

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**

**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**Mestrado em Educação Escolar Brasileira**

**CINEMA DE MASSA**

**É**

**CRÍTICA DA SOCIEDADE**

**Leonardo César do Carmo**

**Goiânia - Goiás  
1995**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**  
**Mestrado em Educação Escolar Brasileira**

**CINEMA DE MASSA**  
**€**  
**CRÍTICA DA SOCIEDADE**

**Leonardo César do Carmo**

Dissertação apresentada como exigência parcial  
para obtenção de Título de MESTRE EM  
EDUCAÇÃO ESCOLAR BRASILEIRA à  
Comissão Julgadora da Faculdade de Educação da  
Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da  
Profª Dra. Marília Gouvea de Miranda.

**Goiânia - Goiás**  
**1995**

**COMISSÃO JULGADORA:**

*Mija Pereira*

*[Signature]*

*[Signature]*

*Minha gratidão à Dona Tarcila, mãe e Dândi, namorada, presenças estimulantes na confecção deste trabalho.*

*Agradeço aos amigos que, direta ou indiretamente, colaboraram para com a construção desse trabalho.*

*Agradeço aos professores e amigos estudiosos da obra de Walter Benjamin.*

*Agradeço aos professores e amigos estudiosos do cinema e da obra de Walter Benjamin: Luiz Eduardo Jorge, Luis Sérgio Duarte da Silva, Márcio Queiroz Barreto, Elias Nazareno, Joana Peixoto, Judas Tadeu Porto, José Humberto Lula, José Eduardo Siqueira de Moraes, Guilherme Vaz, Wellington Rodrigues da Paz, Laerte Guedes, Deise Nanci de Castro Mesquita Nascimento, Marco Antônio Teixeira Nascimento, Marcio Fernandes, Alberto R. do Carmo, Geraldo da Silva Gomes, Maria das Graças M. Castro, Marcos Antônio da Silva, Virginia Sales Gebrim, Carmelita Brito, Maria Inês Siqueira, Simone Mastrela, Steven Heim e Fernanda Andrade Miranda.*

*Agradeço o apoio especial de Nina, Cláudia, Luzia, Aurélio e Cleiber.*

*Minha gratidão à Marília, pela orientação carinhosa.*

*Meus sinceros agradecimentos à CAPES, cujo apoio possibilitou a dedicação a este trabalho universitário.*

Dedicatória

*À memória de meus tios Chico e Maria de Lourdes Melo*

---

## RESUMO

A questão central desse trabalho é a apropriação crítica do cinema de massa como crítica da sociedade, revelando as possibilidades do cinema no processo educativo.

Partindo-se das discussões do filósofo e crítico da cultura alemão Walter Benjamin (1892-1940), sobre arte cinematográfica e reprodução da obra de arte, particularmente formuladas nos ensaios **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** e **O Autor como Produtor**, procurou-se mostrar que com a refuncionalização da obra de arte impulsionada pelas reflexões desse teórico, acenaram e continuam acenando para uma compreensão mais verticalizada entre arte e sociedade no século XX.

Educação e técnicas de reprodução não são tratados em termos irredutíveis. Antes, entende-se que passa a ser uma tarefa da educação a compreensão da forma de percepção das coletividades humanas com a reprodução da obra de arte. Assim, o rádio, a televisão, o jornal, a história em quadrinhos e no âmbito desse estudo sobretudo o cinema, passa a ser vistos como elementos fundamentais no processo educativo da sociedade de massa.

## **ABSTRACT**

The core point in this dissertation is the critical appropriation of "mass cinema" as means of observing the society critically, thus revealing the possibilities available for "cinema" in the process of education.

The theoretical bases which support this dissertation are the discussions proposed by the German philosopher and Critic of Culture, Walter Benjamin (1892-1940), in the concerns of "Cinematographic Art" and "Art Reproduction"; particularly formulated in his two essays: "**A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**" e "**O Autor como Produtor**". This dissertation sets out to demonstrate that the "re-functioning of art", as proposed by Walter Benjamin and his reflections, has been highlighting some important insights on the studies and understandings of "art and society" in the Twentieth Century.

Therefore, "Education and Techniques of Reproduction" are not treated apart. Rather, Education is seen as having the role of understanding the "human being perception", through the "Reproduction of Art". Thus, the radio, the television, the news, the cartoons and, specially focused on this dissertation, the mares are seen as fundamental elements in the educational process of "mass societies".

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I - SOCIEDADE, CULTURA E CINEMA ....	7
CAPÍTULO II - ANÁLISE FÍLMICA E EDUCAÇÃO .....	29
CAPÍTULO III - JURASSIC PARK .....	47
CONCLUSÃO .....	75
BIBLIOGRAFIA .....	79
ANEXO - SEQUÊNCIAS DO JURASSIC PARK .....	83

## INTRODUÇÃO

O cinema tem se tornado cada vez mais um tema para a reflexão, isto é, a utilização das imagens tem servido para o exercício da análise da sociedade nas questões que envolvem a política, a economia, a cultura, a ciência e a ideologia. É crescente o número de pesquisadores que reconhecem na técnica cinematográfica uma linguagem dotada de racionalidade que tem algo a dizer sobre a história, sobre a coletividade, sobre a subjetividade humana. Se o cinema é uma forma e um método de apropriação e expressão da realidade humana em todas as suas manifestações, ele é, por isso mesmo, um elemento fundamental de explicitação dessa mesma realidade. A antropologia visual, a filosofia, a psicanálise, a semiótica, entre outras áreas do conhecimento, têm tomado o cinema como um objeto importante para o estudo de suas respectivas problemáticas.

Como produção cultural que explicita a realidade humana, a apropriação e o desvendamento da linguagem cinematográfica é, essencialmente, um processo educativo. Assistir a um filme, discutir um filme, compreender a inserção do filme na realidade social, são maneiras de se educar através de uma linguagem contemporânea e fortemente representativa da fisionomia cultural desse século.

Na educação, o uso dos filmes como instrumento pedagógico tem, no entanto, se limitado a utilizar o cinema como mera ilustração do processo ensino-aprendizagem, destinado a exemplificar, demonstrar e indicar relações entre o conteúdo ensinado e a temática abordada. Esse procedimento desconhece as possibilidades elucidativas, na medida em que faz apenas uma leitura externa deste, não

incorporando aspectos fundamentais da percepção que o cinema nos oferece da realidade.

Além disso, o uso dos filmes como instrumento pedagógico tem se limitado ao chamado cinema de arte, a diretores que o manipulam criticamente e não como um divertimento barato e insípido. Sem dúvida nenhuma, existe uma pedagogia de altíssimo nível que pode ser encontrada em cineastas como David W. Griffith, Serguei Eisenstein, Dziga-Vertov, Fritz Lang, Jean Renoir, Orson Welles, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Jean Renoir, Jean Luc Godard, Fritz Lang ou Glauber Rocha, entre outros cineastas do passado e do presente.

Na maioria dos casos em que o cinema é utilizado como elemento pedagógico, como recurso didático, o critério adotado é o dos diretores preocupados em produzir arte, em propor uma crítica da realidade, da sociedade. O cinema é aceito parcialmente, priorizando-se filmes cujo conteúdo afirma uma ideologia ou uma contra-ideologia que possam sem dificuldades ser localizadas e denunciadas para o espectador. O critério pedagógico é o do posicionamento político do diretor, seu país de origem e o esquema de produção do filme.

O chamado filme comercial não tem merecido a mesma atenção dos educadores. Considerado como mero produto de consumo, cujo único significado é o do faturamento, esse cinema tem sido ignorado pelos teóricos e os seus esforços em investigar a realidade social mediada pela filmologia. O filme comercial permanece um campo aberto para a pesquisa e a instrumentalização pedagógica desse cinema depende integralmente da superação definitiva de preconceitos como a separação entre arte cinematográfica e cinema comercial, e da construção de uma metodologia que destaque neles sua função e valor educativos.

De fato, a reificação que domina todas as esferas da existência - e não só a econômica, se manifesta de modo inequívoco na arte, onde a falsa objetividade e a naturalização do homem como coisa entre coisas é uma constante. O cinema comercial tem sido considerado por muitos exclusivamente como um instrumento ideológico a

serviço do capital. Mas é também verdadeiro que, em suas origens, o cinema surge como "arte" dos iletrados cuja clientela encontra-se num público vulgar e destituído de cultura. Não ingenuamente - nos relata o historiador Marc Ferro - só o nazismo e o soviétismo consideraram o cinema como artes antes que definitivamente ele se consolidasse como forma cultural válida do mesmo porte da literatura ou da música, por exemplo. O filósofo alemão Norbert W. Bolz observa que nos dias de hoje na Alemanha o cinema é ainda considerado como uma forma de arte inferior ou não arte. E isso em um país que deu ao mundo cineastas como Robert Wiene (*O Gabinete do Doutor Caligari*, 1919), G.W. Pabst (*A Caixa de Pandora*, 1928), Walter Ruttmann (*Berlim, Sinfonia de Uma Metrópole*, 1927), Murnau (*Nosferatu, O Vampiro*, 1922) e Fritz Lang (*M., O Vampiro de Dusseldorf*, 1931) para ficarmos nos primeiros trinta anos deste século.

O presente estudo tem como objeto o cinema como instrumento para a análise teórica, mas abandona propositalmente as chamadas obras de arte considerando, também, o filme comercial como fonte para o conhecimento da sociedade, e sugere nele elementos críticos para a prática educativa. Entende-se por prática educativa todos os meios que favorecem ou se aproximam da efetividade da autonomia do sujeito, no contexto da sociedade de massa, estando ou não incorporados ao ensino formal.

Educação e técnicas de reprodução cultural não são tratados em termos irredutíveis. Antes, entende-se que passa a ser uma tarefa da educação a compreensão da forma de percepção das coletividades humanas com a reprodução da obra de arte. Assim, o rádio, a televisão, o jornal, a história em quadrinhos e, no âmbito desse estudo, sobretudo o cinema, são vistos como elementos fundamentais no processo educativo da sociedade de massa.

Pode-se discutir as questões estéticas com balizas numa arte superior em contraposição a uma arte folclórica ou uma arte de massa, isto é, aquela que não atinge os patamares de criatividade e expressão encontradas nos grandes mestres. O pensador marxista norte-americano Fredric Jameson aponta para a debilidade dessa oposição no quadro contemporâneo da discussão estética. Ao que tudo indica, o cinema parece ser uma forma privilegiada onde a alta cultura e a cultura de massa se encontram e se

dissolvem. Há quem veja nesse encontro uma degradação da cultura. Claro, não faltam teóricos que encontram pauperização e mesmerização da arte nessa confluência visível na adaptação de obras da literatura ou do teatro para o cinema.

O filósofo e crítico da cultura Walter Benjamin, em ensaios como **O Autor Como Produtor** (1934) e **A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução** (1936), coloca-se entre os primeiros teóricos a discutir o problema e a tratar com enorme simpatia a influência das técnicas de reprodução com a sua consequente dessacralização da "aura" artística e também o seu impacto sobre as artes do modernismo.

Por isso, nesse estudo, toma-se como referencial teórico conceitos de Walter Benjamin como arte cinematográfica e reprodução da obra de arte no contexto da sociedade de massas. À luz desses conceitos propõe-se investigar os efeitos do capitalismo e da mercantilização exercida na produção cultural, questionando-se as potencialidades transformadoras ou não da cultura de massa. Por certo encontrar-se-ia maiores afinidades eletivas entre Walter Benjamin e obras filmicas como **Terra em Transe** e **A Idade da Terra** de Glauber Rocha, ou os espaços da imagem existentes nos **Manifestos Pau Brasil** e do **Antropófago**, de Oswald de Andrade. Ou ainda, em filmes como **One Plus One** e **Week End** de Godard ou **O Filósofo, Três Mulheres** e **o Amor**, de Rudolf Thome. Mas, no âmbito desse estudo trata-se sobretudo de problematizar a arte no contexto da indústria cultural e retomar Walter Benjamin significa aventurar-se nas sendas por ele anunciadas.

Essa discussão da leitura benjaminiana do cinema e sua apropriação para uma crítica do lugar do cinema na cultura contemporânea é realizada no primeiro capítulo deste trabalho. Nele busca-se explicitar os conceitos úteis na análise do filme comercial como uma reprodução técnica da arte da sociedade de massa. A adoção desses conceitos não significa no entanto um caminho, um método no sentido de um ponto de partida e de um ponto de chegada. Os conceitos mostram o filme como arte e como mercadoria, portanto, como uma manifestação ambígua. A percepção de Benjamin do cinema está relacionada ao choque dos jatos de imagens que se assemelham à existência

descontínua e perigosa que é para o homem a "sensação de modernidade". E é essa existência sem aura, profana, secularizada, que torna o cinema o melhor meio de representação do mundo tecnológico que caracteriza a sociedade industrial no fim do século XX.

Pretende-se mostrar que esses conceitos podem ser aplicados aos filmes comerciais porque eles representam uma intensificação do "espaço imagético", do "inconsciente ótico", técnicas que aprofundam a percepção do homem do seu espaço corporal, da realidade e do contexto social que ele se insere.

É, então, no filme comercial que se encontra a representação do imaginário tecnológico das relações sociais de nossa época. E é exatamente pela distração, pela diversão, que outro universo pedagógico pode ser desvendado de seus fetiches de mercadoria. Também a educação sentiu as influências das técnicas de reprodução. A educação precisa portanto compreender a mudança do conceito de natureza da arte com a invenção da fotografia e do cinema. E com isso incorporar, no conjunto das práticas educativas, a reprodução da obra de arte como categoria central do conceito de educação do homem contemporâneo. Ou seja, amplia-se o conhecimento do homem, conhecendo-se seus temas e representações no cinema. E assim se pode também educá-lo.

Os conceitos-chave de Walter Benjamin, discutidos no primeiro capítulo, dialetizam a sociedade na obra de arte levando em conta as tensões existentes entre alta cultura e cultura de massa. O cinema é abordado como uma mercadoria conhecimento cuja apropriação pode vir a superar o imediatismo consumista a que foi reduzido e assim contribuir no processo de des-reificação por meio do qual a sociedade busca tornar-se autoconsciente.

No que se refere ao embate educação e técnicas de reprodução, os conceitos de Walter Benjamin ultrapassam o tabu de se pensar intelectualmente um filme comercial. A análise da reprodução da obra de arte sugerida por Benjamin investiga os filmes comerciais mesmo que eles pareçam inócuos e destituídos de qualquer tipo de

interesse para o conhecimento da sociedade.

No segundo capítulo, discutimos a contribuição de alguns autores que fazem sugestões sobre como a análise fílmica pode ser encaminhada no sentido de esclarecer os diversos significados do filme. Reiteramos que esse estudo não trata de nenhuma sistematização normatizadora, mas antes indaga como o filme pode servir de meio para o conhecimento da sociedade.

No terceiro capítulo, é enfrentada a tarefa de mostrar como um filme comercial pode ser apropriado como uma produção cultural capaz de revelar-se crítica em relação à sociedade. O filme escolhido do cinema de massa como crítica da sociedade é *Jurassic Park*, 1993, EUA, dirigido por Steven Spielberg. A análise desse filme de expressivo êxito comercial tem seu ponto de partida na refuncionalização da obra de arte. Essa refuncionalização atribui à reprodução da obra de arte funções inteiramente novas. Os critérios de diversão, difusão maciça e distração passam a ser as categorias onde no filme comercial reside suas possibilidades de crítica à natureza da sociedade que ele representa.

# CAPÍTULO I

## Sociedade, cultura e cinema

*"(...) O coletivo também é corpo. E o corpo que ele ganha através da organização técnica só pode ser criado, em toda sua realidade política e objetiva, naquele espaço imagético que se nos torna familiar graças à iluminação profana". (BENJAMIN, 1986, p. 115).*

Esse trabalho tematiza as relações arte e sociedade de massas, seguindo as formulações de Walter Benjamin quanto à construção de uma estética materialista, isto é, da obra de arte tecnicamente reproduzida. A estética materialista é uma filosofia da arte tal como esta se apresenta nas relações sociais de nossa época, objetivadas como mercadorias na indústria cultural ou na indústria de entretenimento.

As sugestões de Walter Benjamin perseguem a análise da obra de arte embutida na forma de mercadoria. Propomos uma aplicação de conceitos benjaminianos no exame de filmes de consumo ou comerciais, o chamado cinema de massa. Os teóricos da cultura ou mesmo a crítica cinematográfica especializada, têm dedicado pouca ou quase nenhuma investigação, considerando essas obras como meras produções mercadológicas destituídas de qualquer importância intelectual ou cultural.

Essas obras não têm constituído um estímulo ou um desafio à inteligência e o argumento comumente utilizado para esta postura é de que esse cinema exerce poder

manipulativo e alienante sobre as massas. A técnica nesse exemplo de reprodução da obra de arte tornar-se-ia um braço da razão instrumental.

Para Walter Benjamin, no entanto, a técnica tem uma dimensão emancipatória. Ele entende que as mudanças técnicas ocorridas com a arte cultural, a arte portadora do halo sagrado da aura, são uma transformação no próprio conceito de natureza da arte e atribui a esta novas funções ao não estabelecer diferença entre obra de arte e mercadoria diante do novo quadro de produção social. Em nota de rodapé do ensaio "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução, Benjamin observa que:

*"ao definir a aura como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja, nós simplesmente fizemos a transposição para as categorias do espaço e do tempo da fórmula que designa o valor de culto da obra de arte. Longínquo opõe-se a próximo. O que está essencialmente longe é inatingível. De fato, a qualidade principal de uma imagem que serve ao culto é de ser inatingível. Devido à sua própria natureza, ela está sempre longínqua, por mais próxima que possa estar. Pode-se aproximar de sua realidade material, mas sem alcançar o caráter longínquo que ela conserva, a partir de quando aparece". (BENJAMIN, 1983, p. 10).*

A partir da perda da aura da obra de arte Benjamin vai buscar na arte embutida na sua forma de mercadoria a contrafação que permite a emergência de sua consciência crítica ou salvadora em um mundo cada vez mais dominado por uma práxis fetichizadora e de reificação.

Com a conversão da obra de arte em mercadoria por meio de suas técnicas de reprodução, Benjamin propõe novo quadro conceitual que dê conta da

problemática do ponto de encontro da arte com a sociedade. A questão é prática e incide na análise das mercadorias culturais e de sua autonomia nas técnicas de sua produção material. Benjamin desloca a crítica materialista da obra de arte que tinha como ponto de partida a indagação de como esta se situa ante as relações sociais de produção da época para como ela se coloca nas relações sociais de produção da época. Com essa formulação Benjamin indica a abordagem de uma estética transformada pela técnica (BENJAMIN, 1985, p. 189). Essa estética materialista investiga a natureza técnica da obra de arte. Não se trata de uma abordagem reducionista onde a arte seria explicada à luz da infra-estrutura de uma determinada sociedade, mas de uma abordagem que explora a imagética da mercadoria cultural simultaneamente como sonho e como despertar do sonho. Segundo Benjamin, as mercadorias culturais revelam traços fisiognômicos ambíguos que podem configurar-se tanto em fantasmagorias quanto em imagens dialéticas.

Benjamin oferece um exemplo de sua análise da reprodução da obra de arte nos seus ensaios sobre as passagens de Paris e também no estudo filosófico e estético de *As Flores do Mal*, de Baudelaire. Ao analisar os poemas do livro como obra e como mercadoria, Benjamin desvela-os como uma alegoria das relações de produção literária de uma época. A análise de Baudelaire é o paradigma para a análise da modernidade. As imagens literárias de Baudelaire são uma crítica de seu tempo, alegoria do sonho coletivo promovido pela mercantilização de Paris e testemunhado no olhar do *flâneur*. A modernidade em Baudelaire é captada como um filme urbano cujo enredo são as tramas das relações capitalistas e onde os trapeiros, o apache, o dândi, o suicida, são os protagonistas centrais de cuja perspectiva se percebe as modificações introduzidas na sociedade pelo capital (BENJAMIN, 1994).

A velha Paris do Antigo Regime, de ruas estreitas e tortuosas, cede lugar à Paris dos bulevares, dos centros comerciais. O peso das transações financeiras consolida definitivamente a revolução burguesa de 1789 e a última praça de guerra do revolucionário burguês é a mudança fisionômica de Paris. Ela tem agora a face do capital e esta é o embriagador mundo das mercadorias.

