

POSFÁCIO - UMA QUESTÃO DE PONTO DE VISTA

Anita Leandro¹

E se a longa história da relação entre cinema e pedagogia não passasse de uma feliz coincidência de pontos de vista, ou seja, uma confluência de posições políticas na escolha do lugar a partir do qual se constrói uma imagem do mundo? Definido dessa forma, como o gesto político que rege a construção do olhar, o ponto de vista torna as dimensões estética e ética do cinema indissociáveis, suscitando um debate que concerne, finalmente, não só à arte cinematográfica, mas também à escola, lugar que, da mesma forma que o cinema, enfrenta problemas como a organização do espaço, a relação com o tempo e o questionamento do poder discursivo.

Nas entrelinhas de *Hipótese cinema*, Alain Bergala já havia aflorado essa questão fundamental ao traçar as bases metodológicas para uma pedagogia do cinema na escola. Embora não tratasse diretamente do ponto de vista, Bergala já evocava, nesse livro, a célebre afirmação de Jean-Luc Godard de que "travelling é uma questão de moral". Por trás da frase provocadora – inspirada, ela mesma, em um texto polêmico de Jacques Rivette sobre o filme *Kapo*, de Pontecorvo, primeira ficção sobre os campos de concentração – há um projeto político para o cinema, um projeto que submete a escolha estética a uma necessidade ética, abrindo espaço para que uma pedagogia da imagem possa, enfim, ser pensada na companhia dos filmes. Em um texto subsequente, que acompanha o DVD didático *Le point de vue* (O ponto de vista), publicado na França e ainda sem tradução para o português, Bergala retoma essa discussão sobre o alcance ético do gesto cinematográfico, oferecendo novos subsídios para a discussão sobre a utilização de filmes em sala de aula.

No final do ano 2000, momento de grandes mudanças no cinema com a passagem ao digital e a popularização relativa do acesso às câmeras amadoras e aos *softwares* de montagem, Alain Bergala foi encarregado de assessorar o então ministro socialista da França, Jacques Lang, na construção de um amplo projeto de implantação dos estudos de cinema na escola, a partir do maternal. O pressuposto desse projeto ambicioso desenvolvido pela equipe Lang-Bergala continha, na sua essência, a questão de moral acima mencionada: a aprendizagem da arte cinematográfica na escola deveria não somente ir além das abordagens de conteúdo dos filmes, mas também suplantando a visão pedagógica dominante, que via no cinema apenas uma linguagem. O estudo da produção de sentido num filme tinha sua validade reconhecida, mas o projeto propunha ir além desse modelo analítico familiar. A nova pedagogia do cinema deveria apoiar-se numa abordagem do filme como arte. Isso permitiria ultrapassar os conhecimentos adquiridos com a tradição linguística, semiológica e semiótica, levando a sala de aula a vivenciar a

¹ Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, anita.leandro@eco.ufrj.br
Revista Contemporânea de Educação, vol. 5, n. 10, jul/dez 2010

experiência do sensível proporcionada pelas obras. Em vez da pedagogia com imagem, simplesmente uma pedagogia da própria imagem.

A pedagogia do cinema proposta pelo crítico da revista *Cahiers du cinéma* deveria possibilitar uma experiência espectral bem mais profunda do que aquela proveniente da decodificação de signos ou do estudo da narrativa. Em vez de se ater ao conteúdo da história e aos personagens do drama narrado, nessa abordagem estética sugerida às escolas o espectador aprendiz se identificaria, sobretudo, com os métodos e os questionamentos do autor da obra analisada. Embora não o formulasse tão claramente, o projeto partia do pressuposto de que haveria uma pedagogia intrínseca ao trabalho dos cineastas, pedagogia esta que a abordagem estética por parte dos educadores colocaria em evidência. Assim, professores e alunos compartilhariam com os cineastas estudados as próprias emoções do gesto criador, e a escola abordaria o cinema em sua singularidade, como um espaço de produção de conhecimentos específicos, um verdadeiro "bloco de alteridade", como diz Bergala. Em vez de submeter à imagem um arcabouço teórico já existente, como o da linguística, professores e alunos adotariam uma atitude heurística em relação às obras, descobrindo, juntos, os conhecimentos que os filmes produzem.

