



O Cinema na Universidade: da teoria à prática

Cinema at University: from theory to practice

Ana Catarina Pereira
Universidade da Beira Interior

Resumo

Assumidos os propósitos europeus para um Ensino Superior focado em resultados de aprendizagem concretos, questionamos a forma como a teoria e a História devem ser inseridas nos cursos superiores artísticos. Em termos metodológicos, iremos centrar-nos na planificação do programa da unidade curricular “História e Estética do Cinema Português”, lecionada na Universidade da Beira Interior. A aplicação de um modelo pedagógico que reúne a contextualização, a visualização de filmes e a sua análise permitirá ao/à estudante adquirir capacidades cognitivas e práticas, tendo em vista a formação de seres humanos críticos, autónomos, imaginativos e socialmente implicados. Palavras chave: criação, metodologias, História, Cinema Português.

Abstract

Assuming the European purposes for a College Education focused on concrete learning outcomes, we questioned how theory and History should be introduced in the artistic degrees. According to our methodology, we will focus on the planning of the program of the course “History and Aesthetics of Portuguese Cinema”, taught at the University of Beira Interior. The application of a pedagogical model that brings together contextualization, visualization of films and their analysis will allow the student to acquire cognitive and practical capacities, regarding the formation of critical, autonomous, imaginative and socially involved human beings. Keywords: creation, methodologies, History, Portuguese Cinema.

Estudar Cinema é reflectir sobre uma história recente, com cerca de 120 anos. Pressupõe a análise diacrónica da História de uma técnica que colocava imagens em movimento e que foi sendo progressivamente transformada em Arte – a sétima, a súpula de todas as anteriormente desenvolvidas, como Ricciotto Canudo anteviu, em 1911 (*Manifeste des sept arts = L’usine aux images*). A junção das artes do espaço (arquitectura, escultura e pintura) às artes do tempo (música, dança e poesia). Estudar Cinema significa, portanto, analisar a arte mais mimética, a arte da vida.

A partir de Canudo, Louis Delluc (Delluc em Grilo: 2011) formularia o conceito de fotogenia: o estado de concordância entre a matéria e a sua imagem, funcionando o cinema como um dispositivo que nada

acrescenta à beleza do mundo, mas antes permite o seu maior entendimento. Ao mesmo tempo, Germaine Dulac (Dulac em Grilo: 2011) impulsionava todos os recém-transformados fotógrafos em pretensos cineastas a irem além da documentação de imagens, produzindo um cinema de essências. O cinema, no seu entender, seria a arte que mais se aproximava da música, devendo constituir uma verdadeira “sinfonia visual”, pelo ritmo que lhe era imposto.

Desde o início que as filosofias ou teorias do Cinema impulsionaram, assim, a criação e o desenvolvimento de um vocabulário específico, bem como o domínio de uma linguagem partilhada por todos os cineastas, que potencializasse, por essa via, a sua institucionalização artística. Nesse sentido, correntes mais ou menos vanguardistas foram distanciando a indústria das pretensões autorais de alguns, promovendo cânones, ditando a visibilidade (ou a invisibilidade) dos que passariam à História. E seria dos seus nomes que os programas de inúmeras disciplinas das mais distintas escolas de Cinema, pelo menos no continente europeu, se foram povoando. No processo de definição, o recurso ao cânone pode, portanto, ser encarado de duas perspectivas: o seguimento da consagração ou a transmissão de conhecimentos considerados suficientes para o início do desenvolvimento de uma cultura cinéfila. Como permitir, por exemplo, que o/a estudante conclua uma licenciatura em Cinema sem conhecer os nomes julgados fundamentais ou estruturantes de um pensamento artístico?

Não deixamos, portanto, de padecer do que Foucault chamaria “mal do arquivo” (Foucault: 1987, p. 149), pesando o mesmo no momento da decisão de um programa curricular. Nesse sentido, e como lembra Marina Andrade, as escolas de arte demarcam uma função dentro do campo artístico: a de transmitir um conhecimento profundo sobre a arte, a sua história e os/as artistas. Podem/devem também auxiliar os estudantes na consolidação de escolhas, assumindo o seu propósito de formação. Contudo, alerta a investigadora: “em um momento em que se amplia potencialmente o que pode ser arte, torna-se mais indefinível o que é essencial na formação do artista contemporâneo. E enquanto espaços para a liberdade, as escolas correm o risco de propiciar no máximo certas

‘liberdades institucionalizadas’.” (Andrade, 2016, p. 209)

A leccionação do cânone pode traduzir-se, então, num estágio precursor para o estudo mais aprofundado de cinematografias minoritárias (praticamente invisíveis dos compêndios enciclopédicos que reúnem as informações sintetizadas da primeira fase), ainda que, quase sempre, o tempo escasseie para a conveniente operacionalização dessa passagem, sobretudo quando nos encontramos perante turmas com alunos de formações, níveis culturais e interesses heterogêneos.

