

Formação estética de professores: uma leitura do filme “La nuit américaine”

Aesthetic formation of teachers: a reading of the film “La nuit américaine”

Luciana Azevedo Rodrigues¹, Marcio Norberto Farias²

Universidade Federal de Lavras, UFLA, Lavras-MG, Brasil

Resumo

Este artigo objetiva contribuir para a construção de uma consciência acerca da importância do estudo das imagens cinematográficas na formação de professores, tendo em vista a intensificação dessas imagens tanto no que diz respeito a sua maior presença no cotidiano das pessoas, quanto a sua maior capacidade técnica de se apresentar como se fossem a realidade mesma. Para tanto, este trabalho realiza uma leitura crítica do filme “A Noite Americana”, dirigido por Francois Truffaut, considerando-o dentro de uma constelação teórica constituída pelo pensamento de C. Türcke sobre a onipresença das imagens audiovisuais na sociedade contemporânea, por indícios extraídos da vivência dos autores como professores de cursos de licenciaturas e pelo entendimento daquilo que Walter Benjamin compreendeu como alienação do sensorio corporal. As repetidas observações de sequências desse filme, no interior desta constelação, conduziram ao destaque de aspectos temáticos e formais do filme, reconhecidos como potencialmente formativos para o desenvolvimento de uma consciência crítica em relação ao consumo de imagens audiovisuais que têm como característica o apagamento, a todo custo, da presença das mediações que existem entre o mundo da tela e o da realidade. Ao discutir como a atenção das pessoas tem sido ocupada por imagens audiovisuais que tem como característica se apresentarem como meras extensões da realidade, e como os licenciandos se encantam com essas imagens, por se oferecerem como substitutos da sua realidade, este trabalho conclui pela potencialidade estética e reflexiva do filme.

Palavras-chave: Cinema. Formação de professores. Estética. Teoria crítica.

Abstract

This article aims to contribute to the construction of an awareness of the importance of the study of cinematographic images in the formation of teachers, in view of the intensification of these images both with respect to their greater presence in the daily life of the people, as well as their greater technical capacity to present themselves as if it were reality itself. In order to do so, this work makes a critical reading of Francois Truffaut’s film “The American Night”, considering it within a theoretical constellation constituted by the thought of C. Türcke on the ubiquity of audiovisual images in contemporary society, extracted from the experience of the authors as professors of undergraduate courses and by the understanding of what

¹ Professora na área de Filosofia da Educação, co-líder do Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação – UFLA, coordenadora do Projeto “O cinema como uma experiência inovadora da formação cultural docente II”. E-mail: lunazevedo@gmail.com

² Professor na área de Fundamentos da Educação Física Escolar, co-líder do Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação – UFLA, coordenador do Projeto “O cinema como uma experiência inovadora da formação cultural docente II”. E-mail: marxio@gmail.com
Agência de Fomento: FAPEMIG- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

Walter Benjamin understood as alienation of the corporal sensory. The repeated observations of sequences of this film, within this constellation, led to the highlighting of thematic and formal aspects of the film, recognized as potentially formative for the development of a critical conscience in relation to the consumption of audiovisual images that have as characteristic the erasure, All cost, of the presence of the mediations that exist between the world of the screen and that of reality. In discussing how the attention of the people has been occupied by audiovisual images that have as characteristic to present themselves as mere extensions of reality, and as the graduates enchant themselves with these images by offering themselves as substitutes of their reality, this work concludes by the aesthetic potentiality and reflective of the film.

Keywords: Film. Formation of teachers. Aesthetic. Critical theory.

Introdução

O argumento de Christoph Türcke (2010b) de que a capacidade humana de sonhar tem sofrido abalos silenciosos e cotidianos devido à onipresença das imagens audiovisuais ecoa ao longo deste texto. É acompanhando este argumento como continuidade da reflexão de Adorno e Horkheimer (1985) sobre a reprodução do mundo da percepção cotidiana pelos produtos da indústria cultural, que este trabalho propõe uma leitura do filme “La nuit américaine” – A Noite Americana –, produzido em 1973, de autoria de François Truffaut.

Ao partir da compreensão de Türcke (2010b) de que o consumo irrefreado de imagens audiovisuais, na cultura contemporânea, tem ofuscado o retomar mental das imagens vistas, este texto não visa se opôr à existência daquelas ou à sua presença nos cursos de formação docente. Pelo contrário, tem como objetivo chamar a atenção para a necessidade de que os cursos de formação de professores se preocupem em promover e instigar relações efetivas com tais imagens, algo que, como explica Türcke (2010b) requer interrupções, pausas no consumo delas e especialmente espaços e tempos nos processos de ensino aprendizagem que instiguem o exercício do retomar mental e verbal das imagens vistas. Este trabalho não deixa de ser uma tentativa de atuar nessa direção, pois pressupõe o retomar mental e por escrito do filme mencionado.

Nesta retomada, o filme é observado dentro de uma constelação formada pela forte presença das imagens audiovisuais também dentro do processo educativo formal, pelos indícios de recusa da realidade concreta observados dentro da sala de aula junto aos conteúdos das disciplinas e, pelo avanço daquilo que Walter Benjamin compreendeu como alienação do sensório corporal.