Mas a direita subiu ao poder na França antes que o projeto socialista de uma estética do cinema na escola pudesse ser implantado. Bergala se manteve, apesar disso, no terreno da educação, e além da publicação de *Hipótese cinema*, que resume o pensamento pedagógico do projeto institucional de que participou, passou a dirigir a coleção *L'Eden Cinéma*, criada pelo centro de documentação pedagógica do Ministério da Educação francês e que tem editado, nos últimos anos, diversos textos e documentos audiovisuais destinados à utilização em salas de aulas. A coleção conta, atualmente, com 26 títulos, que dão subsídios para um debate ao mesmo tempo teórico, histórico e estético sobre temas diversos: o documentário, o cinema de animação, a relação entre cinema e teatro, o ator no cinema, o curta-metragem e questões mais específicas, como o *raccord* e o ponto de vista. Além disso, fazem parte da coleção filmes de ficção e documentários de diferentes cineastas.

Todos os títulos dessa coleção respondem a uma mesma abordagem pedagógica, longamente amadurecida, que consiste em ver no cinema "uma forma que pensa", como diria Godard; ou seja, uma forma com a qual teríamos muito o que aprender, não só sobre as peripécias dos personagens mas, antes de tudo, sobre o próprio cinema, sobre as maneiras de se fazer cinema e de se pensar o mundo por meio dele. O professor que se apropria da documentação pedagógica oferecida por essa coleção precisa adotar, em relação ao material proposto, uma atitude próxima daquela do mestre ignorante de Jacques Rancière, que inverte a lógica do "sistema explicador", sem medo de se despir de conhecimentos adquiridos e de oferecer aos alunos a possibilidade de

se relacionarem diretamente com os filmes estudados, encorajando neles a formulação de perguntas à própria obra.

Vejamos como essa pedagogia pode ser aplicada na prática do ensino de cinema na escola, tomando como referência o conteúdo de *O ponto de vista*, livro e DVD da coleção *L'Eden* concebidos por Alain Bergala em 2006. Através de trechos de 43 filmes do cinema clássico, moderno e contemporâneo, esse DVD, de fácil utilização, aborda em profundidade uma das questões teóricas mais importantes do cinema. O ponto de vista, como lembra Bergala no texto de apresentação do material didático, permite abordar ao mesmo tempo a forma cinematográfica (os planos, as sequências, o filme na sua totalidade enquanto objeto estético) e o modo como o espectador se relaciona com os personagens (tanto na ficção quanto no documentário). Além disso, o tratamento do ponto de vista num filme é um importante critério de avaliação da ética do cineasta e de sua relação com a matéria filmada e seu público.

Partindo da constatação da inexistência de uma abordagem teórica até então satisfatória da questão, *O ponto de vista* oferece, ao todo, três horas de trechos de filmes escolhidos criteriosamente para oferecer um vasto panorama das grandes escolas estéticas, indo de Dziga Vertov (*O homem com a câmera*, de 1929) a Abbas Kiarostami (*Close Up*, de 1990), passando por Jean Renoir (*Partie de campagne*, de 1946), Roberto Rossellini (*Stromboli*, de 1949), Luis Buñuel (*El*, de 1952), Alfred Hitchcock (*Vertigo*, 1958), Jean-Luc Godard (*Acossado*, 1959), Pier Paolo Pasolini (*O evangelho segundo São Mateus*, de 1964) e tantos outros cineastas essenciais para a compreensão da história do cinema. A ideia é poder pensar a questão do ponto de vista a partir de trechos de um vasto *corpus* de filmes, baseando-se numa pedagogia do fragmento.

Certamente devido à necessidade de organização do acesso aos diferentes trechos selecionados, Alain Bergala propõe sete categorias gerais de pontos de vista para começar a abordar o assunto: o ponto de vista global da narração, o ponto de vista ótico ou psíquico, a permutabilidade do ponto de vista, a disposição e o ataque das figuras no espaço, o ponto de vista da transcendência, o ponto de vista da enunciação e, por último, o ponto de vista sonoro. Embora detalhada, a classificação não pretende, é claro, ser exaustiva. E como o próprio Bergala mostra logo após o texto de apresentação do material didático, essas sete categorias vão se subdividir, cada uma delas, em três, quatro ou cinco outras sub-categorias, abrindo novas possibilidades de declinação da questão.