A cidade para Benjamin - no poema de Baudelaire - é apreendida alegoricamente como o lugar da mercadoria. Modernidade é a produção fantasmagórica das mercadorias, as imagens do desejo e da quimera. Os títulos dos ensaios que servem de introdução ao **Trabalho das Passagens** são frases alegóricas, desnudamentos emblemáticos do caráter da economia política, o leitmotif da análise benjaminiana, porque a cidade e a mercadoria são equivalentes. A cidade só existe na sua aparência mercadológica e aqui mora o sonho coletivo. A lírica baudelairiana revela a ossatura da cidade, o seu caráter mercantil e comercial. A Paris mercantilizada na ótica do **flâneur** documenta as radicais transformações a que são submetidos os homens desse tempo. O mundo social é mediado pela produção de mercadorias que se configuram como imagens dialéticas. A utilização desse conceito instrumentaliza a análise das mercadorias como produção onírica do capitalismo e a crítica de Benjamin orienta-se no sentido de manusear esses materiais como representação e conhecimento histórico.

Esse conceito - imagens dialéticas - é fundamental às funções atribuídas por Benjamin à reprodutibilidade técnica da obra de arte, à produção da obra de arte em série. Se por um lado a obra de arte perde o seu halo sagrado tradicional, a sua aura, ela ganha em expressão documental da modernidade. Com relação à centralidade desse conceito na historiografia benjaminiana, Bolle esclarece que ele "é um instrumento para decifrar a mitologia da modernidade (BOLLE, 1994, p. 61). A modernidade já analisada em Baudelaire configura-se como o tempo da produção e da circulação das imagens, o tempo das fantasmagorias, um tempo histórico da repetição onde o novo sempre igual e o sempre igual no novo se manifestam como traços definidores da produção das mercadorias.

Nesse sentido, a obra de Benjamin é, em grande parte, uma análise crítica da cultura e enquanto tal, uma história da modernidade. A compreensão de Benjamin da modernidade é portanto de natureza histórica e esta é uma análise da cultura. Os produtos culturais - a poesia, a literatura, o rádio, o cinema, os cartazes, a publicidade, as passagens, etc., - servem de fontes historiográficas ou documentais para Benjamin. Em **O Surrealismo - o último instantâneo da inteligência européia-**, é a literatura que serve do documento histórico. Na obra **Origem do Drama Barroco Alemão**, aquele

conjunto de peças é descrito como uma representação alegórico-histórico do século XVII que remete às primeiras décadas do século XX. Benjamin toma ainda como documentos ou como objetos de investigação social os livros infantis, os brinquedos e a própria cidade para ele se decifra como uma escrita. Em todos esses trabalhos visualiza a representação do humano e procura nelas o seu significado oculto e essencial.

A investigação benjaminiana da modernidade reabilita o conceito de alegoria. Alegoria, literalmente é dizer uma coisa para significar outra. Essencialmente alegórica, a modernidade oculta o seu significado. A tarefa do crítico dialético da cultura é desocultar o caráter alegórico da modernidade da mercadoria no ponto onde o novo irrompe o sempre igual. A mercadoria não é senão a razão materializada no objeto pela atividade do trabalho. Mas, qual a racionalidade dessa mercadoria quando o valor é suplantado pelo valor de troca? Ou: qual é a racionalidade da arte quando o valor de exposição suplanta o valor de culto?

A crítica histórica da modernidade e da sua racionalidade se dá pela mediação da imagem dialética. Esse conceito é a chave-mestra no exame da economia política, pois a modernidade é também a época da caducidade, do sonho. Imerso nesse sonho, o homem não percebe a história como repetição do mito e atribui às mercadorias uma autonomia que as transforma em fetiche-mercadoria. A história na forma social do capitalismo é a história da reificação e fetichização do homem pelo culto à mercadoria (BENJAMIN, 1985, pp. 35-36).

A abordagem materialista da obra de arte para Walter Benjamin deve ser capaz de devassar esse tempo fantasmagórico da mercadoria, causando uma rutura com a continuidade intolerável desse sonho. Ou seja, deve despertar o homem desse sonho. Embora Benjamin não tenha articulado ele próprio sua concepção de história com sua teoria do cinema, o cinema como representação histórica do cotidiano, como meio de conhecimento da sociedade, como reprodução técnica das técnicas de produção social é valorizado como documento, como uma imagem dialética que melhor representa as tensões da sociedade.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> As formulações de Walter Benjamin a respeito do cinema encontram-se particularmente no ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*.

Com as técnicas de reprodução, o valor cultural da obra de arte é substituído pelo seu valor de exibição. A novidade do cinema como forma artística é que ela corresponde também à uma nova percepção do tempo. O cinema é portanto uma forma de representação da caducidade e da temporalidade fantasmagórica do capital. Benjamin fala dessa forma de percepção do tempo como uma forma de esclarecimento da realidade. O cinema não só serve à manipulação, mas como uma crítica dessa manipulação. O problema da crítica para Benjamin é salvar as mercadorias de sua aparência, não na sua idealização mas no confronto dialético em que arte e sociedade se encontram. Se for permitida uma imagem, na modernidade o capital assume a forma metafórica de Basilisco, serpente imaginária que, segundo a lenda, matava com a vista. As imagens dialéticas denunciam os monumentos da modernidade que assumem sua feição definitiva na forma alegórica de coisas petrificadas e mortas. O porque da força catalisadora desse conceito como mediação do conhecimento é exemplificado por Benjamin:

*"(...) Isso corre aí através da ambiguidade inerente às relações e aos eventos sociais da época. Ambigüidade é a imagem visível e aparente da dialética, a lei da dialética em estado de paralisação. Essa paralisia é utópica, e por isso, a imagem dialética é uma quimera, a imagem de um sonho. Tal imagem é presentificada pela mercadoria enquanto fetiche puro e simples. Tal imagem é presentificada pelas passagens e galerias, que são tanto a casa quanto a rua. Tal imagem é presentificada pela prostituta que, em hipostática união, é vendedora e mercadoria". (BENJAMIN, 1985, p. 39-40).*

As imagens do desejo emergem para o olho perscrutador não como uma mercadoria-fetiche, mas como uma imagem da barbárie sobre o vencido, uma crítica dialética do presente. Se a razão iluminista se auto-aniquila pelo eclipsamento da razão em razão técnica, para Walter Benjamin, a racionalidade técnica, entendida como

produção em série de mercadorias, aplicada à reprodução da obra de arte contém uma imagem dialética. Em suas teses sobre a filosofia da história, Benjamin escreve que "não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie" (1985, p. 157). Com a perda da aura a arte perde o seu valor cultural mas ganha expressão como documento da sociedade. Nas suas considerações teóricas do cinema, este ocupa lugar central na análise da modernidade e transforma-se em meio privilegiado de conhecimento da realidade. As técnicas de reprodução liquidam de vez com a "ilusão do belo". A arte existe exatamente na sua dimensão mercadológica, o que não invalida necessariamente sua dimensão estética, sua gnoseologia do real.

*"O que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia".*  
(BENJAMIN, 1983, p. 22).

A mercadoria cinema será, em Benjamin, instrumento perspectivo de conhecimento da sociedade. A câmera faz a mediação olho humano versus mundo na materialização da imagem filmica. Com a destruição da aura, do culto, a imagem desse mundo é agora uma imagem profana, secularizada. O cinema instaura um aprofundamento, um novo espaço-tempo para a percepção visual e auditiva como nenhuma outra forma artística o fizera até então. Esse aprofundamento do inconsciente ótico da realidade circundante é valorizado ao extremo por Benjamin que postula a análise do filme como enriquecedora da análise da sociedade.

Benjamin toma emprestado de Freud sua teoria dos sonhos para a construção de seu modelo das imagens dialéticas. A referência da psicanálise aproxima a forma do sonho da forma do filme. Mas, não se trata de proceder uma leitura do filme, operando com as imagens cinematográficas como a psicanálise opera com as imagens do sonho. A questão do filme não é descobrir o conteúdo latente no conteúdo manifesto das imagens oníricas<sup>2</sup>. O despertar do sonho em Walter Benjamin tem significado

<sup>2</sup> Em Édipo e o Anjo, Sergio Paulo Rouanet comenta as críticas de Adorno à Walter Benjamin, no que se refere ao modelo das imagens dialéticas inspiradas em Freud.

explicitamente político: trata-se de dinamitar o continuum da história, interromper abruptamente a produção do sonho da mercadoria alimentada pelo sistema capitalista. A concepção de história de Walter Benjamin combina aqui materialismo e teologia onde mais uma vez as imagens cumprem decisivo papel cognitivo.

Na análise dialética da reprodução técnica da obra de arte, Benjamin, pela utilização do conceito de técnica, obtém a fusão ciência e poesia. O cinema é abordado como uma arte científica ou uma ciência artística, idéia esta aliás partilhada por teóricos do cinema soviético dos anos 20 e contemporâneos de Benjamin como Pudovquim, Einsenstein e Dziga-Vertov. As formulações contidas no ensaio sobre as técnicas de reprodução da obra de arte contemplam o desenvolvimento do cinema em um momento histórico preciso - o do totalitarismo fascista - mas encerram igualmente observações pertinentes sobre o cinema em seu estágio atual, notadamente o cinema comercial. Benjamin cita no ensaio da reprodutibilidade técnica, a leitura feita de **Film als Kunst**, escrito por Rudolf Arheim.

Para Benjamin não faria sentido a classificação de um cinema de arte e de um cinema de massa. Toda a atualidade de Benjamin nesse campo específico reside em que ele valoriza formas não afirmativas de arte como válidas para a análise social. É isso que torna o seu pensamento instigante como um caminho a ser retomado na formulação de problemas atuais com os quais se debate a sociedade. Com as técnicas de reprodução fica esmaecida a divisão tradicional de alta cultura e cultura de massa. Compreender o cinema como arte no pensamento de Benjamin implica em renunciar como ele mesmo diz, "ao uso de um grande número de noções tradicionais - tais como poder criativo e genialidade, valor de eternidade e mistério" (1983, p. 5). O cinema não só transmuda a força de percepção e recepção do público da obra de arte, como coloca o espectador diante de uma forma de arte sem aura ou pos-aurática. Essa nova forma de percepção vai exigir é claro novas categorias de análise.

*(...) É nesse terreno que penetra a câmara, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do*

*campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo". (BENJAMIN, 1983, p. 23).*

A imagem cinematográfica no entanto não se constitui autonomamente como história ou crítica da cultura. Esse é o trabalho quer do historiador visual, quer do crítico da cultura. É preciso construir a percepção científica da imagem enquanto problema da história, da cultura. O cinema pode ser interpretado como uma alegoria do fantasmagórico pois "a degradação do mundo das coisas na alegoria é sobrepujada pela mercadoria dentro do próprio mundo das coisas". (BENJAMIN, 1985, p. 126).

O cinema já nasceu como arte secularizada, sem o valor de culto a serviço da religião. Um dos problemas enfrentados pela crítica institucionalizada é que ela quer o cinema como valor cultural, uma forma artística que paire acima da mercadoria para se afirmar definitivamente como arte. Assistir a um filme é uma experiência estética radicalmente diferente de admirar uma obra de arte na cela de um mosteiro. O cinema dá ao homem a sensação do moderno: "a desintegração da aura na vivência do choque". (BENJAMIN, 1994, p. 145).

O cinema corresponde à visão de um mundo sem aura, também o transeunte desse mundo é um ser sem aura, secularizado em um mundo naturalizado e reificado pelas técnicas de produção. O cinema viola a geometria euclidiana que conforma a percepção da realidade apreendida no olhar. O cinema é outro espaço-tempo, outra vivência desse espaço-tempo, de outra ordem das coisas no mundo físico e essa sensação vem da influência da técnica sobre o mundo material. O homem da câmara dá ao espectador a noção de uma temporalidade específica, a da imagem filmica que materializa a caducidade a historicidade do mundo social. A técnica torna-se um elemento indissociável da percepção do homem moderno.

*"O cinema é a forma de arte que corresponde a vida*

*cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter a efeitos de choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema equivale a modificações profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vivem atualmente no curso da existência privada, o primeiro transeunte surgido numa rua de grande cidade e, no curso da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo". (BENJAMIN, 1983, p. 25).*

É nesse sentido que o cinema comercial, o de largo consumo, parece encontrar em Benjamin conceitos que dêem conta de suas implicações culturais. Benjamin não esquece, entretanto, que a indústria cinematográfica é obra do capital e que isso condiciona a utilização política do cinema como meio de conhecimento social.

*"(...) Dentro dessas condições, os produtores de filmes têm interesse em estimular a atenção das massas para representações ilusórias e espetáculos equívocos". (BENJAMIN, 1983, p. 19).*

Benjamin chama a atenção para o perigo das representações fantasiosas e ilusórias da realidade. Mas não demonstra uma postura elitista quanto ao caráter de entretenimento do cinema. Se para ele o que existe é a arte cinematográfica e a reprodução da obra de arte como manifestações das técnicas de reprodução, essas mercadorias culturais são passíveis de comportar níveis de significados que não podem ser invalidadas somente em função de seus aspectos de entretenimento. Ou seja, conhecimento e diversão não são considerados antípodas "a priori".

A força da análise de Benjamin está em que o cinema é o meio de representação da forma fantasmagórica da modernidade. A questão é encontrar na produção de fantasias o momento crítico dessas fantasias. Enquanto representação de si mesma, a sociedade oculta o significado de suas imagens, de suas fantasmagorias. A

imagem dialética possibilita a apreensão do cinema como a mercadoria cujas imagens autorizam abordagens sócio-históricas da barbárie representadas na forma do filme. Se as passagens parisienses são as imagens dialéticas pelas quais Benjamin nos leva de volta ao século XIX, aos sonhos coletivos daquela época, as imagens do cinema são por sua vez a representação das fantasmagorias do século XX. A tríade modernidade-choque-alegoria mediadas pelo modelo cinematográfico constituem o núcleo da existência do homem contemporâneo.

*"Para o homem hodierno, a imagem real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois se ela atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento - o que se trata de exigência de toda obra de arte - ela só consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, de modo mais intenso no coração da realidade". (BENJAMIN, 1983, p. 20).*

É nessa percepção do tempo proporcionado pela imagem que reside a potenciação do cinema como fonte de conhecimento da sociedade, da história. A pergunta aqui é se o cinema como forma narrativa pode constituir-se em "experiência" (Erfahrung) do presente. Nesse sentido, o cinema como imagem dialética decifraria a fantasmagoria da modernidade, nele a imagem seria o Jetztzeit "tempo de agora" ou "agora da conhecibilidade", despertando o homem para o perigo das imagens oníricas engendradas pelo capital. Se o cinema enriquece a percepção da realidade, Benjamin coloca o filme a serviço da crítica da cultura, isto é, o filme é uma imagem dialética a serviço do despertar do sonho. O cinema tem que ser pensado como uma imagem dialética exatamente por causa de sua importância comercial, pela sua expressiva receptividade das massas como objeto de consumo.

*"(...) Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em consequência, um*

*aprofundamento da percepção. E é em decorrência disso que as suas realizações podem ser analisadas de forma bem mais exata e com número bem maior de perspectivas do que aquelas oferecidas pelo teatro ou pela pintura. (...) a superioridade do cinema se justifica que lhe permite melhor analisar o conteúdo dos filmes e pelo fato de fornecer ele, assim, um levantamento da realidade incomparavelmente mais preciso". (BENJAMIN, 1983, p. 22).*

A análise social mediada pelo cinema depende portanto do aproveitamento de sua aparência. Nesse sentido, os filmes como uma expressão documental da realidade podem ser analisados alegoricamente, não como a reificação da sociedade mas como a sua desfechitização. O olho humano, ampliado pela utilização técnica da câmara, prolonga a percepção do espaço-tempo, proporcionando ao investigador uma análise da realidade mais densa e mais complexa. A análise fílmica dilata o território ótico e acústico do pesquisador.

Depois da invenção técnica do cinema, o cotidiano impregnado de imagens dialéticas passa a ser vivido como um filme, uma série de sequências e planos encadeados, cuja tela de projeção é a metrópole moderna. O cotidiano é desnudado pela câmara cinematográfica. Benjamin não compreende as técnicas de reprodução - cujos produtos são destinados a um consumo massivo - "a priori", como uma produção esteticamente inferior ou negativa comparada à alta cultura. Com isso ele reduz a distância entre cultura e cultura de massa e amplia a apropriação e percepção dessas obras como representação da sociedade.

Benjamin instrumentaliza o conceito teológico de apocatástase como metodologia de análise da arte técnica, da arte de sociedade de massa. Esse conceito aparece em **O Narrador - Observações acerca da Obra de Nicolau Leskow** (1983, p. 70) e é formulado com mais precisão - apocatástase histórica - na obra **Trabalho das Passagens**, da qual não existe tradução para língua portuguesa. Apocatástase vem do

Origenismo, "uma tendência teológica cristã iniciada com Orígenes, teólogo de Alexandria, no século III, a qual mistura elementos da gnose do platonismo, afirmando, especialmente, uma restauração final de todos os seres, inclusive os demônios e os condenados" (Novo Dicionário Aurélio, 1984, p. 1014).

Norbert W. Bolz, da Freie Universität Berlim, em um artigo da Revista UPS dedicada a Walter Benjamin, chama a atenção para a centralidade do cinema nas idéias do filósofo como meio de conhecimento da realidade social e esclarece o uso do conceito de apocatástase histórica na abordagem materialista da obra de arte na estética benjaminiana.

*"O conceito chave de Benjamin no campo metodológico é o conceito da apocatástase histórica. Este não é um conceito dogmático, mas metódico, porque se refere a uma técnica de processamento material, a saber, a técnica que opera com contrastes dialéticos". (BOLZ, 1992, p. 26).*

A adaptação de uma grande obra da literatura ou do teatro para o cinema - o mesmo sendo válido para a televisão - não é vista por Benjamin como o maior dos pecados mortais. Já que para Benjamin não existe a diferença entre obra de arte e mercadoria ou antes, só existe a obra de arte embutida na forma de mercadoria, com o conceito de apocatástase histórica, Benjamin redime a mercadoria de sua aparência.

*"Benjamin pega isso como exemplo para deixar claro o que ele entende por apocatástase histórica, e diz que é bobagem, que é uma besteira total dizer que uma adaptação cinematográfica é ruim ou errada de per se. O que deveria ser feito, seria diferenciar entre adaptações boas e más. Ou seja, aquilo que aparentemente é negativo de per se, a adaptação cinematográfica de um grande texto, deveria ser*

*dividido através de uma técnica de contrastes técnicos-dialéticos, em boas e más adaptações". (BOLZ, 1992, p. 26).*

Numa teorização do filme como espaço imagético das técnicas de reprodução, a apocatástase histórica revela-se extremamente operatória na análise filmica. Obras prioritariamente qualificadas de comerciais ou de mero entretenimento, despidas de conteúdo ou significado social, podem mostrar-se úteis para a análise da realidade, para o conhecimento da história.

*"(...) Transferindo-se este método enquanto princípio, para todos os materiais da cultura, teremos este método da apocatástase histórica. Ou seja, que não existe nada que seja negativo de per se. Tudo o que se apresenta como aparentemente negativo é submetido a esta técnica de contrastes dialéticos, até que, no fim, tudo fica positivo. Até termos, no fim, uma plethora de positividade comprimida. (...) Como a partir dessa perspectiva, não existe nada de negativo, fica bastante claro que o procedimento crítico, no sentido de uma crítica polêmica, recusante, desvalorizadora, não tem nenhum sentido para Benjamin. Por isso, para Benjamin, todas, em princípio todas as prognoses críticas, são carentes de sentido." (BOLZ, 1992, P. 26-27).*

Se a modernidade é o tempo do sonho, despertar do sonho é interromper a continuidade da história, da lógica da produção e da circulação da racionalidade capitalista. Despertar do sonho é despertar o mito, mas isso não significa que o homem renuncie à dimensão onírica, à sua capacidade de projetar imagens do desejo. A crítica do filme na perspectiva benjaminiana, deve livrar o homem da fantasmagoria, da aparência social ideologizada. É assim que o cinema se transforma em um aliado da

teoria do conhecimento, pois os filmes são representações do sonho do capitalismo, imagens da quimera que uma vez interpretados iluminam contextos históricos. A análise documental do filme deve corresponder a um despertar do sonho do qual aquele é uma imagem. O cinema, sobretudo o cinema comercial, tem sido minimizado quanto ao potencial esclarecedor de suas narrativas estapafúrdias ou não.