Nesse sentido, o filme “A Noite Americana” se impôs em sua força crítica ao ser exibido e discutido no interior do desenvolvimento de um projeto de extensão e pesquisa realizado dentro da Universidade Federal de Lavras. O filme se destaca por evidenciar um determinado momento histórico da produção cinematográfica, se detendo sobre o processo de produção de um filme. Ao mostrá-lo não apenas em seus bastidores, com todo seu arsenal tecnológico, torna visível também as fachadas e os entulhos típicos de uma cidade cenográfica. O modo como as mostra, por sua vez, faz ecoar o brilho e os conflitos típicos de atores e atrizes que entoam o hino da perfeição, e, ao mesmo tempo, envelhecem, sentindo dolorosamente seus relacionamentos descontínuos até a chegada da morte.

Ao se referir de diferentes maneiras à direção no cinema e às suas relações e distinções com a vida, com o que é sensível, imprevisível e perecível, o filme ajuda a pensar a situação contemporânea em que se torna recorrente as pessoas lidarem com o mundo da vida como se estivessem dentro de uma telenovela. Algo que se expressa de uma forma muito contundente quando licenciados, em vez de irem para a aula, permanecem fixados em seus celulares, à caça de Pokemons Go ou, então, mesmo na sala de aula, se utilizam das telas de seus celulares para se evadirem da realidade concreta.

É a partir do pensamento de Adorno e Horkheimer (1985), de Adorno (2006); de Türcke (2010a; 2010b), e de Buck-Morss (1996) que buscamos compreender o filme olhando detidamente para as suas próprias imagens e não pelo que seu diretor dele falou ou do contexto em ele foi produzido. Antes de entrar nesta análise, porém, chamamos à atenção para alguns pressupostos teóricos e práticos que permitiram perceber as potencialidades estéticas presentes no filme de F. Truffaut.

Entediados nas aulas e excitados diante das últimas postagens do Facebook

Como docentes de cursos de formação de professores numa Universidade Federal Brasileira, vivemos no dia a dia da sala de aula presencial, manifestações cada vez mais visíveis quanto ao que Türcke (2010a, 2010b) chama de onipresença das imagens audiovisuais. Dentre elas, se destaca o aumento da frequência com que as pessoas têm olhado para as suas telas ao longo das aulas, assim como a ampliação das falas dos/as estudantes em torno das postagens do *Facebook*. A consulta às telas se explicita em muitos momentos como tentativas de negar a concretude da aula. Ou seja, é olhando para outro lugar que o/a estudante exercita o seu não-estar na sala de aula.

Uma atitude de não estar concretamente que foi e continua sendo mobilizada pelo cinema interessado em fazer as pessoas esquecerem-se de seus problemas diante da vivência de poder ver tudo e todos sem, entretanto, serem envolvidas nesse olhar: o cinema, contudo, que foi alvo da crítica de Adorno e Horkheimer (1985) já em meados do século XX.

Em outras palavras, em meio aos mais diversos impasses vividos dentro de uma sala de aula, cada vez mais as pessoas têm procurado as telas como se assim, assistindo a uma outra realidade, pudessem saltar para fora do espaço em que efetivamente continuam pertencendo. Uma postura em que olhar algo se pretende capaz de dispensar aquele que olha de se incluir como objeto do próprio olhar, tal como o espectador de cinema educado pelos produtos da indústria cultural a se ver como um olhar onipotente sobre todo o mundo, capaz de alcançar a tudo, mas jamais ser alcançável. Algo, entretanto, que expressa o aprofundamento da alienação do sensorio corporal humano, tal como diz Susan Buck-Morss ao retomar o texto “A obra de arte...” de 1936, escrito por Walter Benjamin. Nas palavras da autora:

No ‘grande espelho’ da tecnologia, a imagem que retorna está deslocada, refletida num plano diferente, no qual a pessoa se vê como um corpo físico divorciado da *vulnerabilidade sensorial* – um corpo estatístico, cujo comportamento pode ser calculado; um corpo de desempenho, cujas ações podem ser medidas relativamente à ‘norma; *um corpo virtual, capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor*. (BUCK-MORSS, 1996, p.35, grifo nosso)

Ao nos determos sobre as observações de Buck-Morss, que se referem ao reflexo deslocado do corpo pela tecnologia, somos levados a pensar como tal processo precisa ser problematizado dentro dos próprios cursos de formação docente, especialmente quando entre a população brasileira se vivencia tanta efervescência nas postagens do *Facebook* e, ao mesmo tempo tanta apatia em meio ao contexto político que, após o impedimento da presidente Dilma Rousseff, tem sido movimentado por inúmeros cortes e retrocessos de conquistas e de direitos sociais.

A alienação do sensório corporal, aprofundada pelo exercício deste corpo virtual, estatístico, indolor parece se expressar também na manifestação de recusa dos conteúdos propostos dentro das disciplinas, a favor daqueles retirados das postagens do *Facebook*, considerados pelos próprios estudantes, mais próximos de sua realidade. Tal preferência indica que eles não estão deixando de ler, mas que estão se entregando cada vez mais exclusivamente à leitura das postagens neste meio, algo que se torna preocupante se considerarmos os poderes econômicos representados nas restrições tecnológicas, pois conforme dados da pesquisa feita pela Fundação Mozilla publicados por VALENTE (2017) na Revista Carta Capital, para 55% dos/as brasileiros/as o *Facebook* é a Internet.

Tal situação nos remete a duas questões abordadas por TÜRCKE em seu livro *Sociedade Excitada: filosofia da sensação* (2010a).