Assim, a compreensão do ponto de vista global da narração, por exemplo, primeira categoria estudada no documento pedagógico, toma caminhos diferentes se o ponto de vista é pensado por Buñuel, Rohmer, Rossellini ou Hitchcock. São quatro cineastas com abordagens singulares da

narrativa e do real, que construíram seus respectivos projetos estéticos a partir de um diálogo com sua época e com as condições históricas de produção que lhes foram oferecidas. O ponto de vista, questão essencial para o estudo do cinema, nos remete aqui ao estilo de cada um desses cineastas, suscitando o debate em torno de suas escolhas estéticas e éticas e das diferentes relações que suas obras estabelecem com o espectador.

Hitchcock costumava dizer que ele dirigia não só seus atores e atrizes, mas também o espectador. O ponto de vista hitchcockiano está sempre solicitando a nossa cumplicidade, transformando-nos, nós, espectadores, em verdadeiros personagens, onipresentes e oniscientes, testemunhas literalmente oculares de crimes sobre os quais sabemos tudo, mas que os seres da ficção, com os quais não podemos nos comunicar, ignoram completamente. É graças à identificação psicológica e à adesão incondicional ao conteúdo narrativo que o suspense se instala e que sofremos por antecipação nos filmes de Hitchcock: o sobressalto na cadeira do cinema e o suor frio nas mãos é obra de um ponto de vista imantado, que puxa o espectador para dentro do filme, antes que ele se dê conta de que está sendo dirigido e do perigo da aventura espectral na qual está sendo lançado.

A convocação do espectador pela decupagem rosselliniana obedece a critérios bem diferentes. O ponto de vista neorrealista sobre o mundo tem a particularidade, já amplamente estudada por Gilles Deleuze no primeiro capítulo de *Imagem-tempo*, de designar-nos enquanto espectadores e não mais como potenciais personagens. Diferentemente do espectador hitchcockiano, aqui somos testemunhas apenas da nossa própria condição espectral, ou seja, do presente ao qual pertencemos, jamais de um presente diegético. Podemos compartilhar o ponto de vista de um personagem que sofre, como a mulher de *Stromboli*, por exemplo. Mas isso acontece porque somos humanamente afetados pela pungência do drama que está em jogo, e não porque o ponto de vista nos impele à identificação psicológica. Em vez de identificarmos-nos com o personagem e nele perdermos a nossa identidade de espectador, aqui é, ao contrário, o personagem que nos identifica enquanto seres capazes de nos identificarmos com ele.² O ponto de vista alternado de Rossellini, entre ficção e documentário, é o que garante essa mobilização diferenciada da participação do espectador na obra.

Se a escolha do ponto de vista é uma questão de moral, como diz Bergala, é porque, antes de mais nada, ela designa um lugar que existe fora do filme – o lugar do espectador, seja ele hitchcockiano ou rosselliniano. O ponto de vista convoca não só o afeto do espectador, sua identificação psicológica com os personagens, mas também sua inteligência. E é nesse sentido

² A questão da identificação do espectador é tratada por Jean-Louis Comolli em "Jissance et perte du personnage", artigo publicado em *Episodic* n° 7, *Personnage/Spectateur*, 1999-2000.

que o ponto de vista pode ser abordado como uma questão pedagógica de fundamental importância.

No livro que acompanha o DVD, Bergala não trata diretamente da questão espectral, cujo desenvolvimento encontraremos com maior clareza nos textos de Jean-Louis Comolli.³ Mas a *mise en scène* de cada fragmento escolhido por Bergala para falar do ponto de vista tem a particularidade de convocar um espectador aprendiz, que Rancière chamaria de "espectador emancipado", aquele que está em pé de igualdade intelectual com as criações da arte e do espetáculo e que sabe tirar suas próprias conclusões daquilo que vê.⁴ Ao designar o lugar do espectador, o ponto de vista inscreve, no próprio tecido do filme, uma abertura que garante a margem de interlocução necessária de cada obra com o mundo, do qual a escola faz parte. O lugar do espectador que o ponto de vista designa é a "margem de indefinido" de que fala Godard em suas *História(s) do cinema*, margem sem a qual as ficções e os documentários nada mais seriam do que espaços fechados e autossuficientes, que dispensariam qualquer participação ativa e com os quais não mereceríamos perder nosso tempo em sala de aula.

