

CINEMA, EDUCAÇÃO E PSICANÁLISE: UMA QUESTÃO DE TRANSMISSÃO

ROURE, Glacy Q. de – UCG – glacyy@terra.com.br

GT: Educação e Comunicação / n.16

Agência Financiadora: Sem Financiamento

Neste trabalho, procuro refletir, a partir de conceitos psicanalíticos, sobre possíveis relações entre o cinema e a educação, uma vez que esta forma de arte ocupa-se dos problemas mais complexos de nosso tempo e de nossa existência. Destaco, na perspectiva aqui apontada, que possibilitar ao aluno a experiência artística do cinema não implica concebê-lo como instrumento didático-pedagógico que deve ser utilizado na transmissão de conteúdos, uma vez que aquilo que a arte evidencia, seja qual for sua forma, não se trata de interpretação ou compreensão, mas sim do confronto do sujeito com a incompletude do simbólico, com o real irredutível, e, por isso mesmo, fonte de estranhamento e criação.

No texto *A crise da educação*, Hannah Arendt responsabiliza o educador pela transmissão do mundo à criança: “Face à criança, é como se ele fosse um representante de todos os habitantes adultos, apontando os detalhes e dizendo à criança: — Isso é o nosso mundo”. O interessante é que este educador deverá posicionar-se face aos jovens como representante de um mundo pelo qual deve assumir a responsabilidade, mesmo desejando que este fosse diferente do que é. Ela continua: “Qualquer pessoa que se recuse a assumir responsabilidade coletiva pelo mundo não deveria ter crianças, e é preciso proibi-la de tomar parte em sua educação” (2000, p.239). Para Hannah Arendt, o mundo a ser transmitido deve ser tomado em sua complexidade com suas contradições e equívocos – “o mundo como ele é”. – considerando os dramas existenciais da condição humana. Aliás, é o comprometimento face a este mundo e aos dramas que se desenrolam que ela acentua no mestre.

Não tenho dúvida de que, em relação à transmissão da experiência, o cinema tem ocupado a função de testemunho. Mas se é verdade que toda transmissão comporta um furo, é também verdade que só se transmite o que falha. Afinal, se nem tudo pode ser simbolizado, há sempre um resto que retorna como real.

Por permitir ao sujeito uma experiência estética singular, o cinema pode funcionar ainda como espaço de constituição de subjetividade, possibilitando uma conseqüente

estruturação da realidade de modo pessoal e estilizado que se situe para além das demandas produzidas neste tempo. Ser capaz de ver e ouvir a experiência do outro em sua radical alteridade – no cinema temos sempre a história do outro - implicará necessariamente ultrapassar o fascínio da imagem materializada no ecrã, descolando-se dos suportes identificatórios para aí sim confrontar-se com a diferença e o impossível de se saber. Isso, contudo, não significa afirmar que todo filme revela-se como uma obra fílmica capaz de possibilitar ao sujeito tal empreendimento.

Mas ao tomar como objeto de análise a narrativa cinematográfica, composta de imagens, luz e som, destaco que, neste trabalho, detenho-me inicialmente no impacto singular da imagem projetada sobre o ecrã na constituição do sujeito expectador. Optar por este caminho não significa negar a dimensão “fabular do som”, pois esse processo se dá em função do poder de hipnose, do poder de captura potencializado pelo processo de associação e encadeamento das imagens. Remeto-me a Barthes (1984, p.41): “Tudo se passa como se um longo halo de luz desenhasse uma fechadura e todos olhássemos, siderados, por esse orifício.”

Além do mais, sob o efeito das novas tecnologias da comunicação e da informação, penso que é possível observar na contemporaneidade um deslocamento para uma outra estrutura narrativa, na qual a imagem não só desloca o lugar da palavra em dimensão simbólica, mas alcança o estatuto de produtora inconteste de representações. Sendo a imagem concebida como signo referencial, temos, nesse momento, um perfeito ajuste entre visibilidade e verdade, de modo que a visibilidade torna-se, em nosso tempo, critério de existência e de verdade. Esse funcionamento que não deixa de interferir e produzir deslocamentos na forma como tem sido produzida e experienciada pelo sujeito a linguagem cinematográfica atual.

É a partir das elaborações iniciais de Lacan sobre o poder morfogênico da imagem e dos efeitos *gestalticos* na produção de uma imagem totalizadora na constituição do “eu” (1946), assim como das elaborações posteriores de uma imagem marcada por um furo, por um resto que não se libidiniza (1962-1963), que penso ser possível produzir uma reflexão sobre a imagem no cinema, considerando seus diferentes formatos e seus diferentes modos de representação. Assim como na experiência do espelho, penso que face a diferenciadas

imagens apresentadas no *ecrã* do cinema, pode-se observar, por parte do expectador, modos diferenciados de enlaçamento pela imagem que o captura¹.