A primeira delas diz respeito à diferença entre notícia moderna e às simples ocorrências noticiadas. TÜRCKE (2010a) explica que tal diferença foi se desenvolvendo com o avanço do mercado capitalista de produção da notícia e a correspondente concentração dos meios tecnológicos de comunicação. O mercado de notícias não poderia expandir veiculando apenas acontecimentos importantes, mas precisou produzir notícias que pudessem transferir alguma importância ao noticiado. Não que o acontecimento em si se tornasse efetivamente relevante, mas as dimensões de compreensibilidade e de novidade contidas na forma de noticiá-lo se tornaram indispensáveis para o acesso de milhões de pessoas àquele acontecimento, o que repercutiu fortemente na valorização daquilo que é noticiado.

Entendemos que isso pode ser visualizado quando certas notícias “viralizam” no *Facebook* e quanto mais acessadas, mais as pessoas que as compartilham se sentem impregnadas por sua importância. É nesse horizonte de oferecer o facilmente compreensível, que o “novo” das notícias com todo avanço tecnológico, apenas pode se realizar como farsa, pois se fosse efetivamente nova, a notícia estaria também sujeita à possibilidade de sua incompreensão: algo que é inadmissível no mercado de produção de notícias.

Ao carregar o brilho da novidade e ser feita com o principal propósito de ser assimilada facilmente por todos, a despeito disso distorcer o que é noticiado, a notícia moderna torna-se muito mais atraente que as meras ocorrências noticiadas, presas aos envolvidos nos acontecimentos. É nesse sentido que compreendemos a observação de TÜRCKE (2010a) de que a primeira transmissão radiofônica foi o “*Holy Night*”. Ela, sem dúvida, carrega algo que importa efetivamente a todos: a salvação da morte. Mas afinal, que informação poderia salvar o indivíduo da morte em tempos de saturação das notícias em formato audiovisual senão aquela que lhe oferece maior sensação de integração social? Assim, TÜRCKE afirma que mesmo desconhecendo as suas origens teológicas, todo selecionador de notícias das empresas jornalísticas, teria em conta tal princípio.

Comparados com o sucesso das notícias, os conteúdos das disciplinas, só podem superar o espaço da sala de aula com a atuação concreta das pessoas envolvidas, pois eles dependem efetivamente de professores e alunos para realizar sua importância numa dimensão mais abrangente. E quando os conteúdos e materiais trabalhados em sala de aula são extraídos da rede, reduzida ao *Facebook*, com a justificativa de que assim se obtém a participação dos/as alunos, mais importante se faz perguntar que tipo de participação é essa e em que medida ela não atenderia muito mais àquele exercício do corpo virtual de que nos fala Buck-Morss (1996).

O uso desses meios para se destacar conduz em direção à outra importante questão discutida por TÜRCKE (2010b), quando se refere a como as imagens audiovisuais, pela força de parecerem realidade, fazem com que as pálidas imagens mentais sejam consideradas sem graça a ponto de serem preteridas pelas brilhantes imagens técnicas. Nas palavras do filósofo “À medida que conjuga o seu olhar com o da câmera, ele [indivíduo] entra num cenário de sonho voltado para fora, tecnicamente preciso – um cenário que, de certo modo, já outros por ele sonharam”. (TÜRCKE, 2010b, p.316)

É nesse contexto que consideramos ser de aprofundamento da alienação do sensório corporal na contemporaneidade, que percebemos a necessidade de formar professores/as que consigam discernir as produções audiovisuais capazes de contribuir para a formação de uma consciência acerca dos prejuízos do encantamento com o referido corpo indolor refletido com a tecnologia. Filmes que, por sua forma e conteúdo, podem ajudar as pessoas a resistirem ao caráter alucinatório das imagens técnicas. Filmes que conseguem se mostrar como construções sociais e apontar para as dificuldades sempre implícitas em todos os processos de construção e de transformação da realidade. Filmes que forcem a retirada do espectador do embalado de sonho produzido para ele, sem, entretanto abalar sua capacidade de sonhar.

São estas imagens que se mostram como produções que não encontram muito espaço no cotidiano das pessoas. E não se trata de imagens que mostram algo como construção, mas daquelas que se mostram como tais. Pois hoje, pelo *Facebook* ou pela *Internet*, podemos ver as pessoas consumindo imagens que elas sabem que não correspondem à realidade, mas o modo como essas imagens precisamente se referem à superfície da realidade não permite que as pessoas questionem a própria realidade como construção social e histórica, mas efetivamente as embalam na confusão alucinatória que desvaloriza o trabalho de representação do real.

É nesse horizonte de discussão, que passamos agora para o destaque de algumas passagens do filme “A Noite Americana” que, em nossa perspectiva, dirigem o olhar para o caráter construtivo das imagens audiovisuais, para a dimensão social, histórica e corporal do trabalho humano redentor da natureza.

A direção cinematográfica: a autoria como construção social e histórica

O filme “A Noite Americana” produzido pelo cineasta francês François Truffaut em 1973, aborda o processo de produção de um filme como uma construção histórica e social. Nele evidencia-se o dilema da direção que precisa renunciar à intenção de assumir o controle total, assim como a compreensão de que o cinema como obra de arte não é o mundo que ele reflete, mas que no seu âmbito restrito de realização desenvolveu e continua desenvolvendo ferramentas que permitem refazer inúmeras

vezes e de diferentes formas a vida dentro da tela. Nesse sentido, o filme acena para como a vida e as suas formas de produção é constituída por uma materialidade não totalmente dominada pela lógica instrumentalizadora da existência.

