capital, bens de capital, tecnologia...]. O Brasil é um grande latifúndio.

Mas Dona Anete também é uma intermediária. Ela compra perfumes diretamente da fábrica por um preço e depois os revende por um preço acima do inicial, ficando com a diferença [sua comissão]. É justamente esta diferença que permite a ela ser uma consumidora. Com o dinheiro em mãos Dona Anete vai ao supermercado, onde compra tomates e carne de porco. [seria o mesmo porco produzido em Ilha das Flores?]

As sobras do almoço Dona Anete joga no lixo. O coletor por sua vez, ao invés de levar esse lixo para uma área saneada e preparada especificamente para este fim, desvia essas sobras e as vende para um proprietário de terras que cria clandestinamente porcos. Ele também, a exemplo do seu Suzuki, não produz somente para o seu consumo, mas em excesso, o que lhe possibilita vender uma certa quantidade de carne de porco para o supermercado, que por sua vez vai repassá-la para a Dona Anete.

É interessante notar que as sobras que Dona Anete jogou no lixo retornam a ela, agora em forma de carne de porco. Essa carne é produzida de forma clandestina, não sofrendo qualquer tipo de controle por parte das instituições responsáveis pela saúde pública. Este fato inspira muitas pessoas, habituadas a colocar a culpa sempre no Estado, nas instituições públicas a formularem o tradicional discurso contra o Governo,

qualificando-o como corrupto, inoperante, paquidérmico. Para essas pessoas tudo torna-se muito simples, porque sempre há um culpado pronto a responder por tudo que ocorre de errado em nossa sociedade - no caso o Estado. Discurso fácil, aceito pelo senso comum, tudo fica resolvido quando se coloca a culpa nos políticos, na prefeitura ...

Mas, será que é tão simples assim? Volte ao gráfico novamente. Veja que o poder público pode intervir na realidade de Ilha das Flores em pelo menos três oportunidades. A primeira delas é promovendo justiça social, dando condições reais para que as famílias de miseráveis tenham melhores oportunidades de vida. Isso pode ser realizado através de uma reforma agrária, políticas de distribuição de renda, educação pública gratuita, em tempo integral e obrigatória para todas as crianças, etc.

A segunda oportunidade da estrutura pública agir está na fiscalização ostensiva, através de órgãos específicos como a Vigilância Sanitária e Serviço de Inspeção Federal, diretamente no local de produção, isto é, nas terras onde estão sendo criados os porcos. A terceira possibilidade é o Estado [nas suas três esferas: federal, estadual, municipal] intervir junto ao comerciante que faz a intermediação do produto, através da promoção de *blitz* da Vigilância Sanitária no supermercado.

Como nada disso foi feito, fica fácil dizer que o Estado é culpado por essa realidade trágica que constatamos em Ilha das Flores. Porém, isso não basta. Isso não é tudo. Apesar de ser interessante para todos eleger o Estado como vilão da história, porque, como consumidores, profissionais e cidadãos acabamos retirando qualquer possibilidade de também sermos culpados por toda esta realidade. Isto é, se o Estado é culpado, porque como cidadãos não utilizamos nossos direitos para pressionar o Estado a mudar esta realidade? Você como eleitor escolheu um candidato a prefeito, governador, presidente, que tem propostas claras para resolver este problema? Você como contribuinte telefonou para os órgãos de vigilância e denunciou o produtor clandestino, exigindo as devidas providências das autoridades?

Além da sua ação direta como cidadão que cobra do Estado para que ele cumpra com suas funções, pelo menos em outras cinco oportunidades a consciência do cidadão poderia ser suficiente para interromper o negócio clandestino de criação-abate-venda de carne de porco, que coloca em risco a saúde pública.

1 - Dona Anete [simbolicamente todos os consumidores brasileiros] pode selecionar o lixo doméstico e estimular a prefeitura a promover a coleta seletiva de lixo.