Despertar do sonho é reconhecer o caráter mitológico da modernidade onde filme é um **locus** das falsas realizações humanas. A modernidade se faz representar na película filmica. O cinema é a síntese dos sonhos coletivos e eles significam para o século XX o que significaram as **passagens** para o século XIX. Os filmes são expressões mitológicas do capital. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, Benjamin entende que:

*"A modernidade tal como ela se deu historicamente representa o reino do mito e não do desencantamento. Em vez de despertar o homem do seu sonho mítico, a modernidade capitalista o mergulhou numa nova mitologia. O capitalismo foi um fenômeno da natureza que submeteu a Europa a um **Traumschlaf**, a um sono povoado de sonhos e provocou a reação das forças míticas. Uma coletividade sujeita a esse sono, acrescenta Benjamin, não conhece história. Ela recebe o fluxo da história como sempre igual e como sempre novo. Tanto a sensação do novo e do moderno como o eterno retorno do idêntico constituem as formas da história de sonho (...)"*. (ROUANET, 1992, p. 112).

Em sua ambiguidade, o filme como imagem dialética, serve tanto ao sono quanto ao despertar. O filme encontra também nesse ponto a receptividade dos educadores que investigam as correlações cinema e sociedade. É necessário pois dar um mergulho em Hollywood e investigar com base na apocatástase histórica a natureza de suas representações filmicas. Seria empobrecedor considerar o cinema hollywoodiano como uma regressão visual e auditiva com o argumento de que a fábrica de sonhos

produz somente obras mercadológicas. No ensaio sobre o surrealismo, Benjamin fala do "espaço imagético como um espaço inteiramente construído de imagens" descrito por ele como "o mundo de atualidade integral e universal, onde se deixa de lado a 'boa educação' e chama a atenção para o fato de que o espaço imagético é mais concretamente, espaço corporal" (BENJAMIN, 1986, pp. 114-115). Na perspectiva enfocada por Benjamin, o capitalismo é igualmente um espaço imagético, o capitalismo vive da fabricação de imagens que são as mercadorias e os corpos - as relações sociais - que consomem essas mercadorias são elementos constituintes desses espaços imagéticos.

Benjamin diz que o cinema reproduz essa vivência da desintegração da aura pela vivência do choque (BENJAMIN, 1994, p. 112). Nesse sentido, o cinema é a técnica de reprodução que mais se assemelha ao cotidiano da modernidade: o impacto das notícias, a rede de televisão e rádio que cobre o planeta, a simultaneidade dos acontecimentos, a imagem ao vivo das catástrofes e guerras. Entrar numa sala de cinema é vivenciar sobretudo o tempo em que vivemos. O espaço imagético do cinema portanto é o espaço imagético das técnicas sociais. Ao jato de imagens que corre na tela corresponde uma percepção coletiva e distraída do filme, o que novamente diferencia e distancia a arte cinematográfica da recepção concentrada e solitária que caracteriza a arte cultural. Para Benjamin, "a massa é a matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade". (...) (BENJAMIN, 1983, P. 25).

As implicações de suas formulações ao que parece ainda não foram devidamente avaliadas em termos educativos em qualquer área do conhecimento. Experimentar as idéias de Walter Benjamin no campo da análise da história e da cultura é sempre possível. Em outras palavras, o que se está propondo aqui é a utilização do filme como objeto de pesquisa para a educação, uma instrumentalização do filme no processo educativo, isto é, no processo de esclarecimento da existência material concreta com as devidas implicações ideológicas, econômicas, sociais, culturais e políticas.

O cinema, e aqui refere-se ao cinema de arte - classificação que seria estranha a Benjamin - tem merecido desde o seu surgimento formulações ricas e

complexas enquanto um instrumento da análise social. Mas a forma predominante do cinema, o chamado cinema comercial, não tem merecido o mesmo zelo dos teóricos do cinema de arte. A novidade existente em Benjamin é que com a conversão da obra de arte em mercadoria por meio de suas técnicas de reprodução, pode então se investigar o filme em suas funções educativas, informativas, interativas, documentais. Isso abre possibilidades para a compreensão do filme com a sociedade.

A questão colocada por Benjamin é que através da abordagem materialista da obra de arte se passa à crítica dialética da indústria cultural com artefatos da própria indústria cultural. Ao educador que opera com o cinema são exigidas condições técnicas sem as quais não lhe é possível fazer análise documental do filme. O educador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite "ler" as imagens. Ao mesmo tempo ele não pode ser confundido com um espectador comum de cinema. Para ele não se trata de um hobby, nem a crítica documental do filme se identifica à crítica no sentido mais rotineiro da palavra, veiculada na mídia televisiva, radiofônica ou impressa.

A crítica processada pelo educador é uma crítica da sociedade, isto é, das mediações da existência social que permanecem alienadas dos homens reais que se encontram nessas relações. Para o educador o filme é um documento crítico isto é, um exercício que rompe com a imobilização do pensamento. Dessa maneira, o filme, uma "ilusão da realidade", deverá mostrar aos seus espectadores a realidade dessa ilusão. Nesse sentido, os filmes comerciais não são menos relevantes que os filmes dirigidos por intelectuais abertamente críticos em relação à sociedade.

Ao ser abordado como documento, o filme emerge para o educador como uma antítese da sociedade porque a sua análise não reitera a realidade como aparência, mas é o questionamento desse próprio conceito de realidade. A "realidade" de um filme não é dada, mas uma realidade construída, decupada. Isso quer dizer que um filme é sempre um documento social porque é uma representação humana, independente de suas intenções artísticas.

Para Benjamin portanto o que existe não é o filme artístico, o filme como denuncia social e o filme comercial, encobrimento da realidade. O que existe é arte cinematográfica que pode qualitativamente tanto mais quanto menos expressar documentalmente a sociedade. Nessa perspectiva, o filme histórico, isto é, o filme abordado como um documento, encerra sempre a possibilidade de uma análise crítica da sociedade. Essa crítica está nas imagens do filme, ou melhor, está além da aparência dessa visibilidade. A descrição de uma imagem, de seus elementos significantes e dos vários níveis de significado que ela comporta proporciona uma crítica imanente. Aqui o estudioso das imagens pode valer-se instrumentalmente do conceito de inconsciente ótico ou inconsciente visual, componente característico da arte cinematográfica, segundo Benjamin.

Assim, a preocupação é oferecer informações e elementos metodológicos para a utilização do filme no processo educativo. O cinema é uma mercadoria -conhecimento. Para Benjamin a história ensinada é a história dos vencedores. A história está sob tutela, vigiada pelos poderosos. Portanto não se ensina história fora das injunções ideológicas e nesse sentido Benjamin questiona a concepção de uma história tal como os fatos ocorreram no passado ou numa apreensão positivista do que se constrói como passado. Daí a noção do cinema como documento em Benjamin, documento este cujas significações não são somente cinematográficas.

O filme ou sequências do filme elucidam aspectos essenciais da sociedade independente de sua qualidade artística ou das intenções do diretor. A arte cinematográfica é um documento da sociedade. Para o educador essa postura é sumamente prática porque o filme comporta abordagens de cunho filosófico, econômico, psicológico ou sociológico, sendo que em relação ao seu aspecto documental, o estudioso deverá situar para os espectadores a racionalidade e a historicidade nele contidos.

Como pode o cinema tornar-se uma aquisição para a humanidade? A racionalidade e a disciplina intelectual exigidas na produção de um filme não são alheias

à racionalidade da produção social. Como expressão do entretenimento coletivo, o cinema reúne as mesmas exigências e mobilização das forças requeridas pelo processo produtivo do capital. À reprodução técnica da sociedade - porque o mundo não é mais humano, mas uma reificação deste - o cinema responde com uma reprodução técnica, a mais alta idealização ou representação da sociedade de si mesma. A produção do filme reitera que a finalidade última da sociedade é a produção e a continuidade de suas formas sociais, no entanto, "na recepção coletiva vê Benjamin, além disso, um prazer estético que e ao mesmo tempo instrutivo e crítico". (HABERMAS, 1980, p. 174).

Benjamin percebe as possibilidades operatórias do filme como análise crítica da sociedade, mas não dissocia suas qualidades de entretenimento de seus atributos de conhecimento. De fato, não se pode omitir a dimensão de fruição estética intrínseca ao filme independente de suas qualidades de obra. De outro modo, pode-se afirmar que para Benjamin não existe irredutibilidade entre conhecimento e diversão, ou seja, a depreciação do filme como diversão não deixa a crítica perceber seu alcance social.

Ao teorizar a produção cinematográfica na ótica da apocatástase histórica, Benjamin tem como ponto de partida que a produção de mercadorias na forma de imagens - de ficção ou documentário - é parte integrante de uma forma de produção social historicamente definida. Por isso mesmo se estranha que o cinema não tenha sido incorporado como objeto de investigação no universo mental do historiador, do filósofo, do sociólogo, do educador. Quer dizer, as diversas disciplinas ou áreas do conhecimento têm acumulado considerável atraso em relação ao cinema.

A crítica do cinema torna-se extremamente pertinente porque os órgãos dos sentidos estimulados pelos novos meios técnicos enriqueceram sensorialmente a abordagem de seus problemas. A representação que o homem faz de si no cinema é uma representação social. Porque este é o meio pelo qual ela amplia a percepção do tempo e esse é o dado histórico novo.

*"(...) o inconsciente ótico seria o espaço do mundo que*

*nós não pudemos perceber devido às limitações de nossa ótica natural, dos nossos olhos. É muito importante assinalar que se trata de uma ótica antifísica, ou seja, que todas as suas descobertas importantes são feitas nela ao arrepio da natureza. Esta ótica antifísica do cinema não apenas nos mostra o que os nossos olhos físicos vêem, não apenas o faz o melhor, de maneira mais clara e nítida e maior, mas essa ótica antifísica conquista um aspecto inteiramente novo da percepção sensorial e abre uma formação estrutural inteiramente nova da matéria. Benjamin diz: 'Com o cinema surge realmente uma nova região da consciência'. Ou seja, uma região nunca antes descoberta da consciência." (BOLZ, 1992, p. 32).*

Ora, é por isso mesmo que Benjamin chama a atenção para a importância do filme como um espaço imagético que representa a sociedade como fantasmagoria. A crítica do filme não concebe a história pronta e acabada como em suas versões historicistas e positivistas, mas a apreende como uma história-problema, uma problematização do que é história e de sua apropriação e legitimação por e pelas instituições sociais - o governo, os partidos políticos, os sindicatos, a igreja. Aqui coloca-se um problema essencialmente prático na perspectiva didática e pedagógica do filme como documento. Como é ensinar a história, como elaborar a crítica social utilizando o cinema como arquivo?

Claro que o educador que lida com as imagens do cinema como mercadoria-conhecimento não está dispensados de uma formação cultural e intelectual sólidas. Tampouco se dispõe de profissionais devidamente qualificados na formação de outros profissionais na análise fílmica e um dos erros mais comuns quanto ao filme como documento é o seu uso enquanto ilustração e não como um discurso dotado de uma narrativa específica que só ganha legibilidade pela construção das imagens cinematográficas. Por intermédio da crítica, todos os filmes são importantes para a

análise porque na forma e no sentido do filme salienta-se a representação das atividades humanas. Numa formulação pedagógica, o filme documento deve atuar no sentido de despertar o homem do seu sono histórico, do onirismo do capital. É nesse sentido também que a imagem cinematográfica é uma imagem dialética porque a ambiguidade está na raiz da produção das mercadorias. Trata-se não de formular definitivamente a dialética história e cinema em Benjamin, mas de explorar esse tema sugerido por ele ainda que de forma não explícita em seus próprios escritos.

A imagem, a imagética é um componente dominante, central em toda a produção cultural de Benjamin. A sua percepção já é uma percepção cinematográfica, isto é, uma percepção inteiramente nova da matéria. O cinema aparece aos olhos de Benjamin como um novo vetor epistemológico que rompe quer com o positivismo quer com o historicismo. E sua idéia de história como construção conjuga-se com a idéia de construção no cinema onde a valorização do detalhe é essencial na forma e no sentido do filme. O passado histórico, segundo Benjamin, não é um lugar onde o historiador chega e transita quando quer e com facilidade. O passado em Benjamin está inconcluso, inacabado e para penetrar nele é preciso algo parecido com a força de um sonho. Um filme tem a força de um sonho e nesse sentido a imagem é um elemento cognitivo imprescindível para a recuperação do passado como um momento de perigo, vencido e traído pelo dominador.

*"Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como de fato ele foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...) O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer". (BENJAMIN, 1993, p. 224-225).*

A tarefa do historiador não é a de escrever a história senão na forma em

que a escreve transforme a sociedade. Ou pelo menos sua tarefa é combater de forma explosiva a modorra em que se converteu a consciência e que consome a história como um artigo de luxo, como um modismo cultuado por cabeças letradas numa sociedade de massa. A história, sob o disfarce de uma ciência crítica, transformou-se numa peça de controle e domínio da sociedade. Ter consciência histórica significa ter consciência do sonho, ter consciência que se está submetido a uma dominação política.

*"(...) a metáfora absoluta de Benjamin para o seu conceito de história é a da relação entre o sonho e o despertar. (...) modernidade é para Benjamin nada mais nem nada menos do que a forma onírica do tempo, a saber, uma forma onírica que é cega perante a história. Dai a necessidade de interpretar este sonho e do investimento de conhecimento histórico. Como a modernidade nada mais é do que a forma onírica cega do tempo, este sonho precisa ser interpretado pelo historiador. Interpretar um sonho significa, para Benjamin, iluminar historicamente este sonho". (BOLZ, 1992, p. 28).*

O argumento central proposto aqui é que os filmes são modelos para o conhecimento de nossa sociedade, a sociedade pós-industrial. A indústria cultural na voracidade reificadora, na banalização do amor e da felicidade não estaria produzindo através de seus clichês uma contrafação de si mesma? Em caso positivo, qual a metodologia a ser aplicada nas obras da indústria cultural? Cremos ter encontrado em Walter Benjamin conceitos que dão conta desses produtos não como definitivamente manipuladores e submetedores da consciência ao status quo, mas uma dimensão crítica do cotidiano, da sociedade, da história.

## CAPÍTULO II

### Análise fílmica e educação

*"O espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana como simples aparência. O espetáculo como organização social presente da paralisia da história e da memória é a falsa consciência do tempo". Guy Debord.*

*"A criatura humana é dotada de fantasia, que acaba se tornando um dado real. Ninguém é mais realista que o visionário; ele dá um testemunho de si mesmo mais rico e mais complexo do que aquele da realidade que está observando". Frederico Fellini.*

*"O cinema é, antes de tudo, cadeiras com espectadores sentados". Hitchcock.*

*"A humanidade esperou séculos por Victor Mature e Mickey Rooney". Adorno.*

*"O filme, então, é o primeiro meio artístico capaz de mostrar a reciprocidade de ação entre a matéria e o homem. Nesse sentido, ele pode servir com muita eficácia a um pensamento materialista". Walter Benjamin.*

O que é o cinema? Como ele funciona do ponto de vista técnico e econômico, narrativo e comunicativo? Essas perguntas, formuladas por Antônio Costa da cadeira de História do Cinema na Universidade de Bolonha, demonstram a crescente influência intelectual que a sétima arte exerce sobre o público. Este fica fascinado diante da narrativa cinematográfica e da interpretação racional que essa narrativa desafia. Que lugar ocupa o cinema na teoria do conhecimento para educadores, filósofos, sociólogos, historiadores?

Compreender o cinema vem tornando-se uma questão fundamental não só por se tratar de um poderoso veículo de diversão de massa, mas sobretudo pela maneira como a cultura das imagens vem interferindo no cotidiano planetário.

Para Antônio Costa existem diversas formas de abordar o cinema. Assim, o cinema permanece um campo de pesquisa aberto às diversas disciplinas que dele podem fazer uso com finalidade específicas. Costa chama a atenção para o fato de que o cinema mantém relações muito estreitas com a história, entendida como aquilo que definimos o conjunto dos fatos históricos ou considerada como a disciplina que estuda tais fatos. As relações entre cinema e história podem assim ser esquematizadas:

**a) A história do cinema:** dela se ocupa a historiografia cinematográfica; trata-se portanto de uma disciplina com metodologia própria e um objeto de investigação, como outras histórias setoriais (história, da literatura, da arquitetura, do teatro, etc.);

**b) A história no cinema:** os filmes, enquanto fontes de documentação histórica e meios de representação da história, constituem um objeto de particular interesse para os historiadores que os consultam em simultâneo com outras fontes de arquivo;

**c) O cinema na história:** como os filmes podem assumir um papel importante no campo da propaganda política, na difusão da ideologia, freqüentemente se estabelecem relações muito íntimas entre o cinema e o

contexto sócio-político em que se afirma e sobre o qual pode exercer uma influência importante. (A. COSTA, 1987, p. 29-30).

Sem esquecer que o enfoque benjaminiano do filme não ignora ou minimiza outras abordagens que analisam o cinema como a estética, a semiologia, a antropologia visual ou a psicanálise, o enfoque que orienta esse trabalho considera o filme como documento da sociedade, como representação da história no cinema.

Essa história é a do cotidiano, remete às relações sociais de produção da nossa época e é sobretudo o presente que ganha representatividade nas narrativas filmicas, sejam elas fitas de documentário ou de ficção. Assim, o ensino da análise da sociedade mediada pelo filme tem um caráter político, isto é, essa análise conduz necessariamente para uma visão crítica da sociedade, uma visão que empurra a sua transformação ao menos na consciência.

No filme coexistem a cultura e a barbárie, cabendo ao educador traçar na reprodução da obra de arte ou na arte cinematográfica o ponto onde ambas se encontram. Benjamin instiga para as formas de conhecimento da realidade advindas do filme. Por isso o filme é uma imagem dialética capaz de testemunhar e mais que isso, autorizar abordagens sócio-históricas.

Trata-se de abrir para o educador as possibilidades do cinema como instrumento de prospecção daquilo que se apresenta e no cinema se representa como sendo a realidade, a história. O filme nos olhos do educador é um instrumento de questionamento da sociedade, pois como afirma Andrei Tarkovski: "... há mais num filme que aquilo que se vê - pelo menos, se for um verdadeiro filme". (TARKOVSKI, 1990, p. 139).

Nesse sentido, responder o que é cinema é responder como a sociedade representa a si mesma, como ela na narrativa filmica constitui o(s) sujeito(s) da história. Em torno da questão da construção do sujeito reside o problema fundamental do que é no capitalismo a liberdade e a felicidade do homem. O cinema é essa falsa imagem da

promessa de felicidade, mas é também o seu contrário.

A abordagem sócio-histórica de filmes não é, entretanto, um privilégio de diretores engajados ou de um cinema de arte. Esse é um problema do qual os educadores parecem ainda não se ter dado conta. Também as megaproduções revelam o seu inconsciente ótico possibilitando uma análise crítica ou uma contra-memória (para usar um termo de Bolz) da sociedade. O fato de uma película ser comercial não invalida uma possibilidade investigativa porque por detrás das aparências das imagens oculta-se uma realidade mediada por relações sociais as quais o educador tem por tarefa decifrar.

Por que razão o educador recusaria como fonte historiográfica os filmes que mais caracteristicamente corroboram com a ideologia da sociedade de consumo? Por que razão não existem neles um componente crítico e que na formulação baudelairiana poderia fazer o novo irromper no sempre-igual? (BENJAMIN, 1985, p. 137). O educador sem dúvida se sentirá mais seguro ao tomar como referência pedagógica filmes que receberam a chancela de "artísticos" por parte da crítica consagrada. A história, no entanto, não se manifesta de uma única maneira e nesse fato reside a potenciação mais global ou geral do filme como documento histórico.

A dimensão crítica de um filme que sanciona a ordem estabelecida localiza-se exatamente na forma narrativa que constrói essa ordem. A visão da história do vencedor, a sua versão da história interessa ao vencido, que nela vê a possibilidade de um contra-argumento. A legitimação do vencedor pelas imagens cinematográficas constituem material que deve ser considerado no questionamento dessa legitimação. Isto quer dizer que ao reconhecer a história do dominador como tal, abrem-se perspectivas para uma análise da contra-memória, para o surgimento de uma interpretação do vencido daquilo que se apresenta naturalizado e institucionalizado.

A frase de Benjamin de que "não existe documento de cultura que não seja documento de barbárie" aplica-se de modo comprobatório na visada do filme como objeto da análise social. E se se aplicar o princípio benjaminiano - como o explicita Norbert Bolz - de que não há obra que seja de per se negativa, os filmes ganham então

notável destaque como mercadoria-conhecimento que alegoricamente encerram os sonhos coletivos. O cinema é a chave dos sonhos do homem no século XX e a doutrina proposta por Benjamin não exclui necessariamente o chamado cinema comercial ou de massa.