Ao falar sobre o controle e a direção no cinema, o filme remete em vários momentos à impossibilidade do controle total do que é vivo. Isso se contrasta não apenas com a racionalidade técnica objetivamente espalhada nas relações sociais, mas também com aquela subjetivamente reproduzida quando os próprios sujeitos esquecem que suas aprendizagens, mesmo que enfraquecidas, se constituíram dentro de processos marcados pela não totalidade da direção e do controle. Em outras palavras, o salto qualitativo que se experimenta nos processos de transformação de si mesmo, nos processos de aprendizagem também é constituído por elementos dos quais o sujeito não tem pleno controle.

Para isso, o filme se detém sobre os diferentes meios técnicos desenvolvidos pelo cinema, às suas diferentes formas de controlar a materialidade de modo a alcançar a produção da imagem cinematográfica. Isso se evidencia especialmente no modo como Truffaut lida com os movimentos de câmera, e que coloca em ação a compreensão cinematográfica de Andre Bazin de que aquilo que é enquadrado não pode ser entendido como um mero quadro, mas deve ser considerado como um recorte da realidade, que remete, por isso, para algo fora dele.

Isso pode ser visto, já no início do filme, quando após uma sequência igual a milhares de outros filmes comerciais, em que imediatamente aquele que assiste é inserido na história como alguém que se projeta ora em um, ora em outro personagem, a cena se abre juntamente com o comando de “Corta” do diretor, a ponto de o espectador ver as câmeras, os atores/atrizes, o diretor, a maquiadora, o produtor, o cinegrafista, o contra-regra, o fotógrafo, as fachadas dos prédios e muito entulho dos materiais de construção necessários para produção dos cenários.

A partir dessa abertura do quadro, que evidencia o efeito do movimento de câmera, o filme chama a atenção para aquilo que antes não era visto, assim como alerta para aquilo que continua não sendo visto com uma abertura um pouco maior da cena. Tal ação tem um efeito de remeter aquele que assiste a um sentido de materialidade como algo que escapa ao que o sujeito consegue falar sobre ela. Isso ocorre, porque o filme consegue se deter rigorosamente sobre a materialidade da produção cinematográfica e a materialidade história da vida do seu diretor.

Após essa sequência em que os preparativos em torno da cena são mostrados, a mesma sequência é novamente apresentada ao espectador, porém, com a possibilidade deste ouvir e acompanhar as orientações próprias do diretor para o desenrolar da mesma tomada. Neste momento, o espectador não está encantado por que assume a pele de um dos personagens do filme, mas porque é capturado para assistí-lo como produto de um trabalho social que, inclusive, não é de domínio completo dos envolvidos em sua produção, apesar de todos os artifícios estarem voltados para tal.

Outro elemento que atravessa o filme é a perspectiva de que ele é um trabalho coletivo, que envolve não apenas aqueles que mencionamos a pouco, mas depende das produções do passado. Este elemento nos faz recuperar as palavras de Adorno quando diz

Que las películas faciliten esquemas de comportamientos colectivos no las convierte de primeras en un reclamo complementario de la ideología. La colectividad es algo más bien inherente al cine. Los movimientos que en él se representan son impulsos miméticos. Antes que cualquier concepto o contenido, las películas parecen animar al espectador y al oyente a que se incorporen a su marcha. (...) *No sería descabellado describir al sujeto constitutivo del cine como un “nosotros” en el que convergen su carácter estético y sociológico. (...) El ojo, al ser atraído, se suma a la corriente de todos aquellos que siguen la misma llamada.* La indeterminación de este “algo” colectivo vinculado al carácter formal del cine facilita sin duda el mal uso ideológico del medio, (...) El cine emancipado tendría que rescatar su colectividad apriorística de la inconsciente e irracional lógica de resultados y colocarla al servicio de la intención ilustrada. (ADORNO, 2006, p.137, grifo nosso)

Nesta passagem de seu ensaio *Filmtransparente*, podemos ver Adorno reconhecendo que os esquemas de comportamentos coletivos mobilizados pelos filmes não são a mesma coisa que aquilo por ele chamado de um caráter coletivo inerente e apriorístico do próprio filme, o qual estaria se realizando inconsciente e entrelaçadamente à lógica irracional dos resultados, especialmente pelos filmes comerciais.

Ao chamar à atenção para como a própria forma do filme faz com que cada pessoa se transforme em um nós, entrando num mesmo fluxo de imagens, Adorno parece reconhecer que a estética dos filmes, por ele tidos como emancipados, teria a força de remeter à materialidade social e contraditória da qual se formam as individualidades e que, tanto a estética dos filmes comerciais quanto a vida social voltada para a lógica de resultados, se estruturam de tal forma que mantém os sujeitos inconscientes dela, de modo que a pessoa se veja cada vez mais como fruto de seus exclusivos esforços e os filmes não emancipados precisem repelir tudo o que faz recordar a dimensão social e material do próprio sujeito.

A intenção ilustrada que aqui encontramos em Adorno parece acenar para a recordação da materialidade social que afeta o corpo de cada indivíduo e que por isso o constitui, consciente e inconscientemente, a qual não é capturada quando a imagem cinematográfica é tratada como mera superfície, que dispensa o sujeito da experiência de reconhecimento de sua semelhança com a realidade tornada tão apenas objeto, da mesma forma como ele mesmo e todas as outras criaturas vêm sendo, à medida que avança a lógica que reduz a vida a matéria prima para o desenvolvimento do mercado capitalista.