Filmar é adaptar o tempo todo o seu ponto de vista às mutações do real. Único ou múltiplo, fixo ou móvel, interno ou externo, o ponto de vista remete ao gesto fundador da arte cinematográfica, à sua ontologia. Não é à toa que as primeiras imagens do cinema primitivo, paisagens urbanas e campestres em plano de conjunto, foram chamadas de "vistas", ou seja, uma imagem ainda muito próxima do cartão postal e dos panoramas que a precederam. Sabemos o quanto essa pré-história do cinema, produzida por material de difícil locomoção e por películas ainda pouco sensíveis, é regida predominantemente pela escolha de um ponto de vista único. O cinema, no princípio, não era o verbo, mas o ponto de vista. E continua sendo. Desde a chegada do som, a partir dos anos 1930, o cinema não parou de investir na diversificação do ponto de vista, inicialmente para traduzir a complexidade dos diálogos entre os personagens e, em seguida, para criar novos ritmos de montagem.

É por isso que o material pedagógico que Bergala propõe aos professores não estabelece hierarquia entre as obras utilizadas como exemplo. Hitchcock e Rossellini, em detrimento de seus questionamentos diferentes sobre a função do ponto de vista, são apresentados como autores igualmente radicais em sua relação com o mundo filmado.

A abordagem pedagógica do ponto de vista, segundo Bergala, vê a história do cinema em perspectiva e não mais sob o fogo cruzado da polêmica que, nos anos 1950, opôs o crítico André

³ Sobre o lugar do espectador dentro do filme e, indiretamente, sobre a escolha do ponto de vista que designa esse lugar, ver os diferentes artigos do crítico e cineasta Jean-Louis Comolli, alguns deles reunidos no livro *Voir et pouvoir*, recentemente traduzido no Brasil (J.-L. Comolli. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008).

⁴ Jacques Rancière. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Editions, 2008.

Bazin a seus jovens discípulos da revista francesa *Cahiers du cinéma*. Como sabemos, o primeiro defendia um cinema que, através da decupagem em profundidade de campo e em plano-sequência, preservaria a ambiguidade do real; enquanto os outros (Godard, Chabrol, Rivette...), com o que ficou conhecido como "política dos autores", abriam espaço para cineastas hollywoodianos como Hawks, Fuller ou Preminger, até então pouco conhecidos na França ou evitados por uma crítica cinematográfica de forte tradição marxista, que não via nenhuma possibilidade autoral no âmbito da cadeia taylorista de Hollywood. Bazin proibia a montagem, em nome da preservação da ambiguidade do real. Godard a defendia, em nome do rigor estético e do humanismo da decupagem clássica.

Percorrendo esse DVD, temos o sentimento de que, num certo sentido, Bazin e Godard não se opõem tanto assim. A abordagem estética de Bergala sugeriria que se há uma moral do ponto de vista único em *Nanook, o esquimó*, como pretende Bazin, também existe uma ética na alternância de planos que acelera nosso batimento cardíaco em *O homem que sabia demais*, como propõe Godard. Graças a esse debate, extremamente fértil para o estudo da história das formas cinematográficas, a segunda geração de críticos do pós-guerra, à qual pertence Bergala, pôde, entre outras coisas, aprofundar o estudo das relações entre real e ficção.⁵ Em vez de se opor uns aos outros, os fragmentos dos filmes selecionados por Bergala são complementares e parecem, sobretudo, dialogar entre si. Rossellini e Hitchcock, tais como Bergala os leva à escola, permitem uma experiência viva de dois pontos de vista distintos, tanto para o estudo da evolução das formas cinematográficas quanto para o entendimento das diferentes tomadas de posição do cinema no pós-guerra.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Les Editions de Cerf, 1994.

BERGALA, Alain. *Hypothèse cinéma*. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs. Paris: Cahiers du cinéma, 2002.

BERGALA, Alain. *Le Point de vue*. Scérén-L'Eden cinéma, 2006.

⁵ Na segunda metade dos anos 1950, Bazin e Godard publicaram uma série de artigos na revista *Cahiers du cinéma* sustentando posições diferentes em relação à *mise en scène* e à montagem. Bazin enfatizou a vitalidade do cinema neorrealista e da decupagem em plano-sequência e profundidade de campo, enquanto Godard tomou a defesa da forma clássica hollywoodiana. Os novos cinemas da década seguinte se nutriram dessas duas tradições do cinema. Os principais artigos de Bazin estão em *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991 (1958). Os artigos de Godard foram reunidos por Alain Bergala em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tomos 1 e 2. Paris: Cahiers du cinéma, 1998 (1985).

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Lagrasse: Verdier, 2004.

_____. "Jouissance et perte du personnage", artigo publicado em *Episodic* n° 7, *Personnage/Spectateur*, 1999-2000.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Editions, 2008.

_____. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.