Pode-se dizer que existem filmes, imagens cinematográficas mais operatórias que outras e com maior carga de significado. Mas, se tudo o que o homem produz se insere na dialética das relações sociais, então esse tudo é possível de significação, restando o esforço dos pesquisadores, dos educadores, para desvelá-los.

O argumento de que o filme comercial não serve de documento para análise social - em função do seu critério de produção - é um argumento que não se sustenta. É nesse sentido que o filme tem para Benjamin um significado político. Claro é que o momento histórico vivido por Benjamin - o contexto da República de Weimar com suas convulsões políticas e artísticas seguidas da ascensão do nazismo - veio a condicionar seu posicionamento político tal como ele o descreveu nas suas teses sobre o conceito de história.

A questão, portanto, é pensar como o filme pode-se constituir em crítica da história, crítica da sociedade. A tarefa é complexa e certamente é uma nova discussão que se inicia a partir da retomada de suas idéias, o que acarreta sério esforço para compreendê-las. Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para o fato de:

*"(...) um dos grandes buracos negros do pensamento de Benjamin é certamente, apesar de várias interpretações simpáticas, mas redutoras, sua teoria da história, mais especificamente da escritura da história e de sua ligação com uma prática transformadora, ao mesmo tempo redentora e revolucionária". (GAGNEBIN, 1994, p. 1).*

Para Benjamin, o filme daria voz aos excluídos ou representaria situações de exclusão na história. O filme tem uma intencionalidade ainda que esta não seja

alcançada de imediato pelo público. O filme documental não o é por acidente mas por uma ação deliberada de quem o realiza. Seu valor de documento inclui igualmente o produto mais comercial em moldes do mercado cinematográfico. Os filmes convencionais - digamos assim se é que de fato o são - constituem-se do mesmo modo que os não-comerciais em documentos para o educador. Cabe a este visualizar para o espectador o inconsciente ótico que pode traduzir um problema político, social ou econômico.

Essa questão passa a ser metodológica. E é nessa metodologia que se constrói o filme como documento. Para Benjamin, a câmera revela o funcionamento real da sociedade e diz mais sobre cada instituição, cada indivíduo que seria desejável de se mostrar. O educador tem em mãos um novo objeto: as imagens do cinema. E com elas o desafio de construir saberes sobre a sociedade. A Benjamin interessa sobretudo a natureza desse saber, a serviço de quem estará esse saber. É por meio das imagens que as possibilidades de uma didática e pedagogia transformadores surgem no campo da educação. As imagens devem não confirmar a sociedade como aparência, como ideologia, mas como uma crítica do seu mecanismo reificador.

A sugestão de Benjamin consiste em tornar essas imagens operatórias, úteis na análise da sociedade e essa operacionalidade encontra-se nas imagens mesmo. A atenção do educador focaliza-se não somente sobre o filme, mas sobre a sociedade que o produz e o recepciona. O documento filmico é abordado como uma mediação entre a sociedade e a realidade.

A atenção do educador focaliza-se não somente sobre o filme, mas sobre a sociedade que o produz. E, claro, a análise do educador, a sua qualidade, dependerá do conhecimento que este tem do cinema e das técnicas cinematográficas como da realidade que ele investiga. Um dos maiores problemas na utilização do cinema como fonte de pesquisa é certamente o baixo nível intelectual dos seus realizadores. Como arte, pode-se dizer que o cinema não atingiu o mesmo patamar apresentado em outras manifestações artísticas, daí sua forma de comunicação permanecer na maioria dos casos, extremamente vulgarizado. E não por acaso, filmes com o mínimo de esforço intelectual dominam o

mercado do cinema. Mas, essa "facilidade" pode mostrar-se uma faca de dois gumes se se descobre o caráter de documento existente nessas obras destinadas ao consumo e ao entretenimento. Pois esses filmes servem tanto à análise sócio-educativa como as películas que escapam do padrão de produção em seus moldes industriais, iremos encontrar nesses filmes imagens ou sequências de imagens que possam ser recuperadas como crítica da sociedade industrial.

Mas, o exame do filme da indústria cultural levanta questões muito específicas se for seguida a distinção entre alta cultura e cultura de massa. Carece-se ainda de uma metodologia que possibilite aproximar os filmes da cultura comercial da educação ou, em termos mais diretos, atribuir a eles uma função ou qualidade educativa. Educação aqui tomada no sentido de um conhecimento dialético da sociedade. Estabelecer uma conexão entre a indústria cultural e a instituição universitária, fazer dos produtos dessa indústria um objeto da reflexão e pesquisa acadêmica, parece ser uma das tarefas mais desafiadoras que os teóricos da cultura enfrentam hoje na sociedade.

Fredric Jameson, intelectual norte-americano de orientação marxista, é um desses teóricos que vem contribuindo nos esforços da compreensão da sociedade contemporânea mediada pela sua produção cultural. Recusando uma distinção carente de teoria entre cultura de massa e alta cultura, Jameson busca por uma mediação dialética dos dois conceitos que seja capaz de fornecer um instrumento crítico da realidade. Jameson critica a posição radical dos populistas - isto é, os esquerdistas militantes dos EUA -, que "defende a prioridade da cultura de massa, com base na pura quantidade de pessoas expostas" e por estigmatizar "a busca da alta cultura, ou cultura hermética, como um passatempo típico do status de um reduzido grupo de intelectuais". A crítica de Jameson a essa postura é porque ela "não oferece nenhum método para a leitura, mesmo desses objetos culturais que valoriza e pouco teve a dizer de interessante sobre o seu conteúdo". A natureza da cultura de massa continua sendo um problema quer para os seus detratores mais ferozes quer pelos seus defensores mais incautos, ambos carentes de clareza e consistência teórica.

*"Essa postura é então invertida na teoria da cultura"*

*elaborada pela Escola de Frankfurt; de forma apropriada para essa antítese exata da posição populista, a obra de Adorno, Horkheimer, Marcuse e outros é intensamente teórica e fornece uma metodologia de trabalho para a análise atenta precisamente desses produtos da indústria cultural que ela estigmatiza e que a vertente militante exalta. De forma breve, esta visão pode ser caracterizada como a extensão e aplicação das teorias marxistas da reificação da mercadoria as obras da cultura de massa". (JAMESON, 1994, p. 1-2).*

Qual é, portanto, o valor da estética da cultura de massa como ponto de partida para a análise social, se essa produção é em sua origem destinada à lógica do lucro e da produtividade? Essa estética orienta-se pela mesmerização e pela repetição do sempre-igual no novo e o seu consumo massivo reitera quer a degradação da cultura quer a degradação do homem? A reificação, isto é, a falsa objetividade originada da produção cultural, não elimina de saída qualquer perspectiva crítica e desreificadora da cultura de massa?

*"Parece claro que tal relato sobre a mercantilização tem imediata relevância para a estética, no mínimo porque implica em que tudo na sociedade de consumo assumiu uma dimensão estética. A força da análise de Adorno-Horkheimer sobre a indústria cultural situa-se, entretanto, em sua demonstração da inesperada e imperceptível introdução da estrutura mercantil na própria forma e conteúdo da obra de arte em si mesma". (JAMESON, 1994, p. 4).*

Apesar de reconhecer a fecundidade da análise cultural da Escola de Frankfurt, Jameson recusa a idéia de uma cultura de massa como sinônimo de

degradação da cultura. Nem se trata de uma falsa valorização da cultura comercial, nem recusa "in totum" de toda a sua produção. A resposta teórica dada por Jameson reconhece uma "crescente interpenetração de alta cultura e cultura de massa" e propõe que a oposição entre esses dois conceitos seja pensada não em termos de valores como tem sido feita tradicionalmente, mas que "seja substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialética desses fenômenos. Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes". (JAMESON, 1994, p. 6).

Aqui se poderia argumentar o peso da análise benjaminiana ao não diferenciar entre arte e mercadoria. Ao privilegiar aspectos revolucionários da cultura de massa, Benjamin já não estaria antecipando essa intersecção com a alta cultura e fornecendo assim instrumental teórico para análise da sociedade massificada? Para Jameson, no entanto, as esperanças nas transformações técnicas culturais de massa e canais de comunicação dos anos 30, não dá conta das condições específicas de nossa própria época (JAMESON, 1994, p. 15). Essa questão permanece em aberto, à espera de estudos que melhor esclareçam a contribuição de Benjamin e da instrumentalização da técnica para a transformação da sociedade. O que está em questão é a desreificação da vida via cultura de massa. Mesmo não aceitando as contribuições de Benjamin sobre o assunto, Jameson tenta à sua maneira avançar no aspecto teórico da questão.

*"(...) O que é insatisfatório na posição da Escola de Frankfurt não é o seu aparato negativo e crítico, e sim o valor positivo do qual depende, notadamente a valorização da alta arte modernista tradicional como o locus de uma produção estética 'autônoma' genuinamente crítica e subversiva". (JAMESON, 1984, p. 6).*

Ora, se para Adorno-Horkheimer não existe essa possibilidade de conciliação de alta cultura e cultura de massa - sugeridas hoje como reconhece Jameson pelo controvertido conceito de pós-moderno -, esse é o ponto específico no qual

Jameson insiste.

*"Como advento do mercado, esse status institucional do consumo e da produção artística desaparece: a arte passa a ser um ramo a mais da produção de mercadorias, o artista perde todo o status de tornar-se um poète maudit ou um jornalista, a relação com o público é problematizada, este se transforma num virtual public introuvable (...)". (JAMESON, 1994, p. 10).*

A cultura de massa alterou a forma de transmissão e recepção da obra de arte. Assim, sua apreciação foi também modificada mas não existe até o momento que dê satisfatoriamente conta disso. Esse é um problema metodológico e ele deve ser capaz de responder à questão da mercantilização da arte ser uma crítica a essa própria mercantilização. Como analisar os produtos da cultura de massa?

*"(...) Na cultura de massa, a repetição efetivamente volatiliza o objeto original - o 'texto', a 'obra de arte' - de tal modo que o estudioso da cultura de massa não tem objeto primário de estudo". (JAMESON, 1994, p. 11).*

A ausência desse objeto primário de estudo retira as balizas de uma análise estética em moldes clássicos ou tradicionais. Com a perda da aura o objeto artístico mundaniza-se, mas isso não quer dizer necessariamente que perca sua dimensão crítica e negativa. A análise da cultura de massa carece sobretudo de uma metodologia pertinente que demonstre o seu potencial crítico. O objeto cultural privilegiado no âmbito desse estudo é o filme comercial. Se aceita as sugestões de Jameson, o cinema efetiva de modo contundente (mas não exclusivamente) o encontro do modernismo - da alta cultura - com a cultura de massa. A cultura de massa deve ser analisada sobretudo em termos de signos e a linguagem cinematográfica torna-se paradigmática da

confluência do alto nível com a vulgaridade. Em **Boxing Helen** (Encaixotando Helena, 1994), dirigido por Jennifer Lynch, a idéia da beleza clássica, simbolizada pela estatueta de Vênus de Milus encontra correspondência no ideal estético do belo grego materializada na beleza exuberante da prostituta cuja maior característica é a banalidade. Assim, analisar a cultura de massa é analisar o próprio conceito de cultura, porque esse conceito não desvincula-se da noção de sua reprodução técnica.

*"O que devemos indagar aos sociólogos da manipulação, porém, é se a cultura longe de um assunto ocasional da leitura de um bom livro por mês ou de uma incursão ao drive-in, não seria o elemento-chave da própria sociedade de consumo".*  
(JAMESON, 1984, p. 14).

Ao se aceitar a proposição de Fredric Jameson, a alta cultura dilui-se na cultura de massa, mas esta não pode ser avaliada no chavão da degradação da cultura. Isso seria minimizar - ao menos no âmbito do cinema - o inconsciente visual contido nessa forma artística. Portanto, no filme, na característica mesmo da linguagem cinematográfica - encontramos a dialética da alta cultura e da cultura de massa, daí esse meio se constituir numa representação crítica, num modelo de contrafação social. Dessa maneira, a cultura de massa seria desmentida pela sua própria reificação. A análise qualitativa da sociedade ganharia com isso e ao invés de uma recusa desvalorizadora da cultura de massa teríamos a sua recepção crítica filmica que se reverta em termos educativos, isto é, a sala de aula tornar-se-ia mediante a utilização de filmes comercial, não o espaço de sua negação mas o da sua afirmação crítica.

Mas, se o filme comercial - como se postula aqui - é uma chave crítica para a compreensão da cultura de massa, qual a metodologia de análise filmica que deve ser aplicada nesse caso? Em primeiro lugar, não existe um método consolidado e único, porque a análise filmica é, em si mesma, um problema considerável. Visto assim, o exame histórico do filme pode beneficiar-se dos métodos de análise em geral. Pode-se priorizar uma abordagem sociológica, antropológica ou psicanalítica, desde que essa

lance luzes sobre a sociedade mediada pelo filme. O que é fundamental aqui é o que o cinema constitua-se em fonte de conhecimento da realidade sócio-histórica de uma determinada época. O que é preciso é tirar o filme do gueto do entretenimento passivo e instrumentalizar a diversão como meio de transmissão e de elucidação cultural de contexto sociais ou globais definidos. O que se deve ter em mente então é o que se pretende com esta ou aquela análise fílmica. Disso tratam os franceses François Vanoye e Anne Goliot-Lété.

*"A análise fílmica não é um fim em si. (...) A definição do contexto e do produto final é, portanto, indispensável ao enquadramento da análise. (...) tenta proporcionar alguns princípios, alguns instrumentos, algumas condutas válidas em todos os contextos, a partir do momento em que se parte de um objeto-filme para analisá-lo, isto é, para demonstrá-lo e reconstruí-lo de acordo com uma ou várias opções a serem precisadas". (FRANÇOIS VANOYE e ANNE GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 9-10).*

De saída, é preciso que o educador - o pedagogo, o sociólogo, o historiador, o antropólogo, etc. - esteja relacionado com o cinema, com a história de suas formas cinematográficas, com a evolução dos gêneros e das narrativas fílmicas, para que possa interrogar objetivamente ao filme qual o seu conteúdo social imanente, embora na maioria das vezes, não visível ou não obviamente explícito nas imagens. Para François Vanoye e Anne Goliot-Lété "analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. (...) um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição. Ainda é preciso ser capaz de descobrir as figuras de conteúdo ou de expressão que permitem definir o papel e o lugar da obra nesse movimento ou nessa tradição". (FRANÇOIS VANOYE e ANNE GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 24).

Um filme não só é um produto social como um diálogo com a sociedade

que o produz. Para esses estudiosos franceses é essencial distinguir o espectador normal do analista. Para este, o filme - ficção ou documentário - é um dado revelador da sociedade e sua tarefa é proporcionar ao público leigo um contato diferenciador da sociedade e sua tarefa é proporcionar ao público leigo um contato diferenciado com o filme. O importante é que o espectador não se deixe dominar pelo filme e salientando esse aspecto eles diferenciam a postura de um e outro frente ao cinema.

### **ESPECTADOR NORMAL**

"Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional. Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular.

Processo de identificação.

Para ele, o filme pertence ao universo lazer.

**Prazer**

### **ANALISTA**

Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada. Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios. Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses.

Processo de distanciamento.

Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual."

**Trabalho**

(FRANÇOIS VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 18)

Essa tabela ilustra exemplarmente o modo de proceder do professor em sala de aula face a um determinado filme e informa e conteúdo que ele queira transmitir aos seus alunos em termos da análise social. Mas, mais que seguir um quadro definido, o educador deve manipular o filme de tal forma que nele encontre o fundamento para suas hipóteses. Escapando ao detalhe impressionista da análise, o objetivo didático do filme é fornecer uma visão objetiva da realidade. "Em outras palavras, as formas

cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem". (FRANÇOIS VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 37).

A forma cinematográfica é assim uma tradução de um conteúdo social e sua não-visibilidade ou aparência pode ser um recurso da direção ou um dado específico da linguagem cinematográfica. Mas o filme ou reitera a realidade social ou a questiona, como o demonstra o próprio Fredric Jameson nas análises de que empreende de *Tubarão*, de Steven Spielberg (1975) e das duas partes de *O Poderoso Chefão I e II*, de Francis Ford Coppola (1972, 1974). Libertos da ganga moral que distingue entre alta cultura e cultura de massa, essas fitas sinalizam componentes ideológicos da sociedade norte-americana atual veiculadas na forma do terrorismo comercial ou do gangsterismo italiano radicado nos Estados Unidos. Ora, o problema nestes como em outros filmes, reside não propriamente neles, mas em o professor saber utilizar-se de suas imagens para fins educativos. A análise que se depreende dessas fitas não é menos rigorosa ou valiosa que a análise oferecida por um clássico da sociologia ou da política.

A análise filmica conhece então dois momentos: um teórico e outro prático. Existe, é óbvio, uma intersecção entre estes dois momentos. Mas o fato é que o conhecimento da teoria do cinema - isto é, da história das formas cinematográficas e das múltiplas soluções apresentadas por diversos diretores como por exemplo o cinema político dos anos 20, confrontando com o dos anos 60 - enriquece a análise prática tornando "legível" a todos os significados das imagens ou de certas imagens de um determinado filme.

Por análise prática entende-se primordialmente a descrição do material filmico. É nessa descrição que se assenta todo um processo didático que, tomando pedagogicamente uma fita, faz da mesma um objeto comum para maior ou menor audiência de alunos a quem se propõe esse tipo de análise. "Michel Marie estabeleceu algumas propostas para uma referência dos parâmetros a serem levados em conta, tendo em vista a descrição de um material filmico:

*"1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas.*

*2. Elementos visuais representados.*

*3. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada.*

*4. Movimentos:*

- . no campo, dos atores ou outros;*
- . da câmara.*

*5. Reccords ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos.*

*6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música, escala sonora, intensidade, transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora.*

*7. Relações sons/imagens: sons in/off/fora de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons.*

*O grau de precisão da observação depende das suas condições materiais e do objetivo buscado pelo observador". (FRANÇOIS VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 1994, p. 70).*

Essa dissertação sugere que, para operar com o filme com objetivos específicos educativos, é necessário que o educador - o professor, o pesquisador -, esteja atento às características particulares desse meio de expressão. Habitado a operacionalizar com o livro e a partir dele estabelecer uma série de tarefas - resenhas, seminários, aulas, etc., - o filme presta-se a um sem número de sugestões desde que sejam observadas suas peculiaridades. O objeto de análise postulados aqui são filmes da indústria cultural e não de filmes produzidos com finalidades didáticas orientadas para essa ou aquela disciplina.

Nesse trabalho seguir-se-á algumas das sugestões acima tentando-se dar ao espectador uma crítica do cinema pelo olhar de Walter Benjamin. Para isso se combinará na análise filmica conceitos-chave do filósofo alemão com terminologia

própria do cinema, mais a cultura cinematográfica do diretor Steven Spielberg. Todo esse esforço dirige-se no sentido de proporcionar aos educadores ferramentas de trabalho que os auxiliam a superar uma visão do filme como meramente ilustrativo, para ao contrário torná-lo um instrumento efetivo de compreensão da realidade social que o produz e o recepciona.

Milton José de Almeida, Coordenador do Laboratório de Estudos Audio-Visuais - Olho - da Faculdade de Educação da UNICAMP, tem desenvolvido escritos que contribuem no esclarecimento das limitações dos professores no tratamento com o filme na sala de aula ou no que diz respeito a formulações teóricas tomadas como ponto de partida.

*"(...) Os filmes comerciais são uma produção da cultura, não da pedagogia ou da didática. Quando se produz um filme não se pergunta se o espectador está em algum estágio de operações mentais, em que método foi alfabetizada, em que série da escola está, ou se vai aplicá-lo em alguma atividade escolar. (...) Porém, quando é apresentado na escola, a primeira pergunta que se faz é: 'adequado para que série, que disciplina, que idade, etc.?' Às vezes, ouvimos dizer que um filme 'não pode ser passado para a 6ª série', por exemplo, e no entanto ele é assistido em casa pelo aluno, juntamente com os pais (...)". (ALMEIDA, 1994, p. 7).*

Assim, pede-se aos professores que não atuem como censores bem intencionados e que antes de assim se comportarem considerem o papel que os meios audiovisuais exercem no processo educativo de uma sociedade de massa como a que hoje vivemos. O filme tampouco conduz a um entendimento linear e homogêneo por mais homogêneo que seja uma audiência e a riqueza de sua utilização está na pluralidade de visões que ele desperta. "O significado do filme não está no resumo que eu faça dele

depois, mas no conjunto de sons e imagens que, ao seu término, compôs um sentimento e uma inteligência sobre ele". O que se busca na educação pelo cinema portanto não é o consenso, a forma única de entendimento, mas antes o questionamento das várias compreensões que nascem sobre ele. "O significado de um filme não é linear, é corporal, conflituado, não leva a uma conclusão inequívoca". O que interessa aqui não é o estabelecimento da verdade, mas a reflexão sobre o que é a verdade. O que o filme diz da sociedade é o que inevitavelmente a sociedade, livre de sua aparência, diz sobre si mesma.