Sobre o que seria esta intenção ilustrada, encontramos nas palavras de Maiso e Viejo (2006) uma significativa contribuição. Dizem os tradutores da versão espanhola de *Filmtransparente*

Lo que Adorno no puede aceptar es *un cine que se presenta como algo de esencia orgánica*, en el que la fusión de palabra, sonido e imagen no se utiliza para desarrollar un código cinematográfico, sino para *enfatizar una sensación de realidad* en la que dichos elementos se presentan como algo homogéneo. Este cine pretende hacer pasar *la conformidad entre lo representado en la pantalla y la realidad como algo dado de antemano*, lo cual es, por un lado, una *ingenuidad estética* inaceptable que deja de lado la especificidad del medio y sus presupuestos tecnológicos y, por otro, un *refuerzo de las pretensiones ideológicas de la industria*. (ADORNO, 2006, p.127, grifo nosso)

Nesses termos Maiso e Viejo destacam que Adorno se contrapõe a filmes que enfatizam uma sensação de realidade, porque assim eles obstaculizam tanto as transformações dos seus próprios meios quanto a formação de uma consciência social sobre a limitação/destruição da vida imposta pela continuidade da sociedade de mercado capitalista.

Quando Truffaut, no papel de diretor, se utiliza da voz *off* para dizer que o cinema está acontecendo dentro do próprio filme, o que se assiste é uma sequência de imagens que mostra a produção do filme como um processo em que as pessoas se encontram com ele envolvidas. Nela, o cinema de estilo, próprio de um autor, defendido pela política de autores da *Nouvelle Vague*, aparece tencionado pela compreensão de que o estilo depende da vida social. O que é bonito nesta sequência é o trabalho partilhado entre as pessoas envolvidas, que destaque a importância da atuação de cada um, algo que não é exclusivo ao cinema, mas que marca o trabalho humano enquanto experiência formativa, algo que não é mera idealização, mas que se encontra na relação com a materialidade histórica e social. Algo, entretanto, que devido à condição de ser cada vez mais sufocada pelas demandas do mercado e suas formas alienadas de produção da existência, não tem tido condição de se expressar, mas depende do trabalho formal artístico, dos vários “cortas” que saem da boca do diretor e toda operação dos materiais historicamente desenvolvidos dentro da arte cinematográfica para que seja possível desenvolver-se como um tema, como uma ideia. Assim, a presença da direção, que não significa negação da materialidade enquanto algo maior que a própria direção, é aceita e levada a cabo, quando é permanentemente referida com a materialidade da voz do diretor ao lado das sequências fílmicas.

Quando assistimos à ênfase na produção do filme como um trabalho coletivo em “A Noite Americana”, não pensamos apenas na abertura das cenas de seus bastidores, na voz em *off* do diretor, na exposição de cada profissional envolvido em meio a montanhas de entulhos e materiais, geralmente ocultados pelos enquadramentos do cinema comercial; pensamos também nas menções aos autores passados, às quais remetem àquilo que Manevy destacou como sendo uma das características da *Nouvelle Vague*, pois conforme este estudioso

Uma das mais vigorosas ideias da *Nouvelle Vague* foi considerar o museu, a cinemateca como lugares privilegiados para o processo criativo de um filme. Uma ideia transformadora porque até então o cinema era pensado (...) com base em uma noção de linguagem sem tradição. (MANEVY, 2006, p.223)

Além dessas menções como expressão da consciência de que o cinema é um processo social e histórico, pensamos em como todo o aparato de produção de imagem escancara a ilusão geralmente oferecida pelo cinema comercial ao espectador de poder ingressar num mundo duplicado para ele, onde se torna possível fazer e ser aquilo em que na realidade concreta não se consegue fazer quanto mais ser. É no modo como o filme enfatiza as potencialidades do cinema em relação àquilo que não se pode fazer na vida, que temos a impressão de encontrar um das mais belas produções culturais a favor da vida.

Nesse caso, assim como os movimentos de câmera, que se ocultam para em seguida se mostrarem ao longo de todo filme, a sequência em que se fala o que é o cinema evoca algo fora dele, alcança o que tem sido oprimido na realidade, recorda algo do sujeito que se pretende senhor de si e busca permanentemente negar a sua formação e/ou deformação no interior da própria materialidade social.

Se considerarmos que a Nouvelle Vague foi um movimento cinematográfico que, dentre outras coisas, negou o estúdio ao filmar nas ruas; em “A Noite Americana”, Truffaut radicaliza esta negação filmando-a dentro de um famoso estúdio de cinema francês, chamado Vitorino. A forma como o estúdio é utilizado vai contra ele, permite negar o que estava e que continua nele implicado como representação de domínio econômico e de um mundo de fantasia, de sonhos, de homens e mulheres perfeitos/as. Apenas filmando no estúdio consegue mostrar o que está além das fachadas, e sua explicitação dá voz a uma outra, que se refere ao que está por trás das belas imagens de atores e atrizes, cujas vidas como seres de carne e osso sofrem com a superficialidade dos relacionamentos a que estão submetidos e que ecoam em vários momentos do filme.

O filme “A Noite Americana” se desenrola a partir da produção de um filme chamado “A chegada de Pâmela”, cuja história não adquire importância alguma soando muito mais como um *macguffin*, técnica popularizada pelo diretor A. Hitchcock, muito admirado por Truffaut. Sem dúvida, tal como foi afirmado pela estudiosa brasileira Ana Lúcia Andrade (1999), este é um filme metalinguístico que se volta para o próprio cinema. Contudo, podemos dizer que isso se dá à medida que a relação do seu diretor com o mundo também é tematizada. Pois é no aprofundamento de sua própria experiência subjetiva que Truffaut evoca a relação entre o cinema como obra de arte e o mundo fora dele.

Ao mesmo tempo em que mostra a direção e a centralidade do diretor, seja selecionando os objetos, ações, ou delegando a outros da equipe a responsabilidade por escolhas e ações; são incontáveis os momentos em que as coisas de um modo geral escapam dos meios que pretendem dirigi-las. Como sequências que manifestam isso estão a da atriz que busca ocultar sua gravidez para não ser substituída pelo diretor, os esquecimentos de falas, a morte do protagonista, o gatinho que mesmo com fome, não obedece ao *script*, etc. Estes e outros episódios formam ocasiões para o destaque de meios técnicos que apenas dentro do cinema podem anular os obstáculos. Neste sentido, os enquadramentos, cortes, recortes, montagem são expostos como artifícios dentro do cinema para a expressão de intenções, e, portanto, para o controle daquilo que não se pode dominar na vida.

Um desses momentos ocorre quando o Sr. Ferrand, diretor do filme interpretado pelo próprio Truffaut, procura em um enorme catálogo uma atriz que pudesse substituir a que foi recém-descoberta na gravidez que buscava ocultar, num diálogo junto ao seu produtor. É junto desse momento de fúria e de uma perspectiva reificadora da atriz que o diretor, ao mesmo tempo em que recebe um pacote pelas mãos de uma espécie de carteiro, atende ao telefone em que na linha está o compositor apresentando-lhe a composição musical de uma das cenas do filme, cuja produção estava em curso: a festa a fantasia. É ouvindo a bela composição que o Sr Ferrand abre o pacote que contém os livros de alguns dos cineastas fundamentais para a formação de Truffaut, tais como: Buñuel, Godart, Bergman, Lubitch, Hitchcock, Rossellini, Dreifuss.

Nesta sequência, assim como em praticamente todo filme, há muita decupagem — recortes que remetem não apenas para uma vida extremamente entrecortada, mas revelam um traço característico do próprio cinema: a montagem. É exatamente por meio dela, que o filme apresenta uma solução para a fúria do diretor devido à descoberta de que algo lhe fugia do controle e que impede o seu desdobramento na atitude fria de substituição da atriz com a ajuda de seu enorme catálogo.

O enquadramento em primeiro plano de livros dos diretores admirados por Truffaut, acompanhado pela composição musical do baile a fantasia do filme dentro do filme em meio a uma sequência em que o diretor expõe sua fúria diante de algo dele omitido, podem ser compreendidos como uma citação que remete aquele que assiste à tomada de consciência sobre como a obra se tornou realidade devido ao trabalho daqueles cujos nomes estampam as capas dos livros que preenchem a tela. Um momento em que fantasia e imaginação são tratadas em articulação com o passado e com a necessidade de sua apropriação.

Desta sequência se desdobra, não imediatamente, outra, em que o diretor junto com a mesma atriz olham para as cenas e para as suas possibilidades de corte e de montagem, evidenciando um controle alcançado dentro do cinema e que expressa a potencialidade tecnológica na libertação do domínio de um ser humano sobre outro. A função do recorte adquire aí visibilidade, ela é mostrada como meio que permite ao diretor mostrar apenas aquilo que intenciona, um artifício geralmente esquecido, como nos diz Ismail Xavier (1988) pelo espectador de cinema convencido de que a imagem fotográfica é a verdade à medida que registra automaticamente a realidade.

Assim como os enquadramentos panorâmicos iniciais do filme alteram a perspectiva do espectador para que possa enxergar o filme como uma produção coletiva, o enquadramento em *close-up* evidencia o direcionamento do olhar para aquilo que o diretor quer que seja visto, os livros dos cineastas que o antecederam, o reconhecimento do próprio diretor sobre a importância de outros para a construção do cinema. Uma postura que se articula com a explícita narração do filme, pois o diretor do filme dentro do filme lembra permanentemente sua identidade com o próprio Truffaut e, portanto, com aqueles que participaram de sua formação.

A rua como espaço de sonhos?

Quando Adorno e Horkheimer (1985) afirmaram que o espectador de cinema percebe a rua cada vez mais como um prolongamento do filme que acabou de assistir — porque este se pretende reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana —, o filme ainda não tinha se tornado tão presente na vida das pessoas como hoje, quando cada um pode acessá-lo de suas telas de celulares, fazer filmes e muitas vezes, confundir o mundo externo com aquele visto no filme.

Enquanto a Indústria Cultural, de 1944-47 até hoje, atua em prol da indistinção entre as imagens da tela e as da rua, a obra de arte instiga pensar que a distinção entre elas é fundamental para conservar um olhar sobre aquilo que na rua ainda não se realizou mas que existe como impulso insatisfeito, como algo que continua oprimido em suas inúmeras *possibilidades*, não mais por uma força explicitamente opressora mas pela perversa ideia de que o cinzento do mundo é fruto apenas da cabeça de alguns indivíduos que não querem saber de trabalhar, ou então de intelectuais cujo *metier* não encontram raízes sólidas nos interesses da sociedade, compreendida reduzidamente como aquela norteadada pelos interesses do mercado capitalista. Indivíduos estes que são considerados, muitas vezes, incapazes de dar uma forma artística a sua vida.