Uma obra fílmica, marcada por uma narrativa clássica de cunho representativo, e cuja imagem apresenta-se em seu caráter totalizante, afirma-se ao expectador em sua dimensão transparente e sem ambigüidade. Isso pressupõe um processo de articulação e composição das imagens entre si, bem como o apagamento próprio a tal combinação. Para Zizek (*apud* Neves 2005), o conceito de sutura, trazido por Lacan e elaborado por Miller, pode ser pensado em relação à linguagem fílmica na medida em que, assim como na psicanálise, esta é concebida “para apagar os traços da produção, suas falhas, seus mecanismos, para que a realidade pareça naturalizada, como um todo contínuo(*op cit*, p.6).” O efeito de transparência, ou melhor, de significação é dado pela sutura que, além de produzir o efeito de continuidade de sentido, apaga os traços da produção de tal combinação. Com tal apagamento, temos mais fortemente a ilusão da realidade.

Penso que o conceito de sutura pode nos remeter a um dos importantes conceitos da teoria do filme: “impressão da realidade” (Metz 1972) Esse efeito de significação, além de produzir um sentimento de credibilidade, produz no sujeito movimentos identificatórios. Segundo Metz, ainda que este conceito seja observado no teatro e na pintura, a sua intensidade no cinema deve-se à riqueza dos elementos de realidade contidos no próprio filme, sendo um deles “a presença real do movimento”. O encadeamento e a associação das imagens intensificadas com o movimento apresentam-se numa dimensão gestaltica, cujos efeitos, assim como no estádio do espelho, são produtores de sujeito.

Neste ponto, lembro-me de *Triunfo da vontade*, documentário encomendado por Hitler à diretora Leni Riefenstahl para retratar a reunião anual do Partido Nacional-Socialista Alemão, em 1934. Os planos e enquadramentos deste filme fazem da imagem hipnótica do Fuhrer um objeto erótico a ser desejado. Nos corpos e olhares fascinados de homens, mulheres e crianças em direção a Hitler, e deste em direção à multidão -

¹ Não é incomum encontrarmos na literatura dirigida ao cinema reflexões sobre imagem cinematográfica que se utilizem do texto lacaniano “O estádio do espelho” (1946) para pensar o poder de fascínio e captura especular produzida pela imagem. Nessa direção citamos Júlia Kristeva com o texto *Elipse sobre o pavor e a sedução especular* (1984), Roland Barthes com o texto *Ao sair do cinema* (1984) e Jean Louis Baudry com *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (1983).

produtores de uma credibilidade documentária – constitui-se uma identificação narcísica de natureza monstruosa.

Com efeito, se a “impressão de realidade” produzida pela linguagem cinematográfica toma a forma de “transparência representacional”, o mundo captado torna-se passível de ser retratado de forma objetiva e sem equivocidade. A questão é que quando o sujeito acredita que a imagem vista (em movimento) é o testemunho do que o mundo é, isto produz um tipo de captura especular que o impede de se deparar com a instabilidade e a inconsistência da imagem. No artigo *Ao sair do cinema*, Barthes destaca (1984, pp.41-42):

“A imagem cativa-me, captura-me, ‘colo-me’ à representação e é esta atitude que dá fundamento à naturalidade (a pseudo-natureza) da cena filmada (colagem esta preparada com todos os ingredientes da técnica). O real só conhece as distâncias, o símbolo apenas conhece as máscaras. Só a imagem, (o imaginário) está próxima, só a imagem é ‘verdadeira’ (pode repercutir a verdade).”

Entretanto a psicanálise nos ensina que é possível pensar uma outra imagem, marcada pelo furo e pela opacidade. O que é visível inclui uma falta constitutiva, um vazio que é invisível: temos aí o objeto *a*, significante da falta, ponto de resistência à significação. Esta imagem opaca produz efeitos operadores de desordem, uma espécie de estranhamento ordenador de uma nova maneira de apreender o real, lançando o sujeito ao horror provocado pela aparição do objeto *a*, excluído. Para França (2002), este processo pode ser pensado como “lapso da imagem” que causa a nudez da imagem, levando o sujeito a uma desidentificação imaginária e deixando-o dividido diante de seu desejo: “O ‘lapso de imagem’, produz ‘o silêncio de um espanto’, pois se refere a um vazio de resposta ao sentido que se associa à privação do inconsciente que indica a incompletude de todo discurso” (França, p. 135). Trata-se aí de uma “estranha imagem” que fura a transparência representacional pretendida por uma imagem de caráter totalizante e aponta um para além da imagem.