*"Ver filmes, analisá-los, é a vontade de entender a nossa sociedade massificada, praticamente analfabeta e que não tem uma memória da escrita. Uma sociedade que se educa por imagens e sons, principalmente da televisão, quase uma população inteira (ricos, médios e pobres) que não tem contato com a escrita, o contato da memória escrita, a reflexão com a escrita. E também a vontade de entender o mundo pela produção do cinema". (ALMEIDA, 1994, pp. 10-12).*

É nesse sentido que se propõe analisar o filme **Jurassic Park**, de Steven Spielberg (1993). Nossa hipótese é que esse filme é mais que uma bem sucedida ficção científica produzida nos moldes de rentabilidade da indústria cultural. Produto típico da cultura de massa, **Jurassic Park** contraditoriamente estabelece um diálogo crítico com a sociedade que o produziu. Essa crítica ganha relevância numa análise narratológica que dialeticamente considera a interpenetração de alta cultura e cultura de massa e cujo procedimento será aqui adotado.

**Jurassic Park** coloca em discussão a instrumentalização da ciência contemporânea, mas a popularidade (no sentido massivo) com que foi realizada essa discussão por Spielberg bloqueou o potencial crítico sugerido pelo filme. Dessa maneira, uma crítica esnobe - que considera o filme comercial como ruim de *per se* - ou mesmo uma crítica de esquerda - desinformada dos processos culturais contemporâneos de

criação -, manteve uma distância asséptica da fita por considerar que toda a cultura de massa não encerra outra coisa senão a reificação. Potenciar, entretanto, a carga crítico cultural contida em **Jurassic Park** é o que propomos a seguir, analisando fotogramas, planos e sequências do filme estabelecendo inclusive sua relação com outros filmes comerciais citados nesse trabalho.

## **CAPÍTULO III**

### **Jurassic Park**

*"(...) Em suas tentativas de definir o caráter de um parque, as fontes literárias repetidamente evocam a memória de Babel e Babilônia. (...) A maneira pela qual tais imagens bíblicas são utilizadas sem dúvida, caracteriza o parque como um enclave de anarquia na esfera do entretenimento. Isto é responsável por seu eterno poder de atração. (...) Através dessa regressão, o adulto escapa de uma civilização que tende a crescer demais e a matar de fome o caos de instintos - escapa dela para restaurar aquele caos sobre o qual a civilização sempre repousa. O parque não é liberdade, mas anarquia gerando caos". (KRACAUER, 1988, p. 89-90).*

*"Resumindo: tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado". (ANDRÉ BAZIN, 1995, p. 68).*

A hipótese que orienta nossa análise é a de que o filme **Jurassic Park** de Steven Spielberg, constitui uma crítica à racionalidade técnica que operando sobre a

natureza em termos de dominação e subordinação a transforma em mercadoria. Assim, esse filme é uma fantasmagoria da modernidade. De fato, **Jurassic Park** é um filme da sociedade pós-industrial, do avanço das tecnologias nesta sociedade, em particular do conhecimento na área da biologia molecular e da sua instrumentalização em laboratórios. Trata-se pois de um filme de ficção científica, de representação da ciência contemporânea ou melhor, da prática científica da biologia em um mundo minado pela possibilidade de transcendência, o homem pela descoberta da técnica que o permite a criar vida, incluindo a de espécies extintas, retrocede a um estágio anterior à sua própria existência. Nesse sentido o filme como que celebra uma orgia, o triunfo da razão sobre a natureza, em que esta é compreendida em termos decodificáveis. A idéia ou concepção da natureza como regularidade passível de ser descrita em leis ou fórmulas matemáticas supõe que a natureza deva se comportar segundo os desígnios e previsões da razão.

O presente estudo, portanto, baseia-se no cinema como uma representação do social e por isso a interpretação do texto fílmico deve explorar e explicitar as relações existentes entre filme e sociedade. Como produção mercadológica, o filme é uma expressão aparente da sociedade, ou seja, tende a demonstrar os processos sociais como relações naturalizadas. O que deve ser mostrado pela análise fílmica e se se confirma o filme como aparência, como fantasmagoria ou se há pelo contrário uma negação dela. O filme comercial - destinado prioritariamente ao consumo e não à reflexão - levanta suspeitas, quer pela complexidade de sua produção, quer por uma suposta facilidade de comunicação, que o apresenta como sub-cultura que dicotomiza entretenimento e conhecimento.

O modelo de análise seguido nessa dissertação toma emprestado de Walter Benjamin conceitos com a finalidade de auxiliar o educador numa apreciação crítica da sociedade mediada pelo filme. Como toda análise fílmica, esta não se pretende definitiva ou exaurir outras possibilidades de análise do filme e sim ser um ponto de partida para uma investigação e conhecimento da sociedade, onde o filme como instrumento pedagógico auxilie a compreender a realidade sócio-histórica que o cerca.

A escolha de **Jurassic Park** nesse trabalho deve-se em parte ao seu

sucesso comercial em escala planetária. A fita conseguiu admiráveis rendas de bilheteria nos Estados Unidos, no México, no Brasil. Na Europa faturou no Reino Unido, na Espanha, na Itália, na Alemanha. Também na Eslovênia e na Croácia e em Israel, na Coreia do Sul, no Japão, em Taiwan, na Malásia e na Austrália. No mercado brasileiro foi recorde a venda de videocassetes no sistema VHS (VÍDEO HOME SYSTEM).

Esses números conferem o prestígio de Steven Spielberg junto ao sistema de produção de estúdios de Hollywood, o que torna Spielberg um dos principais nomes da cultura de massa no final do século. Deve-se também aos novos espaços imagéticos criados por Spielberg no cinema que protagonizam o homem como o sujeito de deliciosas e perigosas aventuras do mundo moderno.

Mas, fundamentalmente decorre da interlocução deste filme com as teses desenvolvidas nos ensaios **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** e **O Autor Como Produtor**. Na perspectiva estética materialista de Walter Benjamin, como se coloca essa obra nas relações de produção da época? Spielberg utiliza as técnicas ou é utilizado por elas? Se Benjamin tivesse conhecido o sistema de produção dos estúdios de Hollywood, consideraria esses filmes como obras de arte?

A resposta a essa pergunta já está no ensaio da reprodutibilidade técnica. Nele Benjamin fala dos filmes "grotescos dos Estados Unidos e dos filmes de Disney que produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin, como figura histórica" (1993, p. 190).

Benjamin não ignora que o controle da produção desse poderoso meio de comunicação está nas mãos dos capitalistas, mas, ao mesmo tempo considera a arte técnica no confronto dos pólos valor de culto e valor de exposição, e com isso amplia a percepção crítica da reprodução da obra de arte embutida na forma de mercadoria. Ou seja, **Jurassic Park** ilustra bem as "teses sobre as tendências evolutivas da arte nas atuais condições produtivas", isto é, nas condições de produção da sociedade de massa (BENJAMIN, 1993, p. 166).

A escolha deve-se também ao espaço imagético representado no filme, na recepção tátil e na recepção ótica por parte do público, na difusão maciça e ao seu extraordinário valor de distração e que efetivamente torna esse filme importante para as massas. Como situar criticamente **Jurassic Park** como arte da sociedade de massa? Se com a reprodução técnica ocorre a destruição da aura e se com o recuo do valor de culto, a obra de arte emancipada de seu uso ritual, ganha em valor de exposição, **Jurassic Park** é quantitativamente uma obra que se destaca pela sua maciça penetração nas massas. Essa penetração e essa exposição do público ao perigo sugerido pelo filme tornam-se critérios decisivos para a sua escolha.

**Jurassic Park** coloca o problema da natureza da arte pela perda da aura no mundo cultural resultante da reprodutibilidade técnica. Ao se emancipar dos fundamentos de culto, na época da reprodução técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância.

É essa refuncionalização da arte que permite um filme de massa como **Jurassic Park** ser interpretado como crítica da sociedade. A hipótese desse trabalho é que com esse e outros filmes comerciais, o educador possa utilizar-se daquela noção implicitamente pedagógica em Walter Benjamin, segundo a qual "orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade, é um processo de imenso alcance tanto para o pensamento quanto para a intuição" (BENJAMIN, 1993, p. 170).

A cultura cinematográfica de Steven Spielberg e seus conhecimentos da montagem - adquiridos dos estudos do cineasta russo Lev Kuleshov - também pesam na escolha do filme. De Kuleschov Spielberg herda a ação cinematográfica onde o homem confronta-se moral e politicamente com as instituições sociais e com as leis (MOTT & SAUNDERS, 1986).

Spielberg explora territórios táteis e óticos que favorecem a demanda pelo cinema, seu valor de distração (1993, p. 192). Ao colocar seres humanos contracenando com dinossauros, Spielberg abre novos espaços imagéticos para o espectador. Esses

espaços imagéticos abertos pelo cinema devem ser explorados pela crítica. A crítica do filme em Walter Benjamin recupera cada fotograma como o relampejo de um perigo, como uma fotografia instantânea do despertar.

Considerando-se a possibilidade da história se manifestar em um filme de massa, esse exige do espectador para sua melhor fruição, familiaridade com temas da ciência e o seu tratamento pelo cinema. Essa familiarização possibilitará em maior ou menor grau, a percepção da organização técnica no mundo, na sociedade, estruturado pelo espetáculo audiovisual do som, da imagem e do movimento que caracterizam a narrativa cinematográfica.

*(...) "É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética" (BENJAMIN, 1993, p. 194).*

**Jurassic Park** - como parte significativa da atual produção cultural - revisita os temas da alta cultura científica aproximando-os das massas. Com a adaptação do livro para o cinema, a temática da engenharia genética sob o comando da razão técnica com o uso de supercomputadores, Spielberg ampliou para milhões de pessoas o contato visual com a temática de um espaço imagético emergente no mundo contemporâneo.

E nesse sentido, interpretado como uma fábula moral tecnológica, o filme é educativo. O cinema é a tela onde se projeta o jato das imagens da quimera e do desejo. **Jurassic Park** é uma imagem da quimera e essa é uma imagem do sonho, do perigo do qual é preciso despertar. Ou seja, as imagens da quimera são as imagens materiais do sonho, espaços imagéticos da racionalidade técnica. Como cineasta,

*"Uma característica de Steven Spielberg é sua*

*qualificação para tocar a criança em todos. Seu humor muitas vezes sugere Charlie Chaplin. Do seu meio cinematográfico, só Spielberg se manteve desenvolvendo e criando aventuras cômicas e fantasias sobre pequenos homens e mulheres e crianças que vencem em seus termos monstros e burocracias, vencem batalhas contra inexplicáveis caminhoneiros maníacos e tubarões e enfrentam intervenções de agências estaduais e supernaturais que se voltam para tirar nossas vidas, nossas crianças e nossos sonhos" (MOTT e SAUNDERS, 1986, p. 11).*

A relação homem versus técnica cria o espaço imagético da cultura científica. *Jurassic Park* é o espaço imagético da racionalidade científica, materializada numa ilha da Costa Rica, América Central. Spielberg investiga esse espaço imagético colocando o homem diante do perigo da razão técnica. Os efeitos especiais cumprem aí papel fundamental. Na técnica cinematográfica de Spielberg, os efeitos eletrônicos não tapam as deficiências do diretor ou encobre a fragilidade da história ou do roteiro. Como outros cineastas, Spielberg torna o cinema um meio capaz de reinterpretar a complexidade cultural de sua época.

*"O casamento da história do filme com a tecnologia, típico em Spielberg, confirma nele um virtuosismo técnico bem mais elaborado que em outros cineastas. Esse virtuosismo técnico de Spielberg vem de sua admiração pelos grandes mestres de Hollywood como John Ford e Frank Capra. Seus filmes muitas vezes oferecem um clima fotográfico aurático desses mestres" (MOTT e SAUNDERS, 1986, p. 16).*

Apropria-se aqui do conceito de espaço imagético de Benjamin, por ele utilizado no contexto do ensaio sobre o surrealismo no qual ele fala da crise da

inteligência e do conceito humanista de liberdade. Para Benjamin, os surrealistas foram os únicos que entenderam a radicalidade imagética do Manifesto Comunista. "No momento, os surrealistas são os únicos a terem compreendido o significado atual do manifesto. Um a um, eles trocam sua fisionomia pelo mostrador de um relógio que os faz despertar a cada minuto, durante sessenta segundos" (BENJAMIN, 1986, p. 115).

O livro de Michael Crichton - que trocou a carreira de médico pela de escritor é autor de sucessos vertidos para o cinema como **O Enigma de Andrômeda** e **O Grande Roubo do Trem** - é abundantemente imagético. Explorar, descrever, mostrar, construir, fotografar o **Jurassic Park** deve ter atraído Steven Spielberg. A comercialização de produtos de engenharia genética ampliam as possibilidades mercadológicas com a natureza fazendo dela um shopping de matérias-primas. "(...) A biotecnologia acena com a maior revolução na história da humanidade. (...) Ao final desta década, a biotecnologia transformará cada aspecto da vida humana: medicina, alimentação, saúde, entretenimento, até mesmo nosso próprio corpo. Vai mudar literalmente a cada do planeta" (CRICHTON, 1991, p. 11).

**Jurassic Park** é um filme sobre o futuro e esse se materializa em imagens de cinema no presente. Spielberg coloca o homem diante de uma saga tecnológica, a razão na manipulação de produtos da engenharia genética. O cinema antecipa a imagética, a visão deste mundo. Por isso o olhar ou a maneira de olhar dos personagens proporciona uma base de intelecção deste filme. Por que o olhar? Primeiro porque nessa civilização de imagens o olhar transformou-se em um capital veículo de conhecimento. O cinema é a arte da civilização capitalista investidoras em imagens. O **Jurassic Park** é um investimento financeiro e imagético, um espaço onde seguramente nenhum homem colocou os pés ou o olhar antes. A câmera de Spielberg dirige o olhar do espectador para esse lugar impossível de achar que é o **Jurassic Park**. Há uma didática do olhar em **Jurassic Park** como se Spielberg mostrasse a maneira de olhar o **Jurassic Park** desnudando-o, e na sua nudez revelasse o homem nu não mais diante do paraíso, mas nu diante do mundo resultante de sua conquista do paraíso.

Tomando como base para a crítica do filme a construção do olhar pelo

diretor, esse será o critério que vai nortear a análise de **Jurassic Park** como uma crítica da sociedade. Os personagens centrais, John Hammond (o velho proprietário do projeto Jurassic Park), Robert Muldoon (caçador e guarda-florestal do parque), Alan Grant (paleontólogo), Ellie Sattler (paleobotânica), Ian Malcolm (matemático), Gennaro (advogado), Dennis Nedry (responsável pela criação do programa do supercomputador), Arnold (chefe da sala de controle), Dogdson (concorrente de John Hammond) e as crianças Lex e Tim, netos de John Hammond, serão caracterizados segundo a especificidade do olhar o indicador da consciência ou do comportamento de cada um deles no contexto de um complexo sistema ecológico como é o Jurassic Park. Começemos com o doutor em paleontologia Alan Grant.<sup>3</sup>

Alan Grant é primo de Indiana Jones. Se existe alguém capaz de lidar com dinossauros esse alguém é o paleontólogo, conhecido mundialmente como a maior autoridade em dinossauros. Alan Grant é extremamente perspicaz, a sua agilidade para lidar com adversidades é mostrada na sequência nove quando do pouso do helicóptero na ilha de John Hammond. Durante a turbulência da aterrissagem, Alan espertamente consegue amarrar o cinto de segurança defeituoso. Steven Spielberg nos mostra aí as qualidades de Alan Grant reforçando isso com uma significativa troca de olhares entre ele e a Dra. Ellie Sattler. Embora não seja um aventureiro - no sentido de Indiana Jones - ele traz embutido o espírito de aventura num olhar que combina curiosidade científica e espanto.

O companheiro de perspicácia de Alan Grant é Robert Muldoon, caçador, guarda-florestal de um dos empreendimentos de John Hammond no Quênia. Robert Muldoon está na primeira sequência do filme e é ele quem primeiro estabelece o contato mais direto com os dinossauros - pelo olhar - sendo o que caracteriza o olhar de Muldoon é o olhar frio do caçador profissional. Muldoon é igualmente um homem habilitado a lidar com situações difíceis.

A Dra. Ellie Sattler nos faz olhar para a riqueza e complexidade da botânica pré-histórica do Jurassic Park. Ela tem um olhar horrorizado na sequência

---

<sup>3</sup> As sequências numeradas de **Jurassic Park** encontram-se no Anexo, no final deste trabalho

catorze que antecede a entrada de Robert Muldoon quando um raptor devora num fosso uma vaca que lhe é servida de refeição. Aliás, nesta sequência, tem um plano conjunto dos olhares de todos os visitantes do Jurassic Park. Alan, Ellie e Muldoon sabem bem o que estão vendo quando entram no espaço imagético criado por John Hammond. Eles testemunham esse tratamento dado à natureza como mercadoria embora para Muldoon aquele seja um trabalho, um meio de ganhar a sobrevivência.

O advogado Gennaro é o único que não tem formação científica assim como o proprietário do Jurassic Park, John Hammond. Gennaro é a crônica da morte anunciada. Sua imagem refletida no rio na sequência dois já é o aviso de que ele será o primeiro a ser devorado pelo T-Rex, apavoradamente sentado no vaso sanitário do Jurassic Park. Como significante, Gennaro representa diretamente os interesses dos investidores do Jurassic Park, sem que saiba direito do que se trata ou do que ele está visitando naquele fim de semana. Gennaro é o menos apto para sobreviver naquele passeio turístico em um sistema complexo e imprevisível como é o Jurassic Park. Seu olhar é o de uma caixa registradora e o Jurassic Park é o lugar onde ele espera fazer fortuna. Confrontado com o mesmo personagem do filme, o Gennaro do best-seller de Michael Crichton é transformado em um ser ignóbil. No livro ele não é dúbio e tampouco morre como o Gennaro da película sobre quem Spielberg mais diretamente parece descarregar sua ironia e crítica.

Gennaro tem um equivalente em Dennis Nedry, o responsável pelo supercomputador que controla todo o Jurassic Park, na medida em que só pensa em dinheiro e por ele faz qualquer negócio. Ambos são avarentos e gananciosos como Dodgson, que suborna Nedry no roubo dos embriões do Jurassic Park. Eles podem ser caracterizados como os vilões da história. Mas aqui é preciso dispensar uma visão maniqueísta entre bons e ruins no filme. Esses três personagens têm uma visão mercadológica do Jurassic Park. Para eles trata-se de uma mercadoria que poder ser muito rentável. Nedry e Gennaro na verdade demonstram completa ignorância pela complexidade do ecossistema onde se encontram. Eles vêem mas não enxergam - isto é, não atravessam com a visão - a natureza do empreendimento de John Hammond. Nedry e Gennaro não sabem o que ou para o que estão olhando ao menos quando olham para

os dinossauros. Eles ignoram o perigo iminente que os cercam, perigo esse anunciado em diversas sequências, quando o olhar dos raptos cruzam com olhares humanos.

John Hammond (proprietário do Jurassic Park) com toda sua intransigência e teimosia é um personagem fãustico. Para ele a ciência se resume a um processo de descobertas de processos naturais que serão úteis aos homens. Ele é um modelo da racionalidade mítica com uma visão progressista da ciência. John tem um olhar manipulador - ele se mostra extremamente sedutor no primeiro encontro com Ellie e Grant no trailer - e um olhar curiosamente infantil quando uma vaca é servida ao raptor próximo ao Centro de Visitantes do Jurassic Park. John tem um olhar astuto, um olhar que está habituado a ser obedecido, de quem sempre tem razão, olhar de quem está habituado a superar obstáculos aliado à uma paixão narcísica de construir parques de diversões pelo mundo afora. Seu rápido olhar na sequência final em que recolhe no jeep os sobreviventes do ataque dos raptos não é um olhar de quem reconheceu o erro do projeto do Jurassic Park, mas um olhar de quem dá o braço a torcer ou a se render diante das evidências à contragosto.