2 - o coletor tomar consciência de que ao desviar o lixo está prejudicando toda a comunidade, quer porque o local da criação dos porcos possibilita o surgimento das mais diversas doenças, quer porque a própria carne do porco pode estar contaminada.

3 - o proprietário do supermercado ser consciente de sua função social como comerciante e não comprar carne que coloca em risco a saúde de seus fregueses. Mesmo que a carne inspecionada seja mais cara, o comerciante deve agir visando o interesse coletivo.

4 - Dona Anete exercer plenamente o seu papel de cidadã. Como consumidora exigir os documentos da Saúde Pública no estabelecimento, ver data de validade dos produtos, condições de estocagem, selos e carimbos dos órgãos públicos nas embalagens...

5 - o Dono dos Porcos pensar na saúde coletiva, no meio ambiente, e melhorar as condições em que cria seus porcos.

Como podemos notar, o cidadão comum tem muito o que fazer em nossa sociedade. Sua atuação é importante e deve ultrapassar a tradição de apenas culpar o Estado, o governo. Na prática, as coisas começam a mudar apenas quando Dona Anete [o cidadão comum] começa a ter consciência de que nos dias de hoje o poder não está mais restrito a um grupelho que ocupa cargos públicos, mas o poder está descentralizado, como se fosse um malha, uma teia de aranha, onde cada cidadão faz a diferença.

Na linguagem de Antonio Gramsci podemos dizer que o Estado Restrito deu lugar ao Estado Ampliado, onde a Sociedade Política e a Sociedade Civil são possuidoras de poder. O poder foi compartilhado entre todos, e agora Dona Anete já não pode apenas culpar o Governo caso um de seus familiares contraia uma doença por ter consumido carne de porco de procedência desconhecida. Ela não fez a parte dela, o dono do supermercado idem, o lixeiro idem, o Dono dos Porcos idem, o governo ...

Em uma sociedade democrática, aberta, pluralista, todos os cidadãos podem contribuir para a solução de problemas. Votando, pagando impostos, participando de instituições classistas, denunciando, pressionando, não consumindo, exigindo os seus direitos de consumidor, cumprindo os seus deveres.

8 – CONCLUSÃO

A eles basta, sobre um assunto, encontrar em geral alguma hipótese, e depois são fogo e flama por ela e pensam que com isso está tudo feito. Ter uma opinião já significa, para eles, fanatizar-se por ela e daí em diante guardá-la no coração como convicção. Eles se acaloram, diante de uma coisa inexplicada, pela primeira idéia que lhes passe pela cabeça e pareça semelhante a uma explicação: do que constantemente resultam, em especial no domínio da política, as piores conseqüências. Por isso, agora, cada qual deveria ter aprendido a conhecer pelo menos uma ciência desde o fundamento: pois saberia então o que quer dizer método e como é necessária a extrema atenção.

FRIEDRICH NIETZSCHE.

Como podemos perceber, o cinema realmente se constitui em extraordinário aliado do educador na luta pela busca de aulas mais interessantes e densas. É um meio que auxilia o educador a encontrar uma alternativa entre o monólogo chato e cansativo das aulas tradicionais, onde o saber do professor se sobrepõe a tudo e todos; e o populismo vazio e mentiroso que busca agradar os alunos com fórmulas que estimulam o riso fácil e que transformam as aulas em shows humorísticos sem qualquer outro objetivo pedagógico senão agradar a platéia.

Mas, para o cinema realmente virar esta ferramenta tão eficiente, o professor tem de estudar com profundidade o seu uso como recurso pedagógico. Este estudo tem de privilegiar três pontos básicos: 1) o estudo do vídeo-cassete enquanto recurso tecnológico – onde o professor terá de ter a precaução de conhecer os mecanismos de funcionamento do equipamento e todos os recursos colocados a sua disposição; 2) o estudo o vídeo enquanto meio auxiliar da aprendizagem – onde o professor terá de fazer uma leitura do uso pedagógico do cinema e perceber como o vídeo/cinema pode ser utilizado em sala de aula de maneira a trazer ganho de qualidade ao processo ensino/aprendizagem; 3) analisar com profundidade os filmes – onde o professor terá de se esforçar intelectualmente para extrair o máximo possível dos filmes, levando seus educandos a aprenderem com mais intensidade.