Fazendo uso do conceito de sutura, apontado logo acima, é possível supor esse para além da imagem quando, de algum modo, o efeito de sutura é denunciado fazendo aparecer o real e impedindo um efeito de significação totalizante. Lembremo-nos do horror instalado

no olhar da mãe nas escadarias de Odessa, em *O Encouraçado Potemkin* (1925, de Eisenstein, impossível de ser subjetivado, ou mesmo do olhar de Peter Lorre, dirigido ao seu duplo especular, em *M. O vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang.

Observar os efeitos de encadeamento ou ruptura da imagem na linguagem cinematográfica, considerando o seu estatuto de transparência ou opacidade tem possibilitado-me pensar o cinema como ato artístico. Elida Tessler (2002, p. 71), no texto *Tudo é figura ou faz figura*, afirma que a atividade do artista consiste “[...] na criação de linguagem específica para configurar uma ausência, pois as presenças já estão suficientemente expostas e aparentemente estabelecidas.” A criação poética trata de um paradoxo, “[...] a ilusão de que a imagem nos traz o objeto, enquanto que ela esta ali para dizer de seu desaparecimento” (*op cit*, p.71) . O que torna impossível pensar a arte como uma janela aberta para o mundo real:

“[...] mas uma janela com persianas fechadas abrindo espaço para o imaginário, para imagens que não imitam, mas evocam a realidade. Por esta razão não nos importaremos com a perfeição da imagem e suas qualidades de mimese, pois sabemos que tudo e ausência, e é este o caráter da criação que faz sentido” (*op cit*, pp. 73-74).

Para Tessler, em uma criação artística, o artista convoca o espectador a assumir sua parte de responsabilidade, uma vez que não oferece a exatidão de uma representação, fazendo-o se debruçar sobre aquilo que não está dado. O ato artístico que cabe ao expectador implica que se vá além das figuras representadas na direção de um real impossível de ser simbolizado.

E nesse sentido pergunto-me sobre o valor de arte suposto numa obra fílmica. Roland Barthes (*op cit*, p.42) parece-me esboçar uma resposta: “[...] é sempre possível conceber uma arte que rompa com o cerco dual. Com o fascínio fílmico e que desfaça a viscosidade, a hipnose do verossímil [...]”

Isso posto, que relação será possível estabelecer com a educação, uma vez que o cinema é aqui concebido, por um lado, como possibilidade de estranhamento e criação e, por outro, como espaço de transmissão?

A história de uma escolha

De modo geral, a educação tem tomado o cinema como instrumento didático e pedagógico de interpretação do mundo. Nesta perspectiva, há sempre um referencial extralingüístico a ser apropriado e representado em sua totalidade. Os significados ali construídos são tidos como conteúdos a serem apropriados pelo aluno, que deve apreender a representação de mundo ali recortada. Trata-se de um procedimento cujo funcionamento pode produzir uma conteudização e didatização do discurso cinematográfico, gerando efeitos que negam o caráter de real que a obra fílmica porta.

Mas se até aqui falei do cinema sem estabelecer nenhuma diferença entre os seus gêneros, daqui em diante discutirei especialmente o gênero documentário. Uma escolha que, é preciso esclarecer, deu-se, inicialmente, a partir de um logro.

Enlaçada já há algum tempo pelo cinema e, em especial, pelos filmes marcados por fragmentação e descontinuidade e nos quais o espectador é implicado e convocado face ao estranhamento que ali se constitui, propus-me a refletir, na perspectiva da psicanálise, sobre uma possível relação entre cinema e educação com a turmas de licenciatura na universidade em que trabalho. Naquele momento, optei por discutir o documentário porque acreditava que esse gênero era um dos mais procurados pelos professores. Vale lembrar que, além de apresentar uma forma narrativa que, em sua origem, é dotada de uma “essência realista”, o documentário possui a particularidade de estabelecer “pedagogicamente” postulados sobre o mundo.

Desconfiada do sentido griersoniano de que o caráter documental da imagem deve servir como instrumento de conscientização do espectador, e certa de que o cinema não é um sistema discreto de significação, pois incorpora tecnologias e os usos distintos de câmera, de planos e contra- planos, de iluminação, edição, montagem do cenário e som, tomei como referência os estudos sobre teoria de cinema, considerando aí a teoria da montagem e o processo de produção da imagem (enquadramento, movimento de câmera, plano, plano seqüência).