Lex e Tim, os netos de John Hammond, são o público alvo do Jurassic Park. Tim conhece tudo - pelos livros - acerca dos dinossauros. Lex é uma menina que domina a linguagem dos computadores e tem uma participação decisiva em um ataque dos raptos, quando acessa o funcionamento das travas de segurança das portas e outros dispositivos de controle e comunicação na sala de controle do Centro dos Visitantes. Na estória original, Lex e Tim acabam provocando - como parte de suas traquinagens - acidentalmente a morte do próprio avô. Isso daria é claro uma outra conotação ao filme, o tornaria mais violento do que é, porque o Jurassic Park é um espaço que violenta a natureza. Lex revive também o mesmo horror de Muldoon ao cruzar o seu olhar com o olhar do TREX quando se encontra no veículo que excursiona pelo Jurassic Park.

Spielberg salva também da morte o matemático Ian Malcolm, talvez a personagem menos resolvida do filme. Primeiro que no best-seller de Michael Crichton, toda a narrativa é construída em torno das iterações de Malcolm e ele tem papel central

na ação narrativa. As imagens do livro são iterações algébricas que convergem para um rumo catastrófico. Malcolm não tem a destreza talvez de Alan Grant, mas não é um covarde. E Malcolm sobrevive no filme, o que não acontece no livro, quando ele tem parte da perna dilacerada pelo voraz T-Rex. A crítica que se pode fazer a Spielberg aqui é que ele ameniza o impacto das mortes no Jurassic Park ao salvar Ian Malcolm e John Hammond. No entanto, Spielberg mata Gennaro que sobrevive no livro como que punindo os advogados, representante direto dos investidores que lidam com a natureza como uma mercadoria.

Ian Malcolm, vivido por Jeff Goldblum, suporta uma citação filmica com a personagem Seth Brundle por ele protagonizado em *A Mosca*, de David Cronenberg. Ian Malcolm é o oposto do confiante e promissor cientista Seth Brundle no que se refere ao manejo da natureza pelas descobertas científicas. Embora o maneirismo de Malcolm seja mais irônico que o de Brundle, nota-se entre eles certas semelhanças sobretudo na vida pessoal solitária e quanto ao uso das roupas. Enquanto Brundle compra dúzias de ternos idênticos - o que faz ele parecer que nunca troca de roupas - Malcolm se veste em estilo dark para um cientista, o que leva ele a parecer uma estrela de rock como assevera John Hammond. Ian Malcolm é o personagem que bate de frente com o de John Hammond quanto ao sucesso comercial de Jurassic Park. Enquanto John Hammond tem um olhar de dominação sobre a natureza, o olhar de Ian Malcolm é de apreensão e respeito.

A questão nuclear do filme *Jurassic Park* está na maneira de olhar, de identificar aquele espaço imagético. Spielberg constrói os personagens do filme como cada um deles recepciona pelo olhar o que estão vendo, que visão têm do espaço imagético em que estão inseridos. *Jurassic Park* é um espaço imagético que representa a fantasmagoria da cultura científica enquanto uma realização do capital. A formulação de que *Jurassic Park* é uma crítica da sociedade baseia-se no olhar das personagens. Essa é a questão fulcral que orienta o olhar do espectador, isto é, é em torno do olhar, dos planos e sequências do filme que focalizam o olhar humano, definindo as personagens, dando-nos a conhecer delas e do que elas estão vivenciando na maneira pela qual elas olham.

Tem-se aqui a atenção chamada para duas citações filmicas. Primeiro, há uma citação cinematográfica de Dziga-Vertov (cineasta ligado ao movimento revolucionário soviético) em **O Homem da Câmara**, URSS (1929) por parte de Spielberg. Nesse filme Dziga-Vertov não só insere o olho humano numa série vertiginosa de imagens como o próprio olho humano, o olho humano visto através da câmera são personagens do filme. Embora se trate de filmes distintos, com temáticas diferenciadas, ambos colocam o cinema como personagem principal de suas narrativas. O olhar humano mediado pela câmera num contexto visual de situações de 60 milhões de anos atrás é o que Spielberg coloca diante do olho do espectador. Uma floresta tropical do Período Cretáceo, "com atrações biológicas vivas" como diz John Hammond.

Há uma analogia das imagens Vertov-Spielberg no que se refere ao cinema como um princípio de mostragem fotográfica do mundo o qual vivemos. O olho humano nos dois filmes está diante de imagens inéditas, inusitadas. Dziga-Vertov faz a reprodução técnica do espaço imagético das relações sociais de uma época revolucionária. Spielberg reproduz tecnicamente o espaço imagético da cultura científica que é uma fantasmagoria que opera com a natureza enquanto espaço de descobertas e criações do engenho humano. Ambos são documentos da modernidade. Vertov com a modernidade do cine-olho focaliza a URSS como um espaço socialista e Spielberg com a modernidade da razão técnica, da técnica como uma segunda natureza. Em ambos temos a criação do mundo, da realidade segundo a câmera.

A segunda citação filmica lembra que **Jurassic Park** remete à montagem de atrações que caracterizam o pioneiro cinema das atrações, isto é, antes da constituição da narratividade filmica. Spielberg cita em **Jurassic Park** o cinema das origens, o cinema de antes da Primeira Guerra Mundial, segundo a definição do historiador de cinema norte-americano, professor Tom Gunning, da Northwestern University, em Illinois, Estados Unidos. Tom Gunning define "'atração' como aquilo que estimula a curiosidade visual, desperta ou cria excitação, espanto ou assombro" (GUNNING, 1994, p. 114). Pode-se dizer que esse é o *leitmotiv* de Spielberg com as imagens de **Jurassic Park** enquanto configuração da natureza biológica como mercadoria.

O exemplo palpável de cinema das atrações está em muitas das sequências de **Jurassic Park**. Particularmente nas sequências do prólogo - quando o espectador não sabe ainda o que irá ver - com o transporte em guindaste e jaula do raptor na floresta tropical. Spielberg constrói a visualidade dos dinossauros estimulando a curiosidade do nosso olhar até chegar ao ponto em que nos dá por inteiro a sua imagem na tela. No cinema de atrações para Gunning "você olha para algo que é uma atração em si mesmo, não só por causa da informação que ela oferece sobre um mundo de ficção ou pela informação educacional" (GUNNING, 1994, p.114). É como se o olhar cinematográfico captasse o fluxo da vida real. Spielberg numa demonstração de conhecimento do cinema utiliza-se desses recursos técnicos para mostrar o que ele pretende com **Jurassic Park**. Spielberg combina elementos de sua montagem com a montagem de atrações porque só assim ele poder dar uma idéia da insanidade de John Hammond com a criação de um espaço imagético como o do **Jurassic Park**. Na montagem de atrações de Spielberg há claramente uma intenção didática.

Aqui é conveniente lembrarmos que para Tom Gunning não podemos ter narração e ainda atração. Portanto esse é um problema que se coloca não nessa dissertação mas na discussão das teorias do cinema. Nosso argumento é que Spielberg tem uma intenção educativa em diversas sequências do filme quando nas imagens ele oferece as pistas para a inteligibilidade do **Jurassic Park** nos termos em que propomos. Diz Gunningan:

*"(...) Essa idéia de que o filme controla o espectador acaba colocando-o de maneira redutora em frente dessa imagem. Como espectador, você tem de pensar o que o filme lhe diz para pensar, tem de identificar seu inconsciente com o universo ficcional, tem de regredir e, de alguma maneira, ser dominado pela fantasia (...)"*  
(GUNNING, 1994, p.118).

**Jurassic Park** é, nesse sentido, convidativo desde o início. Steven Spielberg se utiliza dos meios tecnológicos de controle da natureza para criticar essa

operacionalidade da natureza pela razão técnica. O mundo do século XX é uma imagem dialética do século XIX. Os sonhos daquele século criam as imagens do desejo que encontram na cultura científica a concretização de suas fantasmagorias. Os filmes de ficção científica representam essas imagens oníricas. A racionalidade técnica criou a cultura científica que nos dá a imagem da natureza como fonte provedora de mercadorias. Isso é para nós o núcleo do filme de Steven Spielberg. E isso é o que tentaremos mostrar ao dividirmos em sequências e analisarmos algumas delas.

A narrativa filmica de **Jurassic Park** começa com a introdução na tela da vinheta da Universal Pictures. Trata-se do Globo Terrestre que gira do continente americano para uma volta ao mundo terminando em seu ponto de origem. Enquanto a bola azul gira vemos no fundo e lateralmente a imagem da via-láctea e agora sim a imagem fica completa. A Terra girando solitária na Via-Láctea.

Steven Spielberg utiliza sons que remetem à nossa galáxia, ao infinito do espaço, mas que os sons terminam por se definir em relação à Terra. Isto é, ruídos, grunhidos, gritos, gemidos que vem de outra era geológica, o Período Cretáceo. É um som remoto, inaugural e que dá ao espectador uma sensação de estranhamento. A vinheta da Universal Pictures, a Via-Láctea e os sons que habitam o Planeta dão introdução às imagens do filme propriamente dito, sendo que a primeira imagem escura, recheada com uma espécie de trovoadas aparece com a legenda **JURASSIC PARK**. A essa imagem, cuja maior distinção é o som, sucede a primeira sequência do filme, uma espécie de prólogo das imagens que serão servidas a seguir.

Dessa trovoadas entra no campo uma floresta tropical onde ouvimos algo ser arrastado ou algo que se arrasta fazendo a vegetação tremer. Ouvimos mais que vemos qualquer imagem nítida até que finalmente distinguimos uma jaula sendo transportada por um guindaste em um caminhão. A sensação que temos é que o que está dentro da jaula na verdade está solto. Não vemos o seu conteúdo, mas sentimos o seu impacto na forma de sons, de trovoadas, mas não de trovões celestes, mas de trovões que parecem vir do centro da terra. A primeira imagem e o seu movimento aparecem como um trovão, toda a floresta tropical treme diante da passagem do que vemos ser

uma jaula transportada na floresta. O espectador ainda não sabe disso, mas o modo que Spielberg nos mostra um raptor é em uma jaula blindada com orifícios retangulares, o que permite também a visão do réptil que está encerrado nela. Assim o que temos dele é sua força que soa como um trovão durante esse trajeto dentro da floresta. A primeira imagem que Spielberg nos dá de um dinossauro não é visual, mas sonora. De fato, Spielberg vai compondo aos poucos a sua visualidade em várias sequências, até mostrá-la por inteiro e em ação.

Essa trovoada que fustiga a floresta entra no campo visual de um trabalhador em close que olha para a floresta chicoteada por uma força inexorável. O olho desse trabalhador é o olho do assombro. A floresta avança como que engolindo tudo o que tem à frente e agora temos no campo um grupo de trabalhadores com close em um trabalhador tenso que masca chiclets. A floresta finalmente se abre para o espectador e temos em primeiro plano Robert Muldoon que olha para a jaula com as mãos segurando um rifle. Ao seu redor estão homens armados. Ele orienta a descida do blindado ao chão para o que parece ser uma mudança de jaula. Muldoon tem o olhar profissional do caçador, habituado a situações difíceis e delicadas. O seu olhar contrastado com os que estão ao seu redor mostra que naquele lugar ele é o único que conhece o conteúdo daquele recipiente. Aqui temos o plano da condução e descida do blindado pelo guindaste. O dinossauro permanece invisível aos nossos olhos e apenas ouvimos seus grunhidos. O som dessa imagem é preenchido com os ruídos do caminhão e de vozes humanas num processo de carga e descarga. Spielberg coloca essa jaula em primeiro plano, fazendo um movimento lateral com o blindado que desfila diante dos nossos olhos e com essa imagem ele mantém olhos em suspense pelo que está lá dentro. A jaula é depositada em uma rampa que parece dar acesso para uma câmara ou para outra clausura destinada ao raptor.

O guindaste move frontalmente a jaula para os trabalhadores que estão todos armados. Robert Muldoon cerca a descida do blindado de todas as precauções. Com a caixa depositada no chão temos a primeira visão do dinossauro mas é ele que nos vê, ou melhor, ele visualiza Robert Muldoon por um dos orifícios acompanhando-o pelo que parece ser roncos ou bufos de um animal pronto a atacar. O dinossauro está fora de

nossa visão mas vemos que ele enxerga movimentos exteriores à jaula. Spielberg desenha a visualidade do raptor em nossa imaginação baseando-se em seus sons. Robert Muldoon orienta que os homens se aproximem da caixa e a empurrem rampa à frente como que para fazer um encaixe, permitindo a passagem do raptor de um lugar para outro. Homens aproximam-se do blindado para empurrá-lo e um deles fica bem diante da abertura do cilindro, cara a cara com o dinossauro. Com esse operário temos o primeiro contato visual com o dinossauro. Seu olhar, quando se encaminha para a jaula cumprindo as ordens de Muldoon, é o olhar de quem só está cumprindo instruções. Ele, como os outros, não sabem o que vêem, à exceção de Robert Muldoon, que permanece alerta para toda a operação.

Esse funcionário junto à janelinha do cilindro, empurra-o como os outros, mas o faz automaticamente, sem olhar para o interior da jaula. Então ele é atacado mas não vemos o raptor, só ouvimos o som irreconhecível de um animal feroz. Só então esse trabalhador olha pela janela do cilindro e o que ele vê é mostrado em um olhar amedrontado que o assusta como aos outros trabalhadores com esse som que se assemelha a uma trombeta, a um bufo, um som da natureza, desconhecido pelo homem, e que aterrorizando os operários faz com que eles larguem essa espécie de caixão metálico com aberturas retangulares. Robert Muldoon dá novas instruções e os homens empurram a caixa rampa adentro.

O caçador orienta uma espécie de engate na passagem do raptor para outro recipiente. Um funcionário sobe na caixa para abrir a tampa. O raptor o vê por um dos orifícios. Operário levanta a tampa e nesse momento temos uma rápida visão do raptor que se lança velozmente ao ataque seguido de um ronco mortal. O homem está no teto da jaula. O dinossauro agride o homem batendo na tampa semi-aberta. O operário cai semi-atordado no chão com os pés para dentro da jaula. A jaula escorrega para trás derrubando alguns homens e isso dá tempo para que o raptor avance rapidamente e abocanhe o homem caído. Companheiros correm para salvá-lo. Muldoon dá ordens. Dinossauro arrasta o homem para dentro da jaula. Ele fica somente com a cabeça e as mãos de fora, segurando a porta inferior da jaula. Homem consegue segurar em uma barra na lateral da jaula e Muldoon agarra-o. Com rifles de choque os operários atiram

pelas janelinhas do blindado. Raptor ergue com violência homem para a parte superior da jaula. Muldoon tenta segurá-lo ficando com o rosto voltado para a jaula. Olhar do dinossauro na jaula capta olhar de Muldoon. Olhar de Muldoon cruza com olhar de raptor. Muldoon vê no olhar o dinossauro por inteiro. O que ele é está mostrado no olhar. O raptor também confronta o olhar humano. Ao ver o fundo dos olhos de Muldoon, o raptor sabe que está diante de uma espécie muito perigosa. É o olhar de caçadores que identificam um ao outro. Muldoon sabe que diante do olhar do dinossauro ele é a caça, a presa a ser devorada pelo carnívoro.

Depois dessa instantânea troca de olhares entre dinossauro e Robert Muldoon, o homem começa a morrer e escapa dos braços do caçador. Seu corpo desaparece lentamente do meio corpo de Muldoon que tenta desesperadamente segurá-lo. Do corpo do homem resta agora só uma mão que desaparece para o interior da jaula como a mão de afogado que submerge definitivamente na correnteza do rio. O homem é devorado pelo raptor.

Nessa primeira sequência dividida em planos, Spielberg não nos apresenta o raptor, mas sugere ou nos dá uma idéia de sua visualidade construída sonoramente. A primeira imagem que nos chega do dinossauro é por intermédio do som e o som é utilizado em toda montagem filmica como elemento definidor da natureza do dinossauro. Os sons emitidos pelo raptor são sons implacáveis, ameaçadores, colocando sob perigo tudo o que está ao redor. Spielberg vai pacientemente construindo o dinossauro aos nossos olhos por meio de grunhidos e roncões lancinantes. Mas, é igualmente perigoso, quem consegue colocar um exemplar daqueles em cativeiro. Spielberg não mostra mas sugere de qualquer maneira que aquele animal foi caçado e colocado naquela jaula. Se os dinossauros carnívoros apenas seguem o seu instinto, como assevera Alan Grant, ter sido enjaulado pode ser encarado pelo dinossauro como hostilidade de quem o fez. A relação aqui é a da caça e a do caçador, mas na presença do raptor o homem é que se torna um animal caçado, é o homem que se oferece como presa do réptil de dimensões assustadoras.

O homem está por assim dizer diante de um monstro, mas a questão

central é a monstruosidade que o criou. Ou seja, esse raptor que caça, que ameaça o homem foi criado por ele próprio. O homem, manipulando com o poder da genética, recria uma espécie extinta que por sua vez o coloca em risco. Mas ele o faz clamando o uso das descobertas científicas como justificativa para um uso pragmático da natureza. O homem diante daquilo que criou está também diante de sua própria destruição. Essas frases filmicas são o significado da primeira sequência sintetizadas no fotograma onde os olhares do raptor e de Robert Muldoon entrecruzam-se num duelo de vida ou morte. A maneira exemplar como Spielberg nos mostra isso está no transporte em jaula de um raptor.

Essa imagem é de extremo *nonsense* porque um animal pré-histórico é embalado em um jaula como um leão ou como macacos, reduzido a uma dimensão da natureza empacotada, enjaulada, servida aos nossos olhos como uma mercadoria, um produto a ser consumido mediante a compra de ingressos.

Em toda essa primeira sequência, Spielberg combina com sua narrativa a montagem de atrações na medida em que nosso olhar receptor do filme é estimulado mas não saciado com a visualização do dinossauro. Spielberg explora ao máximo nossa fome de olhar mas só aos poucos ele nos mostra como de fato é e reage um dinossauro em seu meio ambiente. Se Spielberg não nos dá frontalmente e de imediato a imagem do dinossauro ele nos leva ao mosquito petrificado numa rocha de âmbar no término da segunda sequência quando o olhar do mineiro acompanhado de Gennaro nos mostra a origem daquele raptor enjaulado no sangue que contém esse mosquito fossilizado. Essa pedra de âmbar com o mosquito que tem o sangue e conseqüentemente o DNA do dinossauro cede lugar à terceira sequência, quando a equipe de Alan Grant trabalha o esqueleto de um velociraptor.

Essa sequência se abre com um grande plano geral em que vemos mãos e rostos retirando poeira de um fóssil enterrado no deserto. Se Spielberg nos dá primeiro os grunhidos e o olhar do dinossauro para depois nos mostrar o mosquito que carrega o núcleo do seu DNA, na técnica da pincelagem temos uma visão do seu esqueleto. Didaticamente, Spielberg nos mostra nessa sequência o procedimento profissional de

uma equipe trabalhando a escavação de fósseis sob o comando de paleontólogos. Nesse sequência é ainda introduzido um personagem importante do filme que é o computador. Ao mesmo tempo em que realiza uma escavação arqueológica tradicional - isto é, usando as mãos e ferramentas como instrumentos básicos -, a equipe é auxiliada por um radar que fotografa o subsolo da terra onde se encontra enterrado um fóssil de velociraptor sob a areia. A tela do computador oferece ao espectador a imagem do fóssil encoberto.

Alan Grant, sem pedantismo ou tom professoral, dá uma aula do espécime visualizado na tela do computador, acompanhado de risos dos operários da equipe que glosam suas explicações. Alan visualiza para a audiência a ferocidade do raptor em seu ambiente natural, descrevendo com precisão sua capacidade de ataque. A descrição de Grant é viva e aterradora e ele a ilustra com uma garra retrátil de raptor. Aqui Spielberg nos dá uma espécie de anatomia verbal do dinossauro, continuando a excitar o imaginário do espectador. A maneira como Grant descreve o dinossauro tem uma sensação realista, como se ele estivesse vendo de fato um dinossauro. Por isso mesmo ele não brinca mas tem receio e discorre dramaticamente para a audiência e para o menino que o ignora as chances do homem sobreviver em um confronto real com raptores.

A evolução dessa sequência combina com a entrada em cena de John Hammond, cuja imagem e aura de simpatia de bom velhinho é logo dissolvida pela câmara de Spielberg. Na verdade, o velho age simpaticamente por interesse e a câmara o trata ironicamente, revelando nesse personagem um tom infantil, megalomaniaco, rabugento e prepotente. A característica principal do personagem de John Hammond é que ele se apoia em uma bengala cujo cabo tem incrustado uma pedra de âmbar com mosquito fossilizado dentro, semelhante à que vemos no final da segunda sequência, no interior da mina de âmbar.