O filme do cineasta francês se destaca por não oferecer ao espectador um tempo de projeção ininterrupta, que se oculta em seu exercício de dirigir o olhar daquele

que assiste, típicas ações daquilo que Adorno e Horkheimer (1985) denominaram com o conceito de Indústria Cultural. A produção da percepção de continuidade entre a tela e a rua, como uma das características deste fenômeno, é algo que precisa ser refletido criticamente dentro dos cursos de formação de professores, tanto mais se aperfeiçoam os meios tecnológicos vinculados aos interesses de lucro da lógica de mercado capitalista.

No livro «Filosofia do Sonho» (2010b), Türcke, desenvolve reflexões que nos parecem fundamentais para continuar pensando a referida confusão entre fantasia e realidade produzida pela indústria cultural, em nosso caso específico no cinema. Para o autor desse livro, a clareza de uma representação humana não pode ser alcançada no processo de vir a ser humano sem que ao mesmo tempo o processo que a formou lance a um escuro subterrâneo as alucinações que as precederam e das quais foram forjadas. Para esse filósofo, a própria formação do espaço mental se deu as custas da supressão na memória do espaço físico onde antes eram praticados sacrifícios como forma de rememorar os horrores sofridos em meio a natureza externa. Nesses termos, a clareza das ideias e de toda representação humana não pode ser compreendida apenas como algo que se opõe à escuridão, mas algo que dela extrai as forças de seu vir a ser.

Esta compreensão nos remete a um texto, escrito por Hannah Arendt (2005) na década de 1950, denominado “A crise na Educação”, onde a pensadora ao se contrapor à ideia pedagógica progressista de que a escola deveria ser uma espécie de reprodução do mundo fora dela, também afirma que tudo para vir à luz e crescer precisa da escuridão, de um espaço de proteção do olhar avaliativo e produtivo da esfera pública.

Quando encontramos em Türcke (2010b) e em Arendt (2005) o reconhecimento da imprescindibilidade da escuridão para o ser humano se desenvolver, nos perguntamos até que ponto o cinema teria sido para Truffaut um espaço de escuridão, a partir do qual ele conseguiu ver as escuridões artificiais, que dentro da própria produção cinematográfica pretendiam proporcionar a ilusão de um mundo de felicidade que anestesiasse o sofrimento provocado pelas contradições sociais. Afinal, não se trata somente de evidenciar a utilização da técnica na produção mas de pensar em como este filme é mostrado como um trabalho social e produtivo impulsionado pela experiência de sonho do próprio diretor. Nessa perspectiva o nome “A Noite Americana” não seria apenas uma referência à técnica aplicada dentro do cinema para fazer cenas noturnas, mas seria uma expressão da crítica de Truffaut à pretensão do cinema comercial de, dissimulando o uso das diferentes técnicas, pretender reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana.

A referência à técnica da “A Noite Americana” ressoa assim as diferentes técnicas cinematográficas referidas ao longo de toda obra e que podem tanto ser reveladas ao espectador como importantes meios para expressão de uma intenção, encontrando aí seus próprios limites, como podem ser dissimuladas a favor da impressão de naturalismo e realismo produzida por muitos filmes. Impressão esta que se intensifica quando as imagens cinematográficas se tornam consumidas no cotidiano dos indivíduos, as quais conforme Türcke (2010b) operam como sonhos diurnos que impedem os indivíduos tanto de viverem a vigília quanto o sono profundo no qual os sonhos podem efetivamente se desenrolar. Em suas palavras “Não ocorre problematização alguma

sobre o fato de que o filme abriu uma nova dimensão de experiência de mundo por sua maneira especial de ser parecido com o sonho” (2010b, p.316). Uma dimensão de experiência que, por ameaçar o espaço da escuridão como condição para sonhar, também ameaça a capacidade humana de pensar.

A realidade acenada por imagens de sonho... Algumas considerações finais

É a distinção entre vida e arte cinematográfica, presente no modo como o filme “A Noite Americana” apresenta o cinema como trabalho social, que consideramos importante para ajudar a pensar a tendência dos sonhos diurnos em que as pessoas buscam lidar com os superficialismos das relações sociais lançando mão de elementos extraídos da superfície da tela. Neste filme não assistimos Truffaut recuperando sua própria história de modo explícito como acontece em outros filmes autobiográficos, mas vemos o próprio cinema sendo tematizado na relação do autor com a realidade, sendo preenchido por esta relação. Ele então se coloca dentro do filme, não apenas porque interpreta o papel do diretor, mas porque seu próprio conflito remete à objetividade social.

Sobre isso, buscamos ressaltar como parte final deste texto, aquilo que consideramos ser um núcleo que erradia a forma do filme como experiência do particular face ao universal: a sequência de sonho que é mostrada durante diferentes momentos do filme. Com ela, o diretor do filme dentro do filme sonha algo que remete aos traços autobiográficos do próprio Truffaut, e que revelam o forte impacto que o cinema teve sobre ele. E quanto mais o filme avança no sentido de se mostrar como trabalho social mais seus sonhos conseguem evocar não apenas o menino que foi, sozinho, na grande cidade “recolhendo” as imagens de um filme, num cinema fechado, mas, sobretudo, conseguem evocar a “premência” desse menino em fazer isso.

Nesse momento, a sequência de sonho não permite que a voz em *off* mantenha o mesmo efeito de estranhamento de outras cenas, mas ela própria estranha porque parece sem relevância no meio do filme, e além disso, é apresentada em fragmentos que vão sendo juntados até que seja possível ver toda sequência. É como se a experiência por ela referida só pudesse ser vista como cena fragmentada, como experiência de alienação que pode ser visualizada como constitutiva da experiência artística no interior de uma realidade social que oprime o particular e que precisa ser compreendida como tal, em vez de ser confundida com a tela.