Minhas reflexões se pautaram por uma questão: se o cinema de arte com seus processos metafóricos e metonímicos podia ser considerado como um gênero cuja estrutura apontava para o registro do real – provocando estranhamento e angústia - por que

então não discutir o gênero documentário que, se de modo geral sempre teve como problema central o problema do universo de referência, por outro, sempre lidou com a existência do outro – seus medos, suas angústias, seus amores – enfim, com modos singulares de transmissão da experiência? O que implica trazer para esta discussão a palavra concebida menos como comunicação/informação e mais como ato simbólico portador de um resto.

Neste meio tempo, deparei-me com alguns documentários: *A maçã*, de Makhmalbaf (1998); *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão (1999); *Notícias de uma guerra particular*, de (Salles e Lund 1999); *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho (2001); *Prisioneiro da grande de ferro*, de Sacramento (2003). Nestas obras, as narrativas davam-me a certeza de que mesmo os filmes que se diziam documentários eram capazes de manter o espectador à distância do fascínio, oferecendo pontos de resistência a efeitos transparentes de significação e transmitindo o vivido como função de testemunho e experiência

Ao propor a escolha deste gênero para iniciar uma discussão com a educação sobre a importância do cinema, me referi inicialmente a um logro. Por que logro fui tomada já de início? Bem, o que acabei por descobrir em relação ao uso do filme na sala de aula é que, de modo geral, quando o gênero, documentário ou ficção, é escolhido, não importa o gênero, o filme é sempre concebido como instrumento de interpretação da realidade e significado a partir de seu conteúdo informativo, fornecendo ainda postulados sobre o mundo. Ou seja, ainda que seja ficção ou documental, o filme, em sala de aula, é considerado em seu valor documental, fortalecendo o poder evidencial da imagem e sua ilusão referencial.

Mas se este tipo de prática nos permite refletir, por um lado, sobre o poder de captura apresentado pelo “conteúdo” imagético do filme, tomado como representação do mundo, que pode e deve ser interpretado e compreendido, por outro, é revelador o fato de que as ditas diferenças existentes entre a ficção e o documentário tematizadas no interior da literatura sobre cinema, quando experienciadas pelo espectador, caem por terra. Nessa direção, cito Salles (*apud* Da-Rin, p. 10): “[...] bem mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele; em princípio tudo pode ou não ser documentário dependendo do ponto de vista do espectador”.

Talvez por isso mesmo, a história do documentário tem sido marcada por um contínuo debate sobre os limites entre um e outro.

Posicionando-se sobre tais limites, Da-Rin (2006, p. 221) destaca : “Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real. [...] Sob este aspecto, o documentário é um *constructo*, uma ficção como outra qualquer.” Assim como o documentário clássico, também o filme de ficção, longe de produzir equívocos que permitam ao sujeito a construção de algo novo, pode sonegar ao expectador – com sua impressão de realidade - a possibilidade de uma empresa epistemológica e de uma consciência estética. Além do mais, a psicanálise nos ensina que a história que podemos contar (contar histórias, é disso que o documentário trata) e que pretende dizer da verdade de uma *ex-istência* é sempre da ordem de uma ficção. Dito de outro modo, a verdade tem uma estrutura de ficção (Lacan 1956-1957).

Mas antes de finalizar este primeiro momento, gostaria de destacar que, ao me propor a pensar este gênero, qual não foi o meu estranhamento quanto à explosão deste formato em nosso tempo. Nunca se produziu tanto documentário no cenário mundial, seja de natureza científica, educativa, militante ou biográfica, além de outras modalidades. Mas por que o documentário ocuparia, em nosso tempo, o lugar que tem ocupado? Lembrando-me da afirmação de Castells (1999), segundo a qual vivemos sob o jugo de um novo paradigma tecnológico, organizado com base nas tecnologias de informação e cujo funcionamento determina a constituição de uma sociedade informacional, acreditei que poderia estabelecer alguma ligação. Conforme afirmei antes, vivemos em um tempo marcado pela quebra da tradição, pelo individualismo, pelo sofrimento, pela descrença e, por isso mesmo, estamos sedentos de verdades que se coloquem, de preferência, prontas, sem grandes equívocos. Verdades de natureza informacional, eu diria, que nos informem e nos permitam viver sem muito dispêndio de reflexão, sem que tenhamos que nos deparar com o estranhamento sempre presente face ao real que nos convoca sem oferecer respostas. Neste momento, a verdade torna-se demonstrável.