Na reflexão que aqui proponho realizar, pretendo aprofundar o estudo de caso que parte da docência da disciplina de História e Estética do Cinema Português, ao terceiro ano da licenciatura em Cinema, na Universidade da Beira Interior. Nesse contexto, questiono naturalmente a habitual não referência a cineastas cujo tempo e a Academia nem sempre souberam valorizar, como António Macedo, Bárbara Virgínia, Rosa Coutinho Cabral, Vasco Branco, Vasco Pinto Leite, Virgínia de Castro e Almeida ou mesmo a recente e profícua produção universitária (com a possibilidade de análise, em aula, de filmes realizados por ex-alunos/as daquela e de outras instituições).

Por outro lado, a eterna dualidade entre um cinema comercial e um cinema de autor, que marca a História do Cinema Português desde o seu início ao momento presente, é um debate ao qual não devo furtar-me, perante os previsíveis futuros cineastas nacionais. Sobretudo em academias que se distanciam do culto de uma determinada estética e que não tendem a limitar os seus alunos/as ao prosseguimento da mesma, como é o caso da Universidade da Beira Interior, o questionamento da definição de arte e da institucionalização de determinados formatos pode ser inculcado desde o início, para que o corpo estudantil possa sentir a liberdade de assumir as suas próprias decisões.

Tendo em conta a diversidade das práticas estéticas contemporâneas, as instituições de ensino superior com vocação artística devem assim ser locais de exercício e experimentação. Nesse sentido, a universidade deveria afirmar-se como formadora, e não limitadora, de um percurso pessoal e profissional. É nesse momento decisivo da sua formação, que o/a aluno/a deve perceber o que o/a define enquanto artista, no sentido da criação de uma identidade própria, não constrangida por saberes fixados, mas pela observação e conhecimento eclético proveniente de diversas fontes.

No caso específico das aulas de História e Estética do Cinema Português, tendem a surgir questões antropológicas relacionadas com “o que é isso de ser português?” que os filmes portugueses deveriam reflectir, neste cenário de pós-modernidade também líquida, fronteiras estabelecidas menos por países do que por continentes e constantes intercâmbios culturais com várias partes do mundo. Nascidos e criados em democracia, os novos estudantes que frequentam os primeiros ciclos do ensino superior, manifestam frequentemente uma ausência de consciência política e/ou de conhecimento da História de Portugal desde o 25 de Abril. Lecionar uma unidade curricular como

esta implica, portanto, para além de outros parâmetros, uma profunda análise do contexto em que as obras são produzidas.

Em termos de estrutura, optei por realizar, em cada aula, essa introdução histórica, política e cultural, apresentando alguns dos cineastas mais representativos de cada década, bem como aqueles que o tempo invisibilizou, mas que, por algum motivo, devem ser discutidos. Com as devidas distinções de propósitos e de linguagens utilizadas, recupera-se, em seguida, o espírito cineclubista que presidiu à formação do movimento em Portugal: o de visionamento e discussão dos filmes, na íntegra. Procurando contornar uma certa cultura de exibição de excertos de obras, que nem sempre convidam à sua posterior visualização na totalidade e que obriga à referência a elementos não mostrados, tanto as curtas como as longas-metragens são vistas na íntegra (quando existem cópias disponíveis).

Em cada aula, um grupo previamente formado procede à análise da obra, sendo que, naquele momento, os estudantes em formação já frequentaram outras unidades curriculares que lhes possibilitam um mais profundo desenvolvimento do seu trabalho, como “Análise Fílmica”, “História do Cinema”, “Novos Cinemas” e “Teoria do Cinema”. O propósito é, portanto, olhar para os filmes enquanto objectos em si, na consagração de um momento único que ultrapassa o horário estabelecido, prolongando-se a discussão por horas extraordinárias não contempladas pelos serviços académicos da faculdade.