É em outra sequência de sonho mais imediatamente ligada à produção do filme dentro do filme que se assiste ao cineasta frente às pressões sofridas para a sua realização. Nela ouvimos: “Sr Ferrand, por que não faz filmes políticos?”, “Sr Ferrand, por que não faz filmes pornô?”.

O espectador já viu em sequência anterior que esta voz é a de um homem que interpreta um gigolô e como um desconhecido chega em meio ao estúdio com duas mulheres oferecendo-as para participar dos filmes.

Estas perguntas são seguidas pela afirmação feita por outra voz e que, a princípio, não parece ter contiguidade com as perguntas anteriores; se trata da voz do seu produtor dizendo “Falei com os americanos, precisa terminar em sete semanas”.

Apesar de parecerem desligadas uma da outra e serem apresentadas com vozes diferentes, elas exibem ao espectador um homem atormentado, com uma história

marcada pelo desamparo, que coloca em sonhos a pressão para fazer filmes pornô, políticos, ou simplesmente filmes em um curto prazo. Isso tudo em meio aos sonhos dos traumas que o atingiram quando ainda era criança.

Esta materialidade afetada encontra no filme uma forma de expressão, que impulsiona o seu fazer estético. Ela não é a mesma coisa que a realidade, nem pretende se confundir com ela, mas reconhece seu enraizamento nela para se organizar internamente no sentido de fazer ver tanto a lógica da racionalidade instrumental, que considera a vida como algo calculável, quanto aquilo que permanentemente escapa a esta racionalidade.

Quando esta materialidade não encontra momentos para sua reflexão mas continua sendo afetada e sufocada pela referida racionalidade necessita de artifícios cada vez mais parecidos com a realidade que a ajudem a negar a existência de tal afecção. Nessa direção se prolifera um contexto social também habitado por avatares, monstros de todas as cores, formas e tamanhos, seres extraordinários que possuem todos os poderes do mundo, mas que jamais remetem a qualquer possibilidade de transformação da realidade social estabelecida. Assim, em vez da distinção entre vida e arte como refúgio de algo que existe mas é permanentemente negado a favor da realização da estrutura social vigente, o que se prolifera é o consumo de imagens e de seres que mantém afastado da consciência das pessoas a sua própria desgraça assim como a existência daquele algo.

O retorno sobre si mesmo como corpo afetado pela experiência de choque na sua época, tanto aquela vivida nas ruas de Paris quanto nas salas de cinema, na materialidade do processo de produção cinematográfica, fazem com que o trabalho de Truffaut se posicione ao lado da objetividade dilacerada que em vez de ser olhada e refletida tem sido em muitos momentos, inclusive dentro das salas de aula, revestida pelas múltiplas cores e formas, oferecidas pelos filmes que se pretendem ser a realização de sonhos. É no interior desta constelação que o filme “A Noite Americana” consegue a um só tempo evidenciar o sonho e a materialidade histórica e corpórea do trabalho social. Nesse sentido, ele talvez possa ajudar na educação do olhar de professores e professoras no sentido de ajuda-los a resistir àquela perspectiva de corpo estatístico e virtual, que só consegue vencer ilusoriamente a apatia e o desânimo na sala de aula, às custas, mais uma vez, do reconhecimento dos sujeitos como seres corporais e sensíveis a ela.

Referências

- ADORNO, T. “Transparências cinematográficas” de Theodor W. Adorno. **Archivos de la Filmoteca**: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen, Madrid, n.52, p.131-138, 2006. <<https://pt.scribd.com/document/106251468/Theodor-W-Adorno-Transparencias-cinematograficas>> Acesso em 18/02/2017.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.57-79.
- ANDRADE, A.L. **O filme dentro do filme**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ARENDRT, H. A crise na educação. In: ARENDRT, H. **Entre o passado e o futuro**. Tradução Mauro W. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.221-247.
- BUCK-MORSS, S.. Estética e anestésica: ‘o ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. **Revista Travessia - revista de literatura**, UFSC- Ilha de Santa Catarina, n.33, p. 11-41, ago./ dez. 1996.

MAISO, J.; VIEJO, B. Imágenes en negativo. Notas introductorias a “Transparencias cinematográficas” de Theodor W. Adorno. **Archivos de la Filmoteca**: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen, Madrid, n.52, p.122-129, 2006. <<https://pt.scribd.com/document/106251070/Jordi-Maiso-y-Breixo-Viejo-Adorno-y-el-cine>> Acesso em 18/02/2017.

MANEVY, A. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, F. (org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p.221-252.

TÜRCKE, C. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Tradução de Antonio A. S. Zuin, Fabio A. Durão, Francisco C. Fontanella e Mario Frungillo. Campinas: SP: Editora Unicamp, 2010a.

TÜRCKE, C. **Filosofia do sonho**. Tradução de Paulo Rudi Schneider. Ijuí: Editora Unijuí, 2010b.

VALENTE, J. Internautas brasileiros acham que a Internet se resume ao Facebook. **Revista Carta Capital**, 24 de janeiro de 2017. www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/internautas-brasileiros-acham-que-a-internet-se-resume-ao-facebook Acesso em 19/02/2017.

XAVIER, I. Cinema: revelação e engano. In: Novaes, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 367-384.

Filme

La nuit américaine. Direção: François Truffaut. Warner, 1973. Duração: 115 min, DVD. Legendado. Colorido.