Desta forma, penso que o documentário serve como uma luva à tentativa ilusória de apreensão totalizante do real. Face à complexidade da existência humana, este gênero é tido como uma das formas de se compreender um mundo em suspensão. É por isso mesmo que, segundo Labaki (2006) é possível observar uma enorme demanda de produção não

ficcional pela ampla rede de TVs por assinatura. Além do mais, não podemos nos esquecer de que o relativo barateamento da produção, com o advento da tecnologia digital, é também determinante na ampliação de sua produção, o que não deixa de produzir transformações de natureza estética, antropológica e até mesmo ontológica, no campo do cinema e não apenas do documentário.

Aliás, é Bill Nichlos (2005) que, ao discutir sobre os diferentes modos de representação no documentário, coloca em relevância o grau de nitidez e a alta definição da imagem, possibilitada pelas novas tecnologias e seus efeitos na ampliação de uma “impressão de realidade” :

Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (filmes de grão muito fino, monitores de vídeo com muitos pixels) parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar impressão de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído. [...]. E essa é uma impressão forte.” (*op cit*, p.)

Isto posto, vamos ao documentário.

Enfim, o documentário e a educação

Tendo como proposta discutir a experiência do documentário na educação, onde está sua singularidade face aos demais gêneros do cinema, uma vez que, aqui, a imagem totalizante pode ser ainda mais fortalecida com o predomínio do verbal?

Em relação ao documentário, sua longa história revela uma relação sempre tênue entre os conceitos de representação, verdade e intervenção social. Apesar de Grierson, considerado como o ideólogo do documentário em função da ênfase dada a sua finalidade social, opor-se à noção de um acesso ao mundo real, segundo ele, caberia ao documentarista mediar este mesmo mundo a partir de um “tratamento criativo da realidade” com o objetivo de iluminar a condição humana. Através da montagem e dos métodos dramáticos, seria possível o desenvolvimento dos processos de generalização e simbolização fundamentais para a interpretação da realidade. Ou seja, para Grierson: “A

realidade subjacente, não apreensível à primeira vista, dependia de um trabalho de interpretação: observação, caracterização, filmagem e montagem”. (Da-Rin, p. 92)

Se numa perspectiva *griersoniana*, o real não podia ser acessado a não ser por meio de uma formalização criativa. Pode-se observar, na história deste formato, que o efeito significativo da designação escolhida “documentário”, remetido ao seu caráter de evidência documental e aliado ao caráter didático/pedagógico enfatizado por Grierson, produziu efeitos aprisionantes no modo como esta narrativa se desenvolveu. Tomando a forma de uma evidência representacional, o documentário clássico acabou se caracterizando por fazer da imagem signo-referencial, de modo a produzir formulas convocatórias.

Para que o sujeito-expectador pudesse ser capturado pela ilusão de imagens reveladoras de um mundo verdadeiro a ser interpretado e compreendido, um conjunto de normas e convenções foram, paulatinamente, inventadas e convencionadas como próprias ao gênero documentário:

[...] o uso do comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme.[...] é a predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico. Uma forma típica de organização é a da solução de problemas.” [...] que o espectador é estimulado a endossar ou adotar sobre a sua. (Bill Nichols *op cit*, p.54)

De fato, o documentário clássico tende a apresentar um caráter didático ou informativo, objetivando mostrar as coisas e o mundo tais como eles são e, nesse caso, remeto-me especialmente aos documentários de cunho militante e científico. Nesses modos de representação, é possível observar um perfeito casamento entre palavra e imagem na produção de uma transparência representacional. Contudo, isso não significa que todo gênero se apresente desta forma, pois, longe de uma estrutura narrativa única, o documentário apresenta diferentes modos de interpretar a realidade, diferentes modos de associação e encadeamento de imagens e palavras.

Considerando a história deste formato, Bill Nichols (*op cit*) classifica didaticamente os modos de representação documentária em poético, expositivo,

observativo, participativo, reflexivo e performático. Mesmo considerando que estes modos de representação entrecruzam-se entre si, neste trabalho, interessa-me discutir especialmente o documentário reflexivo, uma vez que este apresenta uma lógica não informativa, assim como não concebe a imagem em sua dimensão totalizante. Vejamos como João Moreira Salles descreve as características que acredita possuir um bom documentário:

[...] ele não deve ser didático, ele não deve ser feito para ensinar as pessoas, para mudar a cabeça das pessoas, não deve ter nenhum objetivo militante ou pedagógico. Eu considero a imagem ambígua. Ela não significa só uma coisa, ela significa várias. [...] Os documentários que tentam eliminar essa ambigüidade são aqueles que querem dar uma aula, ensinar. [...] É um documentário que não tenta argumentar nenhum tipo de solução, que não tenta dar nenhuma resposta. Ele apenas mostra o problema. Essa é uma das funções do documentário, se é que ele tem alguma função. O que o documentário faz é indagar. (Salles *apud* Morais, 2002) ...