Na primeira aula de cada semestre são discutidos os critérios de avaliação e fixada uma percentagem da nota final com base no trabalho de grupo que seria apresentado pelos diversos elementos que o compõem, numa frequência ou trabalho escrito individual, na assiduidade e na participação. Tendo em conta os seus interesses, os grupos são formados por alunos com diferentes especializações, nomeadamente fotografia, guião, som, direcção de arte, entre outras. Nos casos em que o filme resulta de uma adaptação literária (*Uma abelha na chuva*, por exemplo), os elementos do grupo devem ainda ler o livro e falar do processo de transposição para o cinema. A análise será feita englobando todos estes aspectos. O calendário foi fixado da seguinte forma:

- I grupo: *As mulheres da Beira*: Rino Lupo (1923)
- II grupo: *Maria do Mar*: Leitão de Barros (1930)
- III grupo: *A aldeia da roupa branca*: Chianca de Garcia (1938)
- IV grupo: *Os verdes anos*, Paulo Rocha (1963)
- V grupo: *Acto da Primavera*, Manoel de Oliveira (1963)
- VI grupo: *Uma abelha na chuva*, Fernando Lopes (1968 – 71)
- VII grupo: *Máscaras*, Noémia Delgado (1976)
- VIII grupo: *Os emissários de Khalom*, António Macedo (1988)
- IX grupo: *Ossos*, Pedro Costa (1997)
- X grupo: *Coisa ruim*, Tiago Guedes e Frederico Serra (2006)
- XI grupo: *48*, Susana Sousa Dias (2010)

XII grupo: *Floribela*, Vicente Alves do Ó (2012)

Em determinadas aulas foram ainda exibidas algumas curtas-metragens, nomeadamente os primeiros filmes disponíveis de Aurélio da Paz dos Reis, bem como *O pintor e a cidade* (Manoel de Oliveira: 1956) e *Sophia* (João César Monteiro: 1969 – 72). Ambos os formatos estão assim representados (curtas e longas-metragens), bem como distintos géneros (drama, comédia, filme etnográfico, documentário, terror, ficção científica...), iniciando-se o estudo por dois filmes representativos do cinema mudo, sendo um deles (*Mulheres da Beira*) habitualmente votado à invisibilidade, pela não existência de uma cópia em DVD até 2016, agora editada pela Cinemateca Portuguesa.

Enquanto docente, os objectivos que estabeleço para a unidade curricular são: a) relacionar a teoria à prática de futuros cineastas; b) relacionar o contexto histórico e político nacional com a forma e o conteúdo de determinadas produções; c) identificar o processo de canonização de determinados autores, bem como a invisibilidade de outros; d) promover um pensamento imaginativo, num ambiente propício, que premeie o arriscar e, em simultâneo, permita uma análise fundamentada do objecto de estudo.

Por último, por mais ambíguas, sujeitas a contextualização histórica e abrangentes que as definições de arte e de criatividade possam parecer, elas comportam um certo valor de exposição ou visibilidade. Um/a cineasta trabalha, à partida, para que os seus filmes sejam vistos. Nesse sentido, a universidade pode favorecer esse contacto e aprendizagem desde os primeiros anos, ou mesmo no final dos ciclos (licenciatura e mestrado). Recentemente, as demandas, por parte de festivais nacionais e internacionais, de filmes de escola têm vindo a aumentar, em secções específicas que avaliam precisamente o grau de experimentação implicado, procurando reconhecer, ainda que prematuramente, determinados talentos. Cabe assim à instituição de ensino superior confrontar o/a artista em formação com o outro: o público que vê o seu filme e um júri que o avalia, fora do contexto universitário e da estrita lógica de uma nota final. Saber apresentar a sua obra, discutir o processo criativo, justificar determinadas escolhas, bem como aceitar a valorização ou desvalorização da mesma pode fazer parte do processo de aprendizagem e crescimento pessoal, que a escola deverá fomentar. Este processo não é feito em aula, ou, pelo menos, não na unidade curricular de “História e Estética do Cinema Português”, mas acreditamos que seja do cruzamento das disciplinas teóricas e de análise fílmica, com a própria realização e produção de filmes, que esta possibilidade de apresentação futura das próprias obras deverá nascer.

Regressando ao estudo de caso que nos propomos, sublinhamos que as referências teóricas para a definição deste programa e do método encontrado são diversificadas, mas o estudo recente de Hans Gumbrecht – historiador, crítico e teórico da literatura, que reflecte e sublinha alguns princípios heideggerianos – constitui uma das principais motivações. Na tentativa de enunciar alternativas

epistemológicas ao que considera ser o domínio injustificado da Hermenêutica (enquanto interpretação e procura de um sentido) nas Ciências Sociais e Humanas, o autor entende que a herança cartesiana da Modernidade conduziu a uma espiritualidade metafísica e a uma “perda do mundo” (Gumbrecht: 2010, p. 43). Na sua obra, o conceito de “presença” refere-se ao que se encontra diante de nós, ocupa espaço, é tangível aos corpos e não apreensível unicamente por uma relação de sentido. Aproximando aquele conceito ao de Ser, em Heidegger, Gumbrecht não encara os humanos como agentes transformadores, situados à parte do mundo, mas como entes que, na Serenidade heideggeriana, conseguirão voltar a entrar em contacto com tudo de uma forma mais pura, embora não menos complexa.