Nas sequências seguintes o espectador é introduzido aos outros personagens que vão compor o grupo com a missão de inspecionar o Jurassic Park e autorizar ou não o seu funcionamento. Spielberg continua fotografando seus personagens, caracterizando-os por olhares e expressões faciais peculiares. Mas a equipe

que se encontra dentro do helicóptero, pelos seus predicados profissionais, é bem diferente daquela equipe que tem contato com o raptor no prólogo do filme. Aqui estamos com pessoas experientes com capacidade de refletir sobre a natureza das coisas. Porque é isso que Spielberg enfatiza durante todo o tempo. Seu filme nos convida para uma paisagem inimaginável que só pode ser devidamente avaliada por olhos tarimbados. O olho do espectador naturalmente está dentro e diante de um mundo de aventuras. Mas se o espectador vê esse mundo pela reação dos olhares dos personagens então ele estará apto de fato a interpretar o tipo de paisagem ecológica que está sendo descortinada aos seus olhos.

De certa forma, endossar o Jurassic Park, é endossar as técnicas sociais que permitiram a sua produção. Isto é, refletir sobre o Jurassic Park é refletir sobre o próprio mundo em que vivemos. O Jurassic Park, enquanto espaço imagético, é o produto de uma racionalidade técnica. A natureza do Jurassic Park é criada segundo a natureza técnica e é nesse contexto que se localiza nossa hipótese de que esse filme é uma crítica à sociedade, uma crítica ao modo pelo qual a sociedade conduz e compreende a ciência. A tecnologia que possibilita o Jurassic Park apresenta um incomensurável poder diante da Natureza. Torna o homem um criador no sentido divino da palavra.

O historiador inglês Eric Hobsbawn ao descrever "o breve século XX" chama a atenção para a conotação quase política do termo ecologia. Diz ele:

*"Essas preocupações seriam o suficiente para explicar porque a política e a ideologia começaram mais uma vez a cercar as ciências naturais na década de 1970. Contudo, começaram a penetrar até mesmo em ramos das próprias ciências, em forma de debates sobre a necessidade de limitações práticas e morais a investigação científica" (HOBSBAWN, 1995, p. 532).*

A racionalidade técnica como princípio regulador de futuros espaços

imagéticos onde as vindouras gerações irão viver aparece em dezenas de realizações cinematográficas com maior ou menor grau de realização estética. Dessa maneira, **Jurassic Park** - mediado por conceitos de Walter Benjamin - pode ser superposto a filmes como **Uma Estranha em Los Angeles** (1987, EUA), de Albert Pyun; **O Exterminador do Futuro 2 - O Julgamento Final** (1991, EUA), de James Cameron; **Estranhos Invasores** (1983, EUA), de Michael Laughlin; **Geração Proteus** (1977, EUA), de Donald Cammel; **Hardware - O Destruidor do Futuro** (1990, EUA) de Richard Miller; **1984**, de Orwell (1984, Inglaterra), de Michael Radford; **O Predador** (1987, EUA), de John McTiernan; **THX 1138** (1971, EUA) de George Lucas e **O Vingador do Futuro** (1990, EUA), de Paul Verhoeven entre uma outra centena de películas.

Esses filmes são espaços imagéticos que problematizam a relação homem e técnica e constituem cenários futuristas onde o homem, prisioneiro das mitologias da modernidade, representa na tela suas fantasmagorias, sua perpetuidade no tempo infernal. O homem não só cria o inferno como o representa para si mesmo no cinema. Guerras de humanos contra Cyborgs para resgatar a humanidade; guerras de cyborgs contra a violência dos humanos; supercomputadores ditatoriais; gases tóxicos; doenças; pestes; desolação; seres alienígenas; fome e destruição eis o espaço imagético onde o imaginário elabora narrativas filmicas que têm como ponto de partida a sociedade fiel aos desígnios da racionalidade técnica.

Nesse contexto de turbulência do imaginário técnico, a existência é colocada em situações inimagináveis, **Jurassic Park** mostra uma radicalidade imagética onde em um parque vivencia-se a última fronteira da insanidade humana.

*"Jamais, desde o fim da hegemonia teológica, tais questões haviam sido levantadas a sério. Não surpreendentemente, vieram daquela parte das ciências naturais que sempre tivera, ou parecera ter, implicação direta sobre os assuntos humanos: genética e biologia evolucionária. Pois dez anos após a Segunda Guerra*

*Mundial as ciências da vida foram revolucionadas pelos espantosos avanços da biologia molecular, que revelaram o mecanismo universal de herança, o 'código genético'" (HOBSBAWN, 1995, p. 532).*

Jurassic Park é o mundo da modernidade fantasmagórica, a afirmação de uma cultura científica - isto é, de uma cultura advinda dos milagres da técnica - que vem mudando radicalmente a fisionomia de nossa sociedade. Entrar no Jurassic Park é penetrar em nosso próprio tecido social onde virtualmente as técnicas de reprodução operam com a natureza como se ela estivesse gratuitamente e impunemente à nossa disposição.

Essa disponibilidade da natureza para a utilização humana é explicitada na sequência 12 e 13. Depois de passar pelo hall do Centro de Visitantes, onde se vê o Museu Natural particular de John Hammond, Spielberg leva a equipe e com ela o espectador à sala de cinema do Jurassic Park. Aqui Spielberg faz cinema dentro do cinema, utilizando computação gráfica na sua didática de processo de criação da vida. Os personagens do filme a que estamos assistindo são introduzidos à realidade do processo de criação dos dinossauros por meio do cinema. Ou seja, os personagens são atirados numa espécie de cinema de atrações cuja novidade maior é a criação de vida de espécies extintas. Aqui coloca-se o problema da técnica como ela é avaliada por Benjamin no ensaio *Teorias do Fascismo Alemão*. Benjamin trata neste ensaio da técnica como destruição, mas assevera também "que a técnica não é um fetiche para a destruição, mas uma chave para a felicidade" (BENJAMIN, 1986, P. 137). As imagens dessa sequência tocam no limiar dessa questão. A técnica subordina o homem ao mundo criado pela técnica, ao mundo fantasmagórico. As imagens do desejo de criação da vida, a intervenção fãustica na natureza estão representadas no filme exibido por John Hammond. Os olhares dos visitantes são olhares de quem descobre o mistério da vida. Quando cessa a exibição do filme, quando a imagem desaparece, os visitantes vêem claramente o laboratório do Jurassic Park.

Nesse plano sequência os visitantes saem incrédulos da sala de cinema e

entram na sala do laboratório do Jurassic Park. Os visitantes o vêem ou melhor os espectadores os assistem vendo a sala do laboratório em profundidade de campo vista da sala do laboratório. A câmera orienta nossa visão. Os visitantes soltam a trava de segurança e caminham para dentro do laboratório que terá John Hammond na frente quando eles entram na sala. A câmera constrói o espaço imagético daquele mundo. Ela investiga aquela realidade, nos informa sobre ela, como a câmera no filme de Dziga-Vertov fotografa aquele laboratório humano que é a realidade social. Na sala do laboratório temos um mundo profano desnudado pela razão técnica. No momento em que Spielberg nos conduz ao laboratório, temos um close de um cientista sem sabermos direito se se trata de um homem ou de boneco, de um andróide. Seus movimentos são movimentos humanos mas são ao mesmo tempo artificiais. A câmera entra no espaço da imagem da ciência e mostra o trabalho científico. Se um homem como Alan Grant fica pasmo quando entra no laboratório imagine-se como deve ser o olhar do espectador diante daquela imagem de deslumbra e mexe com a nossa credulidade. Esse plano sequência traz imagens significativas. Uma é a cena do nascimento do velociraptor. A câmara movimenta sobre as cabeças dos visitantes que se aproximam de uma chocadeira para assistir o dinossauro romper a casca do ovo. John Hammond o incita a sair e a sua fisionomia é a de um homem que para viver realiza o sonho do parque que controla a natureza. Há algo doentio em John Hammond e Steven Spielberg mostra isso com as suas fantasias. Essa cena é como uma celebração da técnica, mas o resultado dela será catastrófico. A técnica subordina o homem ao mundo reificado, o mundo fantasmagórico. Com o nascimento do dinossauro Spielberg coloca diante dos nossos olhos o homem criando vida. Aos olhos de Hammond os dinossauros são como brinquedos biológicos manipuláveis que não só vão encontrar o mundo, mas é a magia, o encantamento de um mundo dominado pela razão técnica. É um espaço imagético, onirismo que torna tudo passível à reprodução, à duplicação em série. Essa cena mostra a demência de John Hammond que atua como uma espécie de parteiro estimulando que o raptor saia da casca do ovo. Se em **O Homem da Câmera**, de Dziga-Vertov temos as sequências da camponesa em contrações, entrando em trabalho de parto com um primeiro plano da criança escorregando para fora da vagina da mulher, Dziga-Vertov documenta o nascimento da vida humana, Steven Spielberg documenta a criação da vida segundo a razão técnica. O homem engravida a natureza e a obriga a lhe dar os seus

frutos.

Esse tema do homem como artífice criador da vida aparece em dezenas de filmes comerciais como **Terminator II** de James Cameron e **Cyborg 3 - A Criação**, de Michael Schoroeder. Em **Terminator II**, Dyson cria os chips que dão origem à Skynet a empresa que vai criar as máquinas que entrarão em guerra com os humanos em um espaço imagético que supera o horror liberado pelo cogumelo atômico de Hiroshima e Nagasaki. Em **Cyborg 3 - A Criação**, uma cyborg - um organismo cibernético entre em trabalho de parto na Cytown. Mas, se os habitantes de Cytown comemoram o nascimento de uma criança que vai unir cyborgs e humanos em uma só espécie, o olhar do Dr. Grant com o pequeno raptor nas mãos, é o da imponderabilidade de tudo aquilo a que seus olhos estão assistindo no laboratório do Jurassic Park.

Nessa sequência, logo após o nascimento, quando todos estão em volta da chocadeira, Alan Grant pega um pedaço da casca do ovo. Quando ele olha a casca maravilhado, uma braçadeira mecânica que vira os ovos na chocadeira, imediatamente toma de suas mãos o pedaço da casca de ovo. Grant olha incrédulo e a braçadeira recolhe a casca de ovo. Ellie ri de Grant. Ele fica desconcertado diante da braçadeira mecânica. Spielberg recorre aqui à célebre sequência de **Tempos Modernos** quando Chaplin é submetido a uma refeição sob os comandos de uma máquina que o alimenta mecanicamente. Chaplin coloca a câmera dentro da fábrica filmando suas engrenagens com o homem dentro dela. Spielberg traz a câmera para dentro de uma sala de laboratório que reproduz biologicamente espécies extintas. O que está explícito nesse plano e daí a utilização de Chaplin por Spielberg, é a coisificação do homem pela técnica.

Spielberg mostra no Dr. Henry Wu - durante seu trabalho no laboratório - o despreparo deste com o que tem em mãos, quando responde com certa displicência que a espécie que Alan Grant tem nas mãos é um filhote de velociraptor. Essa sequência termina com Alan Grant com o raptor nas mãos em primeiro plano, olhando com pavor e alegria. Essa sequência sucede a um primeiro plano de Alan Grant que olha para cima, enfrente ao Centro de Visitantes, onde um guindaste vai depositar uma vaca num fosso bem ao lado do Centro de Visitantes. Também nessa sequência Spielberg elabora a

visualidade do raptor com base no som. Temos sonoramente o raptor quando ele devora a vaca dentro da sua jaula. No começo da cena, quando Alan surge, entra no quadro John Hammond logo em seguida. Quando todos olham para a vaca transportada no alto, o olhar de John Hammond é um olhar inaceitavelmente inocente. Inaceitável porque o que temos em seguida é a aproximação com o perigo com a devoração violenta da vaca pelo raptor, esse banquete perturbador é acompanhado pelos visitantes com a câmera em travelling, centrando nos olhares da equipe.

Gennaro tem a fisionomia da próxima vítima. Ian está incrédulo e deliciado. Hammond com curiosidade e poder olha sedento para a admiração de Alan Grant, combinando horror e maravilha. Ellie tem um olhar horrorizado. Mais uma vez não temos a imagem do raptor mas os sons irreconhecíveis que ele emite. Até esse momento, Spielberg vem desenhando a figura do dinossauro, excitando nossa imaginação visual. Temos o dinossauro no olhar com Muldoon no prólogo do filme. Temos, é verdade, o braquiossauro na entrada de jeep no Jurassic Park e o temos na animação filmica que mostra o trabalho dos geneticistas do Jurassic Park. Spielberg nos dá o dinossauro, no entanto, no seu sentido infernal, quando do nascimento do raptor no laboratório. Essa cena é culminante e desnuda a razão técnica. Ela ignora o perigo e a destruição inerente ao que está sendo feito e pela assepsia que mostra em seus métodos, parece ser capaz de evitar o perigo, de controlar o imprevisível. O laboratório é uma sala do desejo humano de controle da natureza, uma imagem desse desejo. A cena do nascimento do raptor tem algo diabólico, no fundo e um nascimento macabro como o nascimento em o *Bebê de Rosemary*, de Roman Polanski. Ou desperta o mesmo temor quando os vampiros abrem e saem para fora de seus caixões.

Enquanto cinema Spielberg nos mantém em êxtase e suspense visual em que o filme na maneira como ele vai construindo, vai mostrando para o espectador, o seu monstro cinematográfico. Esse monstro aparece em ação e a visão que dela temos se baseia numa relação dialógica entre o olho humano e o olho do dinossauro. A troca de olhares entre o raptor e Robert Muldoon. O fundo de olho contra olho entre o TREX e Lex na sequência de visita ao parque. O olho do raptor que persegue Ellie na casa de força, o olho do TREX quando entra no campo atacando o gallimimus. Essa é uma

assustadora sequência com o TREX, a de número 68 no plano com os galliminius correndo na pradaria. Lex, Tim e Alan os vêem e correm. Deitam atrás de um tronco quando entra no campo o TREX caçando um galliminius. Durante a sequência temos paredões das montanhas forradas pela selva tropical. Lex, Tim e Alex assistem o TREX devorar sua presa e aproveitam para escapar.

A essa sequência sucede a chegada deles no Centro de Visitantes. Grant deixa Lex e Tim na sala de refeições e sai para procurar Ellie. Lex e Tim estão comendo quando Tim ouve de novo o impacto, o tremor semelhante ao que ele ouviu quando da aparição do TREX. Lex e Tim correm e passam novamente pela sala de controle geral e são vistos por um raptor que os acompanha com o olhar. Steven Spielberg coloca a câmara de modo que o raptor vê Lex e Tim em primeiro plano. Na sala de cinema o espectador assiste a isso e vê essa imagem com o olho do raptor, o olho da caça. Em seguida Spielberg nos insere na ação de uma caçada desconcertante, onde o homem se confronta com uma espécie mais predadora que ele. Lex e Tim entram rápido na cozinha, apagam a luz, se escondem. Os meninos estão apavorados. Súbito, na vidraça da porta da cozinha surge um raptor que numa baforada embaça o vidro. Então ele abre a porta girando a maçaneta. Ele entra na cozinha com extrema agilidade de caça. Em seguida entra outro raptor e os dois ficam em primeiro plano. Eles se movem e dão grunhidos. Os meninos tremem. Correm agachados junto aos armários enquanto os raptores passam do outro lado, procurando-os. Com a cauda o raptor derruba algumas painéis e faz os meninos correrem para outra ponta da cozinha. Eles se escondem. O raptor atravessa a cabeça dentro do armário procurando. Olha. Os meninos assustados. Uma colher cai. Close nos raptores. Um deles bate as garras no chão, semelhante a uma mão humana que tamborila os dedos como que tomando uma decisão ou acompanhando uma música. As unhas-garras dos raptores tamborilam no chão como que pensando "onde eles estão"? "como agarrá-los"?

Nesse plano Spielberg sugere toda a agilidade mental e o modo de agir dos raptores. Spielberg brinda o público com imagens da arte cinematográfica, algo que, pela sua expressividade remonta ao cinema mudo, à linguagem do cinema mudo. Quando a colher cai os raptores se preparam para atacar. Lex corre. Tim com medo fica no

mesmo lugar. Quando Lex corre, um dos raptos salta e fica sobre um dos armários. Não a vê. Seus olhos são olhos de assassino. Lex distrai os dinossauros com uma colher para que Tim corra. Os raptos a vêem e um deles a ataca. Lex está aterrorizada. Ela não consegue fechar a portinhola do armário. O raptor avança veloz. Bate a cara na própria imagem refletida no armário. Lex corre. Raptor avança. Tim corre. Raptor corre atrás. Tim patina, escorrega, cai. Raptor bate a cabeça. Tim se salva. Raptor entre ele e a porta. Lex solta um grito de terror numa cena que lembra o suspense de Hitchcock e ajuda a trancar a porta com chave. Spielberg nos dá o máximo de tensão e medo numa fantasmagoria que combina imagens de monstros digitalizados contracenando com seres humanos. É um medo pavoroso. O dinossauro tem um som como o de um vulcão em erupção, suas perseguições são lavas quentes correndo atrás das presas. A sua força é a de um trovão no interior da terra, talvez algo como a explosão surda das experiências atômicas francesas na Oceania. O som do dinossauro é um som gutural da mãe-natureza. Os dinossauros são uma espécie de vilões terríveis, a pior com as quais o homem pode se encontrar em seu imaginário ou em suas aventuras na ação cinematográfica.

**Jurassic Park** é uma imersão no mundo da técnica enquanto racionalidade criadora de espaços imagéticos. Os sonhos do século XIX criam as imagens da quimera, que encontram na cultura científica do século XX a realização de suas fantasmagorias. Muitos filmes de ficção científica que tematizam a relação homem e técnica configuram-se como imagens dialéticas e nesse sentido podem ser abordadas pelo educador como ferramentas para a compreensão da modernidade.

Na análise benjaminiana do cinema de massa, as imagens do filme significam o mesmo que as passagens para o século XIX. Penetrar essas imagens e desnudar o seu conteúdo é mostrar as dimensões míticas da modernidade sob o signo da racionalidade técnica. Muitos filmes desprezados por sua vulgaridade comercial ou de entretenimento, transformam-se em possibilidade de análise do mundo em que vivemos até porque na produção da cultura desses filmes "significa apropriar-se de uma reminescência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1993, p. 224). O futuro projetado nos filmes de ficção científica representam na tela do cinema o nosso presente, materialização filmica do imaginário coletivo nas técnicas das relações

sociais de uma época.

Em **Jurassic Park** o homem se torna presa fácil dos dinossauros, uma presa das forças liberadas pela técnica. Na sequência final, John Hammond hesita em entrar no helicóptero e fica olhando para o seu sonho que se desmancha como um castelo de cartas ao vento. No interior do helicóptero, John Hammond acaricia e olha demoradamente para a incrustação de âmbar em sua bengala ornada com um mosquito pré-histórico. Ian Malcolm doeme exausto assim como Lex e Tim nos braços de Allan Grant. Ellie o olha com carinho e em seguida dirige o seu olhar para a janela do helicóptero. Estamos em alto mar. Um bando de aves segue calmamente o pequeno avião. O olhar de Grant acompanha o de Ellie. Também ele vê as aves e sorri aliviado. Depois da batalha com os dinossauros o homem está em casa novamente. Spielberg toma um primeiro plano onde se vê o helicóptero diminuto diante da vastidão do mar. O avião se distancia no por do sol. Steven Spielberg mostra a imagem da pequenez do homem diante da natureza, a imagem do homem derrotado pela técnica de inseminação artificial na recriação de espaços imagéticos que não o emancipam mas ao contrário o submetem e o mergulham num contínuo e ininterrupto torvelinho de fantasmagorias.

Nesse estudo, a análise de **Jurassic Park** enquanto uma interpretação crítica da sociedade, parte das observações de Walter Benjamin acerca da refuncionalização da obra de arte. Com a invenção das técnicas de reprodução, a função artística pode aparecer como acessória ou secundária, não sendo mais essa o seu traço distintivo fundamental. A emancipação do seu valor de culto pelo seu valor de exposição afetou a natureza da arte ao mesmo tempo em que deu a ela novas atribuições (1983, p. 12; 1993, p. 173-176). Conceitos como diversão, distração a difusão maciça permitem a investigação e a apropriação da reprodução da obra de arte na perspectiva do documento, da informação, da educação. Com a refuncionalização, o cinema se destaca como um meio que pode trazer novos níveis de significado sobre a sociedade e sua análise pode revelar a natureza das relações sociais da época. E, nesse sentido, o filme por ser uma obra de arte.

## **CONCLUSÃO**

A questão central desse trabalho é a apropriação crítica do cinema de massa como crítica da sociedade, revelando as possibilidades do cinema no processo educativo.

Partindo-se das discussões de Walter Benjamin sobre arte cinematográfica e reprodução a obra de arte, particularmente formuladas nos ensaios **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** e **O Autor como Produtor**, procurou-se mostrar que a refuncionalização da obra de arte impulsionada pelas reflexões do filósofo alemão, acenou e continuam acenando para uma compreensão mais verticalizada das relações entre arte e sociedade no século XX.

Benjamin fornece conceitos para a análise concreta - considerando a sua refuncionalização - de obras artísticas na sociedade de massa embutidas na forma de mercadoria. Quer dizer, Benjamin recusa-se a ver na reprodução da obra de arte somente a sua redutibilidade ao fetiche e à reificação. Ou seja, a reprodução não confirma necessariamente a mercadoria pela mercadoria.

Não foi intenção desse estudo pensar e, muito menos, propor uma metodologia para o uso do filme como instrumento pedagógico. Sem dúvida, essa é uma bela possibilidade. Assiste-se, hoje, a uma utilização do cinema como elemento meramente ilustrativo do processo ensino-aprendizagem, aplicado como um meio

totalmente exterior a esse mesmo processo, permitindo, quando muito, estabelecer associações, analogias ou distinções do conteúdo ensinado com a temática do filme.

Nesse estudo, foi discutida outra perspectiva da compreensão da relação entre cinema e educação. O que a educação parece ainda não ter visto é que a reprodução técnica não é necessariamente uma degradação da cultura e sim ela amplia enormemente a compreensão da sociedade contemporânea. Nossa hipótese é que o educador poderá valer-se da reprodução da obra de arte e inseri-la em um processo educativo que se oriente para dotar os educandos de uma visão crítica da sociedade. Para isso é essencial a sugestão de Walter Benjamin de que as mercadorias artísticas desnudam-se de sua aparência, ao mesmo tempo em que os conceitos mostram as mediações humanas essenciais no processo das relações sociais de produção desses objetos.

Para o estudioso de suas obras que se propõe a investigar com radicalidade a complexidade cultural que hoje entranha a sociedade, a sensação que permanece é que as teses benjaminianas permeiam muitos dos autores contemporâneos que confessadamente ou não têm com ele uma dívida sempre que se trata da problematização da arte na sociedade de massa.

Com as transformações históricas, políticas e econômicas do mundo contemporâneo, o educador defronta-se com o desenho de uma nova sociedade que o ameaça com o perigo de uma hegemonização aparentemente inexorável do ponto de vista cultural. Assim, a intenção primordial aqui foi a de oferecer uma discussão desse mundo mediado, representado pelo cinema e notadamente pelo cinema de massa. Não se oferece ao educador um caminho seguro, um método cirúrgico que o conduza infalivelmente à verdade. Antes, tentou-se mostrar como uma categoria como "espaço imagético" - que na análise fílmica serve tanto a um filme de Pier Paolo Pasolini quanto a um filme de John McTiernan -, pode ser instrumentalizada para ampliar a consciência do mundo em que vivemos.

Tentou-se mostrar, em razão, que a análise fílmica orientada é um recurso

didático notável para a compreensão e visualização do mundo social além de suas aparências. O cinema de massa carregado de significados tem sido negligenciado pela crítica intelectual menos pela existência de conceitos que contemplem o seu exame que pela capacidade de pesquisadores que sentem-se desnorteados pela estética de massa e sua suposta ameaça a "alta cultura".

A reprodução técnica exige do crítico sua inserção concreta na cultura de massa. Cobra dele sua familiarização com o filme comercial, com as histórias de quadrinhos e com a difusão maciça da música *pop*. O abrir mãos desses conceitos tradicionais coloca o intelectual diante de novos desafios que vem se configurando cada vez mais com o encontro de temas da alta cultura e da cultura de massa. Para alguns esse é um novo sintoma da degradação da cultura, uma regressão ao barbarismo tecnológico que modifica o homem pela produção incessante de mercadorias artísticas. Para outros, como o filósofo Bruce Baugh, que escreveu "Prolegômenos a uma Estética do Rock" (Novos Estudos Cebrap, nº 38, 1994), onde tenta estabelecer por meio da contraposição à *Crítica do Juízo* do filósofo Immanuel Kant, a possibilidade de uma "estética do rock", essa é uma tendência contemporânea que procura entender o agora dos acontecimentos na esfera cultural.

Antes de pensar e propor uma metodologia para a utilização do filme pelo professor, é necessário pensar o cinema como um produto cultural e suas relações com a sociedade que ele explicita e encobre. O que significa trazer a cultura de massa para a sala de aula? Significa ampliar os próprios horizontes da educação que passa a incorporar em suas temáticas uma importante prática do processo de produção social. A sala de aula passará a ser o espaço não de exclusão da cultura de massa, mas o espaço onde os produtos dessa cultura serão rigorosamente investigados e avaliados quanto à sua verdadeira natureza e função nos quadros de produção e relação social de sua época.

Nesse sentido, *Jurassic Park*, o filme analisado nesse estudo, pode ser encarado como um ponto de partida na investigação das relações homem e técnica e a ética e o lugar da técnica na sociedade nesse final de século. Munido de conceitos adequados, que dêem conta da construção e da complexidade de seu objeto, o educador

poderá talvez superar seus próprios entraves intelectuais e assim, mediante a razão, lançar novas luzes para a intelecção das transformações que se processam na sociedade na qual ele vive.

## **BIBLIOGRAFIA**

**ADORNO, W. Theodor e HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Jorge Zahar Editor, RJ, 1985.**

**ADORNO, W. Theodor (org.) Gabriel Cohn, Ed. Ática, SP, 1986.**

**ALMEIDA, de José Milton. Imagens e Sons: A Nova Cultura Oral. Cortez Editora, SP, 1994.**

**ARENDT, HANNAH. Homens em Tempos Sombrios. Companhia das Letras, SP, 1987.**

**ARNHEIM, Rudolf. A Arte do Cinem. Editora 70, Porto s/d.**

**BAZIN, André. O Cinema - Ensaios. Ed. Brasiliense, SP, 1995.**

**BENJAMIN, Habermas. Horkheimer, Adorno. Os Pensadores. Abril Cultural, SP, 1983.**

**BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I, Magia e Técnica. Arte e Política. Ed. Brasiliense, SP, 1993.**

**\_\_\_\_\_ . Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo. Ed. Brasiliense, SP, 1994.**

- \_\_\_\_\_. **Diário de Moscou.** Companhia das Letras, SP, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Iluminaciones 1 Imaginación y Sociedad.** Taurus, Madrid, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Iluminaciones 2 Poesia y Capitalismo.** Taurus, Madrid, 1980.
- \_\_\_\_\_. (org) KOTHE, R. Flávio. Ed. Ática, SP, 1985.
- BOLLE, Willi. Walter Benjamin - Documentos de Cultura - Documentos de Barbárie.** Ed. Cultrix, Edusp, SP, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Fisiognomia da Metrópole Moderna - Representação da história em Walter Benjamin.** Edusp, SP, 1994.
- BOLZ, Norbert W. Dossiê Walter Benjamin.** Revista UPS, nº 15, 1992.
- BROCKMAN, John. Einstein, gertrude stein e frankstein.** Companhia das Letras, SP, 1988.
- CARRIÈRE, Jean Claude e outros. Conversas sobre o Invisível - Especulações sobre o Universo.** Ed. Brasiliense, SP, 1991.
- CRICHTON, Michael. O Parque dos Dinossauros.** Ed. Best Seller, SP, 1993.
- DELEUZE, Gilles. Conversações.** Editora 34, RJ, 1994.
- EISNSTEIN, Sergei. O Sentido do Filme.** Jorge Zahar Editor, RJ, 1990.
- FERRO, Marc. A História Viglada.** Martins Fontes, SP, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Cinema e história.** Paz e Terra, RJ, 1992.

- FREITAG, Bárbara. **Teoria Crítica Ontem e Hoje**. Ed. Brasiliense, SP, 1988.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. Ed. Perspectiva, SP, 1994.
- GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma Verdadeira História do Cinema**. Martins Fontes, SP, 1989.
- GUNNING, Tom. Revista *Imagens*, nº 2, Edit. UNICAMP, agosto 1994.
- HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos - O breve século XX 1914-1991**. Companhia das Letras, SP, 1995.
- JAMESON, Fredric. **Reificação e Utopia na Cultura de Massa**. in: *Crítica Marxista*, vol. I, nº 1, Ed. Brasiliense, SP, 1994.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia**. Editora Campus, RJ, 1988.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Jorge Zahar Editora, RJ, 1988.
- LABAKI, Amir (org.) **O cinema dos Anos 80**. Editora Brasiliense, SP, 1991.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Forense, RJ, 1969.
- MOTT, Donald R. & SAUNDERS, Cheryl McAllister - **Steven Spielberg (Twayne's filmmakers series)**. Boston, 1986.
- NORA, Pierre e Le Goff Jacques. **História: Novos Objetos**. Livraria Francisco Alves Editora S.A., RJ, 1988.

- \_\_\_\_\_. **História: Novos Problemas**. Livraria Francisco Alves Editora S.A., RJ, 1988.
- NOVO DICIONÁRIO AURELIO. Editora Nova Fronteira, 1984.
- PAGLIA, Camille. **Sexo, Arte e Cultura Americana**. Companhia das Letras, SP, 1993.
- ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Embrafilme, RJ, 1983.
- ROUANET, Sérgio Paulo. in: **Dossiê Walter Benjamin**. Revista UPS, nº 15, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Édipo e o Anjo**. Literários Freudianos em Walter Benjamin. Tempo Brasileiro, RJ, 1990.
- SADOUL, Geoges. **Dicionário de Filmes**. L & M Editores, P. Alegre, 1993.
- SALLES, Almeida de Luiz Francisco. **Cinema e Verdade**. Companhia das Letras, SP, 1988.
- SILVA, da Tadeu Tomaz (org.) **Teoria Educacional e Crítica em Tempos Pós-Modernos**. Artes Médicas, Porto Alegre, 1993.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Martins Fontes, SP, 1990.
- TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema**. Edições 70, Porto s/d.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Papyrus Editora, SP, 1994.
- XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um Culto Moderno**. Editora Perspectiva, SP, 1978.
- ZUSMAN, Waldemar. **Os Fimes que eu Vi com Freud**. Imago, RJ, 1994.

# **A N E X O**

**Sequências do Jurassic Park**

## **Sequências do Jurassic Park**

- 01 - Prólogo. Transporte do raptor em jaula. Operários. Robert Muldoon (caçador). Operário devorado por raptor.
- 02 - Gennaro (advogado). Mina de âmbar. Mosquito fossilizado no âmbar.
- 03 - Equipe pincelando esqueleto de velociraptor. Alan Grant e Ellie Sattler. Introdução de radar no solo.
- 04 - Radar visualiza fóssil no computador. Explicação de Alan Grant sobre o Período Cretáceo e a ferocidade do raptor.
- 05 - Helicóptero. Poeira sobre fóssil. Trailer. Chegada de John Hammond que em troca de um financiamento para escavação de fósseis convence Alan e Ellie a visitarem a ilha.
- 06 - Dodgson encontra-se com Dennis Nedry, o responsável pelo supercomputador do Jurassic Park. Valise com dinheiro.
- 07 - Helicóptero com visitantes. Ian Malcolm (matemático), Ellie, Alan, Hammond e Gennaro.
- 08 - Chegada na ilha. Helicóptero percorre corredor verde entre as montanhas.
- 09 - Pouso do helicóptero. Entrada no JP. Helicóptero levanta vôo. Sistema de segurança chama a atenção de Alan Grant. John Hammond e Gennaro no jeep.

- 10 - Visão do primeiro dinossauro no Jurassic Park. Olhar atônito de Malcolm. Olhar de cobiça do advogado. Visitantes contemplam manadas de dinossauros. Hammond informa a Grant que tem um TREX no Jurassic Park.
- 11 - Chegada à sede do Jurassic Park. Museu Natural no hall do edifício. Escadaria.
- 12 - Sala de cinema onde se apresenta filme sobre o processo genético que recria os dinossauros.
- 13 - Visitantes incrédulos invadem o laboratório de Jurassic Park. Dr. Henry Wu, geneticista-chefe do laboratório. Nascimento de um velociraptor. O milagre da vida. Ceticismo de Malcolm.
- 14 - Corte para fosso perto do centro de visitantes do Jurassic Park. Raptor é alimentado. Olhares dos visitantes contrastando com olhar de John Hammond.
- 15 - Entra Robert Muldoon. Conversa com Alan Grant, Hammond e Ellie. Raptor.
- 16 - Almoço. Slides com atrações turísticas do Jurassic Park. Discussão dos visitantes com John Hammond. Advogado.
- 17 - Chegada das crianças Tim e Lex. Veículos na porta do Centro de Visitantes com CD-ROM interativo.
- 18 - Robert Muldoon na sala de controle. Início do passeio no visor da sala de controle.
- 19 - Entrada no Jurassic Park. Sala de controle. Voz anuncia dilofossauro.
- 20 - Frustração dos visitantes.
- 21 - Problemas na sala de controle. Discussão com Dennis Nedry. Olhar de Muldoon. Muldoon anuncia entrada dos visitantes no setor do TREX.

- 22 - Plano dos dois carros rentes à cerca. Visitantes observam a mata. Diálogo. Cabra.
- 23 - Malcolm irrita Hammond no visor.
- 24 - Carro em movimento. Teoria do Caos. Grant vê algo na mata. Grant, Ellie e Ian saem do carro. Sala de controle. Hammond pede para interromper o programa.
- 25 - Sala de controle. Nedry planeja o roubo dos embriões dos dinossauros.
- 26 - Visitantes caminham na mata. Triceratops doente acompanhada por um funcionário do parque. Admiração do grupo. Ellie examina triceratops. Olhar de Grant.
- 27 - Sala de controle. Tempestade na tela do computador se aproxima do Jurassic Park. Interrupção do programa.
- 28 - Visitantes no Jurassic Park com triceratops doente. Preocupação de Gennaro.
- 29 - Sala de controle. Muldoon ordena que se pare com o programa.
- 30 - Dennis Nedry. Sala de controle.
- 31 - Carros. Tempestade. Ian e Grant.
- 32 - Nedry desativa o sistema de segurança do Jurassic Park e rouba os embriões condicionados em um falso tubo com creme de barbear.
- 33 - Carro. Malcolm e Grant. Carro pára.
- 34 - Pane generalizado na sala de controle. Muldoon, Arnold e Hammond.
- 35 - Dennis Nedry foge e entra no Jurassic Park.

- 36 - Sala de controle. Sistema não funciona.
- 37 - Nedry continua fuga na estrada. Interior do Jurassic Park.
- 38 - Sala de controle. Telefones mudos. Falha na cerca dos raptos.
- 39 - Cabra.
- 40 - Cerca do TREX. Chuva. Grant fala com Gennaro e com Malcolm.
- 41 - Sala de controle. Nada funciona. Carro de Gennaro. Tim descobre óculos especiais.
- 42 - Carro das crianças com Gennaro. Tim se assusta. Tremor balança copos d'água.
- 43 - Os dois carros permanecem rentes à cerca do TREX.
- 44 - Timmy ouve algo. Close em Gennaro que desperta no carro.
- 45 - Cabra desaparece. Coxa da cabra atirada sobre carro das crianças.
- 46 - TREX mastigando a cabra aparece pela primeira vez. Gennaro apavorado sai do carro correndo em direção ao WC. Crianças apavoradas.
- 47 - TREX rompe a cerca e se situa entre os dois carros. Grant e Malcolm imóveis.
- 48 - Lex acende lanterna. TREX se aproxima do carro das crianças. Olho de Lex cruza com olhar do TREX. É o mesmo olhar do prólogo de Muldoon e o Raptor. TREX ataca carro. Crianças em perigo.
- 49 - Olhar de Grant. Grant procura algo no carro.

- 50 - Grant e Malcolm distraem o T Rex.
- 51 - Ian perseguido por T Rex. T Rex devora Gennaro em pânico no vaso sanitário.
- 52 - Grant liberta Lex presa no carro. T Rex ataca Grant e Lex.
- 53 - Carro é atirado no fosso. Timmy fica preso no carro entre as árvores. Grant e Lex se safam.
- 54 - Close no T Rex.
- 55 - Sala de controle. Muldoon e Ellie saem para resgate.
- 56 - Fuga de Nedry. Acidente. Tempestade continua. Dolifossauro e Nedry. Dolifossauro ataca Nedry. Embalagem com embriões perdida na floresta. Nedry morre. Lama.
- 57 - Alan Grant se lava. Lex. Alan salva Tim que está preso no carro entre árvores gigantes.
- 58 - Ellie e Robert chegam na cerca do T Rex. Encontram Ian Malcolm ferido. Ellie dá nova busca na área. Encontra carro e pegadas.
- 59 - Ian pressente o T Rex. Fuga no jeep com perseguição do T Rex.
- 60 - Crianças e Grant na floresta escalam árvores.
- 61 - Visão noturna dos dinossauros herbívoros. Grant os imita e os atrai. Grant joga fora garra trátil do velociraptor.
- 62 - Corta para mercadorias - bonecos, lancheiras, etc. - do Jurassic Park.

- 63 - Ellie entra na sala. Diálogo com John Hammond.
- 64 - Manhã. Plano da árvore de Alan, Lex e Tim mais dinossauros herbívoros. Brincam.
- 65 - Caminhada na floresta. Grant encontra cascas de ovos e pegadas de dinossauros. Grant relembra sequência 13.
- 66 - Hammond, Ellie, Robert, Arnold Ian na sala de controle. Discutem.
- 67 - Mão desliga completamente o super-computador. Arnold sai para ligar os interruptores que vão reativar força.
- 68 - Plano com os Gallimimus. Corrida. Florestas. Alan, Lex e Tim.
- 69 - TREX caça e devora gallimimus.
- 70 - Ellie desce a escada. Rosto de Muldoon. Arnold não volta da casa de máquinas.
- 71 - Muldoon e Ellie saem para ligar força. Exterior. Muldoon percebe que raptos da sequência 14 estão soltos. Raptor caça o homem.
- 72 - Ellie chega na casa de força.
- 73 - Hammond dá instruções a Ellie pelo rádio.
- 74 - Jurassic Park. Alan, Lex e Tim na cerca. Dinossauro se aproxima.
- 75 - Ellie busca casa de força. Ian intervém.
- 76 - Alan, Lex e Tim escalam a cerca.
- 77 - Hammond dá instruções a Ellie que liga a força.

- 78 - Cerca. Timmy é atirado da cerca.
- 79 - Ellie comemora. Raptor. Olho do raptor. Ellie foge e encontra pedaço do braço de Arnold.
- 80 - Robert Muldoon. Plano do raptor. Caçador é caçado como Alan explicava na sequência 4. Caçador devorado. Plano da cobra e olho do raptor.
- 81 - Cerca. Grant reanima Tim. Lex.
- 82 - Grant e crianças chegam ao Centro de Visitantes. Grant deixa as crianças na sala de refeições.
- 83 - Ellie reencontra Grant próximo da Casa de Força.
- 84 - Crianças percebem raptor. Fuga e perseguição. Plano com Tim que lembra o ataque do raptor no prólogo.
- 85 - Crianças reencontram Grant e Ellie na sala de refeições. Plano do raptor. Fuga para sala de comando.
- 86 - Sala de comando. Raptor força a porta. Plano das garras do raptor com mouser do computador. Lex religa o sistema.
- 87 - Grant avisa Hammond por telefone. Ian. Tiros.
- 88 - Raptor ataca. Plano dos raptores na sala de controle.
- 89 - Raptor persegue grupo. Grupo se protege nos fosses da sequência 11. Velociraptor ataca.

- 90 - Todos caem no chão. Grupo acuado pelos raptos. Raptor prepara ataque final. TREX ataca raptor. Luta de raptos com TREX. Grupo deixa a sala do Centro de Visitantes.
- 91 - John Hammond recolhe todos no jeep na porta do Centro de Visitantes. Fuga. Dinossauro soberano no hall destrói o que resta dos fosséis.
- 92 - Helicóptero chega. Olhar desesperançado de John Hammond.
- 93 - Helicóptero sai da ilha. John olha bastão incrustado com âmbar e mosquito. Ian dorme. Crianças abraçadas com Alan. Ellie e Grant trocam olhar amoroso. Olhar de Ellie desvia e observa aves pela janela do helicóptero. Olhar de Alan acompanha olhar de Ellie.
- 94 - Plano de helicóptero sobre o mar. Mar imenso e helicóptero minúsculo.

*F I M*