De modo oposto ao documentário clássico, marcado pela descrição e exposição, cuja tentativa idealista de reprodução da percepção da realidade procura se dar de forma neutra e objetiva, o documentário reflexivo não se detém sobre a produção da representação e, por isso, incorpora na obra o processo de representação.

Procurando pensar a relação entre forma e conteúdo na produção de um documentário que ofereça ao expectador a possibilidade de inclusão, tomo como referência as formulações de Dziga Vertov (1983)² que, segundo Da-Rin (*op cit*), é considerado como um dos autores de base do documentário reflexivo. Cineasta soviético do início do século XX, Vertov contrapôs-se ao cinema ficcional e propôs o ‘Cine-Olho’ como cine-deciframento do mundo, utilizando-se de técnicas de montagem disruptiva-associativa, cujos efeitos devem funcionar como instrumento de conscientização do espectador.

² Lembremos ainda de Sergei Eisenstein, diretor do *Encouraçado Potenkim*, em cuja obra é possível observar uma produção teórica densa sobre a teoria da montagem. Além disso, temos Pudovkin (1983), outro cineasta soviético, cujos conceitos mestres são a imagem e a montagem. Também, para ele, o material cinematográfico são imagens do real (e não o próprio real), que podem ser abreviadas, modificadas e montadas. (Aumont, p. 246)

Dzga Vertov e o documentário reflexivo ...

Ao lado da crença na potencialidade plástica da imagem e no poder imagético da cena captada, Vertov acreditava no poder analítico do cinema como instrumento de conhecimento pela montagem. A montagem era o próprio fundamento da arte cinematográfica, capaz de desvelar a estrutura dos processos naturais e sociais, lugar de produção calculada da representação das coisas: “O meu caminho [Cine-Olho] leva a criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido. (1983, p. 256)”

Assim, se Vertov (*op cit*, 259) atribuía à câmara poderes extraordinários – “o cine-olho contesta a representação visual do mundo dada pelo olho humano e propõe seu próprio ‘eu vejo’ ” – a linha mestra de seu método era a relação entre a filmagem de improviso e a produção de sentido através das técnicas de montagem sob a responsabilidade do “kinok-montador”. Não bastava mostrar imagens reveladoras de fragmentos de verdades isoladas, era necessário organizar tematicamente estas imagens, de modo que a verdade resultasse do conjunto, estimulando o processo ativo de criação por parte do espectador:

Para ele, os recursos deviam ser exibidos como uma cine-escritura, cujo fundamento era a articulação entre o processo cinematográfico e a percepção humana ou, para usar os termos vertovianos, entre a reconstrução significativa através do cinema olho e os eventos percebidos pela visão imperfeita do homem. Nessa direção, exibem-se os artificios utilizados na apreensão do mundo captado e convoca-se o espectador a decifrá-los. Libertar os espectadores do modo convencional de ver cinema, emancipá-los da passividade inculcada, combater a assimilação passiva dos conteúdos, exigindo um trabalho intelectual permanente e intenso na criação de significados, é o programa educativo de Vertov.

Para atenuar a antiga ilusão referencial produtora de uma hipnose do verossímil presente no cinema narrativo clássico, Vertov tensiona o estatuto da imagem e integra na composição filmica o objeto câmara. Sua obra *O homem com uma câmara na mão* (1929) é reveladora de tal estratégia. É ainda neste filme que contrapondo-se ao processo formal

de associação e encadeamento das imagens observados no cinema clássico, ilustra a tese dos intervalos, sua teoria de base. Na alternância entre uma cena e outra são apresentadas montagens paralelas com imagens incongruentes: uma imagem (cena 2) sobrepõe-se a outra imagem (cena 1), convocando o espectador a reagir, “desencadeando processos mentais associativos capazes de criar novas associações lógicas”. Vale assinalar que, segundo Vertov, o olhar do sujeito deverá ser dirigido pela montagem e o caráter educativo do cinema é garantido por meio das montagens oferecidas

É sobre a teoria do intervalo que gostaria de me deter, uma vez que, apesar de ser aparentemente contrária ao movimento de sutura da significação, visto que a criação de significados não se dá de forma unívoca e transparente, ainda assim parece-me haver aí uma exclusão do sujeito espectador digno de ser observado. Segundo Vertov (*op cit*, p. 264), a progressão das imagens e sua correlação estaria voltada para a justaposição/associação de situações visuais, considerando aí o espaço intervalar entre as imagens: “A escolha do ‘Cine Olho’ exige que o filme seja construído sobre os intervalos, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte.” O filme não é considerado como reflexo do mundo, mas uma re-construção significativa, dependendo sempre do modo como se dará a edição das imagens captadas. Como um fragmento não diz nada, a não ser quando é remetido ao outro, a significação só é estabelecida na retroação, ou seja, *a posteriori*.

Entretanto se Vertov condena a apropriação das imagens transparentes oferecidas pela narrativa clássica e utiliza-se de técnicas de montagem disruptiva-associativa, convocando o espectador a sua decifração, uma vez comprometido com a educação político-ideológica das massas, acaba por afirmar a necessidade de se direcionar o espectador à produção de uma percepção mais crítica. É a crença no poder transformador do cinema que o leva a calcular o efeito possível, intelectual e subjetivo, de determinada associação e encadeamento imagético.

Dada a lógica formal presente na teoria do intervalo, acredito poder remetê-la ao conceito de cadeia significativa, elaborado por Lacan, para pensar a ordem simbólica e o sujeito do inconsciente. Rer Freud a partir do signo saussuriano, considerando a teoria do valor, deu a Lacan a possibilidade de pensar o sujeito como alienado à Ordem simbólica e

ao efeito da cadeia. Marcado pela negatividade, o significante lacaniano, bem como o signo saussuriano, atua não por seu valor intrínseco, mas por sua posição relativa, ou seja, o valor de um resulta tão-somente da presença simultânea de outros. Mas se os efeitos de significação são produzidos a partir da articulação entre S1 e S2, isso gera um resto impossível de ser simbolizado. Este resto é o objeto *a*, ponto de resistência à incompletude da cadeia, denominado por Lacan de Real. Foi à irrupção do objeto *a* que França (2002) chamou de lapso da imagem que leva o sujeito a uma desidentificação imaginária.

Se para a Psicanálise, o espaço intervalar é aquele onde comparece o sujeito de desejo, efeito de significação sempre provisória, para Vertov, o movimento entre as imagens (o intervalo) acaba por ser ocupado pelo montador cuja tarefa é direcionar uma significação esperada, ignorando-se uma possível subversão desta na direção de um mais além. Desse modo, o que me parece ser possível observar no trabalho de Vertov é a exclusão de um sujeito que, face a um estranhamento, percorre caminhos não previstos pelo autor-montador.

Como é possível observar, apesar das semelhanças observadas entre a lógica formal de Vertov e o sistema significante lacaniano, é bom ressaltar que, para ele, as significações são previamente calculadas, ainda que os fragmentados apresentados sejam aparentemente incongruentes e não sigam uma narrativa linear. Ou seja, não há resto. Se o conceito de sutura pode ser pensado como exclusão do objeto *a* (que resiste a significação), produzindo uma unidade significativa, o que Vertov objetiva é tensionar a imagem na direção de um estranhamento para, logo em seguida, suturá-la em função de um posterior processo de significação. Isso acabaria por neutralizar a angústia experienciada pelo sujeito, realocando-o em significações possíveis.

Parece-me que Vertov, ao supor processos de significação já calculados, acaba por excluir o sujeito que venha subvertê-los. O que não significa que o sujeito espectador permaneça aprisionado pelas significações propostas. E aqui fica uma questão: se a proposta de Vertov, fazendo do cinema um instrumento de mostraçãõ do real visível, não acaba por revelar a ilusão de um “todo a saber”.

Uma transmissão ...

De fato, Vertov contribui com o documentário reflexivo, uma vez que este contrapõe-se a uma narrativa linear produtora de verdades únicas e apresenta um processo de compreensão da realidade, que torna visível o invisível. É possível observar, no atual momento do documentário brasileiro, uma acentuada marca de Vertov, na medida que, marcados pelos efeitos do Cinema Verdade e Cinema Direto, nossos documentaristas trazem para a obra a presença de mecanismos com os quais criam seu objeto, desconstruindo a idéia de imagem sem furo. Além de explicitarem os artifícios da representação – presença da câmera, equipe de filmagem etc – trabalha-se com a descontinuidade e, nesse sentido, mistura-se trechos observacionais, letreiros, entrevistas e comentários, tornando explícito aquilo que tem sempre estado implícito. E aqui não podemos deixar de destacar o documentário de Eduardo Coutinho, cujas obras são reveladoras de tal procedimento: *Cabra marcado pra morrer* (1964-1984); *Santo Forte* (1998); *Edifício Master*(2002), *Peões* (2004) dentre outros.

De fato, a produção recente do documentário brasileiro tem revelado estratégias epistemológicas que resultam na construção de verdades mais contingentes, verdades fragmentárias, que estimulam um sujeito a se dar conta da inexistência de representações transparentes. Menos que explicar o mundo, analisar problemas e propor soluções, é possível observar uma outra lógica que o orienta.

Propondo-se ao enfrentamento de uma imagem que comporte o furo, abandona-se o compromisso com a informação e, assim, apresentam-se recortes fragmentários do mundo, histórias cotidianas de homens e mulheres, a partir das quais o vivido se constitui como experiência a ser transmitida. Afinal, indagar sobre a experiência do outro é também indagar sobre a sua própria experiência. É essa forma de documentário que nos possibilita pensar no cinema como espaço de testemunho e possibilidade de transmissão, sempre marcada por um real indizível. Daí a necessidade de problematizar o dispositivo da entrevista como elemento da realidade documental, uma vez que seu uso pode levar a um predomínio verbal, determinante na produção de uma transparência representacional.

Tomemos dois documentários que considero portadores de uma singular transmissão: *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut (2001), e *33*, de Kiko Goifman (2003), concebidos na primeira pessoa. No primeiro, o eu narrador, fazendo uso de planos intercalados entre situações particulares e outros anônimos, trata especialmente de

uma transmissão, não apenas de um nome “mal-dito” - *Loewinger* - mas também daquilo que não pode ser dito e que, por isso mesmo, inscreve no corpo a herança patronímica transmitida a cada um de nós. Já no segundo, o autor agrega a sua narrativa imagens superpostas com forte contraste preto e branco, fazendo uso de cenas distorcidas e montagens desfocadas, que produzem no espectador um estranhamento a partir do qual é possível duvidar e se incluir. Mas, se tanto em um quanto em outro, a busca da verdade que se “transmite”, apresenta-se como atravessada pelo furo, no segundo, este furo é sustentado por uma narrativa fílmica que dá materialidade a uma dimensão estética da verdade, a partir de real irreduzível.

Em *O ato criador*, Marcel Duchamp (2002, p.73), considerado como um dos maiores artistas do século XX, apresenta um coeficiente artístico pessoal, que trata da contribuição do público na criação artística, uma vez que o ato criador não é executado pelo artista sozinho. No ato criador, o artista passa da intenção à realização, sendo que a obra é o resultado deste conflito. “A diferença entre o que quis realizar e o que, na verdade, realizou é o coeficiente artístico pessoal contido na sua obra de arte.” Ou seja, é justamente o que falha numa transmissão intencionada que permite ao sujeito aí se inserir e produzir algo.

A reflexão de Duchamp permite-me retomar o cinema como espaço de testemunho e transmissão, marcado por momentos de estranhamento e criação e, assim, destacar a importância de documentários que apontem nessa direção. Trata-se de filmes cuja estética mantenham o espectador à distância do fascínio produzido pela imagem totalizante e apontem na direção de um mais além da imagem.

E quanto às relações entre cinema e educação, não será de um cinema que tensione o valor da imagem e perturbe o olhar, revelando-se como sendo da ordem de uma transmissão, que a educação deve se aproximar?

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BARTHES, Roland. Ao sair do cinema In: *Psicanálise e cinema* Comunicações n. 23. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1984.

- BAUDRY, Jean, L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. in: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. In: *Caderno Mais*, folha de São Paulo, 27/06/1999.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Editora perspectiva, 2002.
- FRANÇA, Maria I. A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise. In: GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.
- KRISTEVA, Júlia. Elipse sobre o pavor e a sedução especular. In: *Psicanálise e cinema Comunicações* n. 23. Lisboa: Relógio d’água Editores, 1984.
- METZ, Christian. À respeito da impressão de realidade no cinema. In: *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORAIS, Edemilson. Entrevista de João M. Salles no Festival “É tudo verdade”, 2002.
- NEVES, Elsa S. Tudo o que você gostaria de saber sobre Lacan e ousou perguntar a Slavoj Zizek: psicanálise e cinema. In: *Estudos de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n.28, 2005.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papius, 2005.
- TESSLER, Elida. Tudo é figura ou faz figura. In: BARTUCCI, Giovana (Org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 2002.
- VERTOV, Dziga. in: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: edições Graal: Embrafilmes, 1983.