O vídeo/cinema requer por parte dos educadores, portanto, um grande preparo técnico, incluindo o domínio de um método para analisar os filmes e uma didática própria, específica, para o seu adequado uso em sala de aula.

Cumprindo estas metas, além de oferecer aos seus educandos uma oportunidade de aprender através de uma didática mais interessante e agradável, o educador presta uma grande contribuição cívica à sociedade democrática como um todo, uma vez que “desmancha” as lógicas como os filmes são estruturados, ensinando seus alunos a perceberem a ideologia e os interesses que impregnam os Meios de Comunicação de Massa e as artes de uma maneira geral.

Afinal, como as demais artes, o cinema também não é neutro. Revelar seus segredos, interesses e intenções constitui-se por si só um grande feito pedagógico. Ensinar uma pessoa a mais do que ver, ler cinema, é dar a ela a possibilidade de se defender das artimanhas de uma indústria cujas engrenagens funcionam muito próximo à perfeição. Por isto mesmo, poucos recursos tecnológicos possuem o poder de manipulação que o cinema detêm.

Os donos do poder (econômico, político ...) sabem dessa capacidade da arte de criar e manipular a mentalidade de um povo, por isto sempre investiram pesado neste setor. Não são poucos os filmes que foram usados como veículo de propaganda de um regime. Portanto, não é permitido ao professor que utilize um filme de forma ingênua, sem antes estudar com profundidade toda a sua lógica de produção. O educador tem a obrigação de ser um cidadão consciente e como tal, deve perceber que “qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado”. (Paulo Emílio Sales Gomes apud CHRISTOFOLETTI: 200, p. 05).

Para ilustrar esta contaminação do cinema pela guerra do poder internacional, a jornalista inglesa Frances Stonor Saunders, no livro *A Guerra Fria Cultural*, conta que a CIA para combater a propaganda comunista soviética chegou a criar na França uma fundação intitulada de *Congresso Para a Liberdade Cultural*, que financiou diversos filmes, exposições de arte, revistas e shows musicais.

“Isso deu aos espiões o poder de alterar roteiros, incluir cenas ou cortá-las sempre que havia a necessidade de ressaltar mensagens anticomunistas ou pró-americanas na tela”. (LUZ: 2000, p. 66).

Exemplos dessa guerra ideológica através do cinema são muitos. Frances Stonor Saunders cita, por exemplo, a produção do desenho animado *A Revolução dos Bichos*(1955), onde “Os roteiristas modificaram o final original, em que os porcos comunistas e os fazendeiros capitalistas confraternizavam numa festa. Na versão que chegou às platéias, restaram apenas os animais na cena”(LUZ: 2000, p.66). O que deturpou por completo a obra de George Orwell. Ou seja, uma obra que criticava a sede pelo poder

dos comunistas e capitalistas se transformou em um libelo contra a sede de poder dos “porcos” comunistas.

Nessa guerra vale tudo. Por isto mesmo, é sempre importante estar atento aos mínimos detalhes, porque um filme é pensado cena por cena, segundo por segundo. Nada, absolutamente nada, entra na tela sem ser rigorosamente estudado. O que parece ser casual ou um detalhe sem relevância, pode valer muito para os manipuladores de opinião:

“O racismo nos Estados Unidos, explorado pela propaganda soviética mereceu atenção especial. Para contrabalançar a publicidade negativa, os agentes sugeriram aos roteiristas a introdução de figurantes negros bem vestidos em cenas de multidão. O filme *Sofrendo da Bola*, de 1953, estrelado pela dupla de comediantes Jerry Lewis e Deam Martin, foi um dos que acataram essa sugestão”. (Saunders apud LUZ: 2000, p. 67).

O uso ideológico do cinema já foi possível à partir da Primeira Grande Guerra, mas foi no período próximo à Segunda Grande Guerra que o cinema começou a ser utilizado sistematicamente na defesa das idéias políticas, econômicas e sociais por fascistas, comunistas e capitalistas. Só que aos poucos, a mensagem foi deixando de ser direta, ostensiva e até agressiva, para ganhar em sutileza e camuflagem.

Como lembra Rafael de España, o filme nazista *Triunfo da Vontade* (1934) dizia com todas as letras “Quem não estiver conosco, que se sujeite às conseqüências” (2001, p. 181), só que “Para Goebbels, este tipo de propaganda foi-lhe parecendo contraproducente, sobretudo naqueles anos de formação do novo Estado, dando instruções afiadas, a partir de então, para que o ideal do Reich se filstrasse de forma mais indireta e, ao mesmo tempo, mais convincente”. (2001: p. 181).

Esta sutileza que Joseph Goebbels propôs aos filmes nazistas, ganhou muito mais força no cinema fascista italiano. Ali, no lugar de enaltecer os feitos fascistas, falando de Mussolini e suas conquistas, se optou por mostrar o passado vitorioso dos italianos montando e reeditando filmes que evidenciavam a grandiosidade do Império Romano. Assim, o cinema auxiliava os fascistas a melhorarem a auto-estima do povo e a lhe propor um futuro também de glórias.

O filme *Cipião, o africano* (1937), por exemplo, serviu para se promover este paralelo entre o Império Romano e a proposta fascista de uma nova Itália. Desta forma, o cinema sequer precisa falar para dizer. É um silêncio que diz tudo, mostra tudo. A exemplo

dos norte-americanos, italianos e alemães, os russos também impuseram ao seu povo um cinema ideológico:

A instauração do cinema sonoro na URSS coincide com a aplicação, neste meio artístico, do realismo socialista, fórmula narrativa teoricamente herdada do novelista Maxim Gorki e que, em linhas gerais, postulava o seguinte: exemplaridade da história, quer dizer, esta deveria servir ao espectador como modelo a ser imitado; heróis positivos, sem ambigüidades; repulsa ao individualismo e ao sentimentalismo burguês, isto é, nada de anedotas sentimentais segundo a linha americana [...]; e, finalmente, absoluta clareza expositiva [...] (ESPAÑA: 2001, p. 186).

E por incrível que isto possa parecer nem as obras-primas escaparam a este direcionamento, de manipulação ideológica. Eisenstein, por exemplo, ao filmar *O Encouraçado Potemkin*, utilizou o grupo como referência para seu modelo de herói, em contraponto com o modelo americano de um herói individual, que luta sozinho e consegue justiça sozinho. Seu cinema visava tão somente fazer a propaganda da recém criada Rússia socialista utilizando o seguinte princípio:

[...] através da manipulação da imagem cinematográfica da realidade é possível também se manipular os conceitos do espectador sobre a realidade – isto é, os conceitos sobre os quais fundamenta suas atitudes e ações [...]

O cinema produz história de uma forma quase ontológica: pelo simples fato de ser filmado, qualquer acontecimento se converte em histórico. (Monterde apud NOVA: 2000, p. 141).

Como podemos concluir, tudo é possível de manipulação, inclusive cinema e história. E isto é feito de inúmeras maneiras, em especial graças à sofisticação tecnológica cada vez mais acentuada que possibilita alterar imagens verdadeiras:

Para desgraça dos historiadores, essas obras, que refletem o auge da megalomania de Stalin, foram retiradas de circulação depois da morte do ditador, quando sua figura foi objeto de uma total revisão pelas mãos da equipe de Krushev. [...] o papel de Stalin na história da URSS foi reduzido a nada, não de maneira simbólica e sim absolutamente literal: se as películas

em que exercia o papel de protagonista foram vergonhosamente escondidas, as que aparecia em funções secundárias foram meticulosamente remontadas a fim de eliminar o menor indício de sua presença, inclusive a custo de complicados trabalhos de laboratório nos quais se chegou ao extremo de se retocar diretamente à mão os fotogramas [...] (ESPAÑA: 2001, p. 190).

No mundo de hoje, portanto, não basta ver. A tecnologia oferece recursos para manipular imagens com tal perfeição que perceber o que está ocorrendo é praticamente impossível. Paralelamente à manipulação da imagem, há a manipulação da história e o tratamento científico na construção de um discurso. Hoje a ciência oferece aos manipuladores da Mentalidade do povo tantos recursos que fica cansativo enumerá-los. Através de pesquisa de opinião, por exemplo, os ditadores de plantão ficam sabendo, com rigor matemático, o que o povo quer ouvir.

Ao cidadão comum, que realmente quer manter o direito inalienável ao livre-arbítrio e não ser enganado, manipulado, resta perceber que não pode mais se conformar em apenas ver as coisas que lhe oferecem através dos Meios de Comunicação de Massa. É preciso “desmontar” as mensagens, os veículos e suas técnicas. Não basta ver, é preciso ler. Ler os Meios de Comunicação e o mundo a sua volta.

Isto requer esforço intelectual e uma completa mudança de atitude diante da informação. Agora, é preciso deixar de se constituir como um receptor passivo para se construir como um intelectual ativo. E isto se faz adotando a postura cartesiana da dúvida sistemática. É preciso voltar a questionar tudo, e sempre ... incansavelmente.

9 - REFERÊNCIAS

A observação imediata de si está longe de ser suficiente para aprender a se conhecer: precisamos de história, pois o passado continua a correr em nós em cem ondas; nós próprios nada somos senão aquilo que sentimos dessa correnteza a cada instante.

FRIEDRICH NIETZSCHE.

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BAGNO, Marcos. *Pesquisa na escola: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 1998.
- CAFIEIRO, Carlo. *O Capital – uma leitura popular*. São Paulo: Polis, 1987.
- CHRISTOFOLETTI, Rogério. *Ética e Cinema: notas sobre uma experiência didática*. Itajaí: 2001. (xerox).
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre o seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. São Paulo: Hemus, 1978.
- ESPAÑA, Rafael de. *Guerra, Cinema e Propaganda*. In: O Olho da História. P. 179-190.
- FASE – Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional. *Análise de estrutura e conjuntura. (série: como fazer-1)*. Recife: 1979.
- FUNDAÇÃO UNIVERSITÁRIA JOSÉ BONIFÁCIO. *Tiradentes: um filme de Oswaldo Caldeira*. Rio de Janeiro: Publique, 1998.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1989.
- HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de et alii. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- JOLL, James. *As Idéias de Gramsci*. São Paulo: cultrix, 1977.
- JUNKES, Lauro. *A Narrativa cinematográfica: Introdução à Linguagem e Estética cinematográfica*. Florianópolis: UFSC, 1979.
- LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. São Paulo: Scipione-Ática, 1991.

- LUZ, Sérgio Ruiz. Guerra Cultural: surgem os detalhes de como a CIA influenciou na produção artística para combater o comunismo. In: VEJA, 5 de abril de 2000, p. 66-7.
- MORAN, José Manuel. O vídeo na sala de aula. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/moran>>.
- NIETZSCHE, Friedrich. Obras Incompletas. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.
- NOVA, Cristiane. Revolução e Contra-Revolução na trajetória de Eisenstein. In: O Olho da História. Bahia: Prometheus, 2000-A, p. 140-156.
- NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. In: O Olho da História. Bahia: Prometheus, 200-B, p.1 217-234.
- RIBEIRO, Darcy. Os Brasileiros: livro 1 – teoria do Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- SCHLESEMER, Anita Helena. Hegemonia e cultura: Gramsci. Curitiba: UFPr, 1992.
- SCHLIECK, Mauro Artur. Valor da Imagem. Joinville: 1998 (xerox).
- SOUZA, Herbert de (BETINHO). Como se faz análise de conjuntura. Petrópolis: Vozes, 1995.