A perspectiva de Gumbrecht não é totalmente original. Em *Against interpretation* e em *Os limites da interpretação*, Susan Sontag (1966) e Umberto Eco (2004), respectivamente, já haviam enunciado o primado da busca de sentido na análise de obras de arte, antecipando a necessidade de um contacto e olhar mais directos sobre os objectos. Em *O ser e o tempo* (1923), Heidegger também já havia substituído o paradigma sujeito/objecto pelo conceito de “ser-no-mundo”, reafirmando-se a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana. Numa cultura de sentido, relembra-nos Gumbrecht, a autorreferência humana predominante é o pensamento ou a consciência, enquanto numa cultura de presença é o corpo que assume a dominação. O conhecimento é revelado (e não tanto descoberto ou interpretado), existindo “momentos de intensidade” ou epifanias (preferência ao conceito de “experiência estética”) que ditam a efemeridade da revelação. Esses momentos adquirem o estatuto de evento por, segundo o autor, desconhecermos o tempo em que irão ocorrer e a intensidade que irão provocar, desfazendo-se com a mesma espontaneidade que surgiram.

Como historiador e crítico da literatura, Gumbrecht não alargou a sua reflexão aos estudos fílmicos. Não obstante, uma tentativa de adaptação aos mesmos passaria necessariamente por olhar o filme enquanto envolvente e parte integrante do Ser, reactivando a dimensão corpórea e espacial da existência. O trabalho de análise fílmica solicitado na disciplina não pretende assim traduzir-se numa formalidade que corresponderá a uma determinada percentagem da classificação final, mas naquilo que pode fazer do aluno ou aluna um ser mais dotado e sensível a essas epifanias. Tal como nas relações puras de sentido, cada aula deve ser encarada como um acto em si e não pela ulterioridade da sua aplicação empírica. Cabe ao/à docente a tarefa de incutir esse espírito de concentração no momento presente, para construção de um ser mais dotado. Pretende-se, num sentido mais abrangente, o retorno à visão da universidade como instância de produção e discussão de saber, ao invés de um centro de emprego superior que anualmente debita jovens para o mercado de trabalho.

Por último, consideramos que a apresentação de ideias aqui iniciada é inevitavelmente aporética. Ainda assim, é possível chegarmos a diferentes conclusões: os estudos mais recentes, bem como as directrizes de

Bolonha e as normas europeias, apontam para a unânime necessidade de uma maior interacção entre docentes e alunos/as, bem como para a intervenção dos últimos na definição de objectivos e critérios de avaliação das distintas unidades curriculares. A mudança de paradigma de aulas que se restringem ao formato de palestras dirigidas por uma figura distante da sua audiência para um modelo de aprendizagem que promova a autonomia e a participação de quem assiste é também uma tendência da contemporaneidade.

No que ao ensino das Artes concerne, apesar da densa bibliografia referente a métodos e técnicas que promovam o ensino nos primeiros anos do ensino básico e secundário, o tema é menos aprofundado em termos de ensino superior. O facto de o mesmo não ser obrigatório e de ser expectável uma maior capacidade de reflexão e concentração no conteúdo, ao invés da forma, por parte de quem o frequenta, justifica provavelmente o debate e a publicação ainda recentes.

Por outro lado, o facto de nos centrarmos no ensino de uma área tão específica como a “História e Estética do Cinema Português”, que nem sempre suscita o interesse generalizado de turmas com mais de 40 alunos/as inscritos, permitiu-nos igualmente debater questões como a canonização de determinados autores, da qual tendemos a distanciar-nos. O método utilizado, de participação activa dos alunos/as em aula, com análise de uma longa-metragem na maioria das semanas do semestre, resultou num maior envolvimento e interesse das audiências.

Neste sentido, espera-se que a cinefilia da plateia passe a incluir mais referências em língua portuguesa, o que influenciará certamente a produção dos seus futuros filmes, bem como a curadoria de festivais e mostras de cinema.

Referências bibliográficas

- Canudo, R. (1923). *Manifeste des sept arts - L'usine aux images*. Paris: Séguier et Arte.
- Eco, Umberto (2004). *Os limites da interpretação*. Algés: Difel Editora.
- Foucault, M. (1987). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária.
- Grilo, J. M. (2010). *As lições do cinema: Manual de filmologia*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Edições Colibri.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC Rio.
- Heidegger, M. (1923 - 2005). *Ser e tempo*. Petrópolis: Editora Vozes.

Artigos especializados:

- Andrade, M. (2016). “Arte: território liberdade – qual é o local das escolas de arte?”. Em: *Concinnitas*. Ano 17, volume 01, número 28. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ.
- Sontag, S. (1966) *Against interpretaion*. Disponível, na íntegra, em: <http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf>