

PROJETO OFICINEMA: CONSTRUINDO UM CAMINHO

Projet OFICINEMA: bâtissant un chemin

Sônia Cristina Vermelho¹

Resumo

Este artigo traz as discussões teórico-metodológicas envolvendo o Projeto de Pesquisa OFICINEMA cuja atividade principal é a produção de filme por alunos de escolas públicas. Este projeto, pelo seu formato e proposta, apresenta-se como uma possibilidade para pensarmos um processo de educação para as mídias, alicerçado numa conceituação que nos permita ir além do aspecto formativo-educacional dele, mas que possa nos trazer elementos para pensarmos a sociedade e o sujeito na cultura contemporânea. Dentro desta perspectiva, vamos nos debruçar neste momento em apresentar muito mais uma proposta de metodologia de análise de dados do que propriamente os resultados do projeto, pois este se encontra em fase de execução. Vamos iniciar nossa apresentação com alguns dados mais gerais já obtidos dos trabalhos realizados pelo projeto nos anos de 2000 a 2003, em seguida uma breve discussão acerca da produção de cinema e a relação com o espectador, uma discussão em torno de conceitos centrais para nossa proposta de análise e, finalmente, uma primeira análise da produção dos alunos.

Palavras-chave: Produção Audiovisual, Educação para a Mídias, Formação do Sujeito, Educação e Comunicação

¹ Professora do Mestrado em Educação da PUCPR. **Pesquisadores do Projeto:** Sônia Cristina Vermelho (coordenadora), Regiane Macuch, Graciela Inês Presas Areu, Márcio Veiga Costa (Fundação Cultural de Curitiba).

Endereço: Rua Manoel Eufrásio, 634, ap. 1303 – Juvevê – Curitiba

Email: cristina.vermelho@pucpr.br

Bolsistas de Iniciação Científica, André Eyng Possoli, Aline Garcia Santos e Suzana Michele Urban

Résumé:

Cet article apporte des discussions théoriques et méthodologiques sur le projet de recherche OFICINEMA, dont l'activité principale est la production des films par des élèves des écoles publiques. Ce projet, par son format e ses propositions, se présente comme une possibilité pour penser à un processus d'éducation pour les médias, fondé sur des concepts qui permettent d'aller au-delà de l'aspect formative éducationnel. Il apporte des éléments pour réfléchir sur la société et sur le sujet dans la culture contemporaine. En ce moment, dans cette perspective, nous privilégions la présentation de une proposition de méthodologie d'analyse de donnes plus que les résultats du projet, compte tenu qu'il se trouve en phase de réalisation. Nous débutons la présentation avec quelques données générales, obtenues des travaux réalisés dans le projet pendant la période 2000 à 2003. En suite, nous discutons sur la production de cinéma et sa relation avec le spectateur, nous présentons une discussion autour des concepts centraux de nos propositions d'analyse et finalement nous concluons avec une première analyse de la production des élèves.

Mot-Clefs: Production audiovisuel, Education pour les Médias, Formation du Sujet, Education et Communication

Este artigo traz algumas discussões teórico-metodológicas acerca da pesquisa intitulada OFICINEMA, cujo método se utiliza da produção de filme por alunos de escolas públicas para a formação em linguagem audiovisual. Este projeto, pelo seu formato e proposta, apresenta-se como uma possibilidade para pensarmos um processo de educação para a mídia alicerçado numa conceituação que nos permita ir além do aspecto formativo-educacional do mesmo, mas que possa nos trazer elementos para pensarmos a sociedade e o sujeito na cultura contemporânea.

Vamos iniciar nossa apresentação trazendo alguns elementos relativos à produção de cinema e à relação com o espectador. Em seguida uma discussão em torno de conceitos centrais para nossa proposta de análise e, finalmente, alguns dados mais gerais já obtidos dos trabalhos realizados pelo projeto nos anos de 2000 a 2003.

Cinema e Linguagem

A característica mais essencial para falar do cinema como linguagem é a sua universalidade (AUMONT, 1995). Os primeiros ensaístas e teóricos sobre a linguagem do cinema, em particular Béla Balázs, vão analisar os aspectos psicológicos envolvidos na percepção da narrativa filmica como uma

linguagem: Béla enuncia os quatro princípios que caracterizam a linguagem cinematográfica: 1) distância variável entre o espectador e a cena representada (planos); 2) divisão dessas cenas em planos (decupagem); 3) variação de enquadramentos (ângulos de visão) e 4) montagem para garantir uma seqüência ordenada, o que constitui verdadeiramente o “espaço filmico”. Não existe uma linguagem cinematográfica própria para cada comunidade cultural, ainda que possam existir variações de um país para outro em função das formas de representações que, por sua vez, está baseada nas diferenças socioculturais locais.

Enquanto linguagem, diz Aumont (1995), o que permite e caracteriza a sua percepção e leitura é a **linearidade** com que é apresentada a cena, a qual é constituída pelas imagens e sons. Esse “desfile linear”, para Aumont (1995), é a base sobre a qual o filme vai exercer um certo domínio sob o espectador. Toda linguagem para servir como veículo de comunicação necessita ser decodificada pelos sujeitos do processo. Christian Metz apud Aumont (1995) vai destacar cinco grandes níveis de codificação, cada qual também com seus níveis de articulação: a) o da própria percepção, como um sistema de inteligibilidade variando culturalmente; b) o reconhecimento e a identificação dos objetos visuais e sonoros; c) o conjunto dos simbolismos e conotações vinculadas aos objetos, inclusive aqueles próprios a cada cultura; d) o conjunto das grandes estruturas narrativas, e) o conjunto dos itens anteriores que, no sentido estrito, seria a linguagem cinematográfica em si.

Portanto, como linguagem existe um conjunto de elementos que permitam a “leitura” da narrativa filmica, os quais passam por três instâncias: a) a analogia perceptiva; b) a codificação icônica (Código de nomeação icônica) e sonora; c) as figuras significantes; constituindo-se como uma complexa articulação entre códigos culturais e códigos especializados (técnica do cinema). Mas, no fundamental, o que permite que ocorra a identificação: “*É porque o reconhecimento visual e sonoro se baseia em certos traços sensíveis do objeto ou de sua imagem, excluindo-se os outros*” (1995, p. 185), ou seja, a identificação não necessariamente se dá com aquele objeto filmico em particular, mas com o seu representante na cultura. Por isso, a complexidade da articulação entre os níveis culturais e técnicos vai marcar a produção do cinema e a relação que este estabelece com seu espectador. Com isso, conclui Aumont (1995):

Vê-se, conseqüentemente, que o ‘esquematismo’ é um princípio mental perceptivo que ultrapassa em muito o campo do esquema no sentido corrente do termo. (...) A imagem cinematográfica ou fotográfica só é **legível**, isto é, inteligível, quando reconhecemos objetos, e reconhecer é situar em uma classe, de modo que o gato como conceito, que não figura explicitamente na imagem, nela se encontra reintroduzido pelo olhar do espectador (p. 186).

Essa operação de “**nomeação**”, como denominou Christian Metz apud Aumont (1995), reúne um quadro de operações complexas cuja busca é relacionar os traços visuais e os semânticos, selecionando nessa imbricação aqueles que são considerados pertinentes e descartados aqueles irrelevantes: permanece aquilo que é possível ser integrado numa classificação socialmente aceita pelo sujeito espectador. Tomando esta abordagem, do ponto de vista metodológico e teórico temos que buscar na psicologia e na sociologia aportes que nos permitam fazer um trabalho de análise da produção procurando trazer à tona elementos que possam nos dizer algo dos criadores-espectadores (alunos) e do contexto sociocultural. Ainda que de forma breve e limitada, a seguir teceremos algumas considerações em torno dos conceitos teóricos centrais utilizados nessa abordagem.

O filme e os esquemas de identificação

Os estudos envolvendo a produção audiovisual, em particular a produção fílmica, vêm gerando inúmeras teorizações; no campo da comunicação, as teorias foram dos meios, aos seus conteúdos, aos canais de comunicação até o receptor; também na sociologia as abordagens procuravam localizar as produções a partir dos contextos de sua produção, ou seja, dos seus condicionantes socioculturais. Em psicologia, dentre as várias correntes, duas delas trouxeram uma série de contribuições para entender a relação do sujeito com o filme, seja em relação ao canal, seja em relação ao conteúdo.

Para nossos estudos pretendemos analisar, a partir de uma leitura psicanalítica, aquilo que da atividade psíquica do **criador-espectador** se expressa na sua produção audiovisual, particularmente os filmes. Essa perspectiva de trabalho nos trouxe a hipótese de que o conteúdo produzido está vinculado a um conjunto de elementos da personalidade do sujeito, o qual por sua vez expressa o processo de identificação do mesmo, através do **espaço-fílmico**. Portanto, não é possível tratar somente dos conteúdos dos filmes ou de seus dispositivos técnicos, é necessária uma articulação de ambos, pois forma e conteúdo estruturam e são estruturados por um sujeito histórico, social e psíquico, dentro das condições objetivas de seu tempo.

Nesse sentido, iremos trabalhar com dois conceitos centrais da psicanálise para nossos estudos, **Identificação** e **Narcisismo**, e no campo da sociologia com o conceito de **Indústria Cultural**.

Antes de iniciar nossa exposição, cabe ressaltar que a abordagem psicanalítica trazida para esse trabalho não se circunscreve ao espaço da clínica. Não pretendemos fazer um trabalho de análise, tal como se dá na clínica psicanalítica, com as produções e sequer com os sujeitos produtores dos filmes. Os conceitos

psicanalíticos trazidos são para orientar as análises realizadas nos filmes, ainda que saibamos que sua formulação e seu emprego são para o analista. Com isso, nessa breve exposição nos concentramos em apresentar aqueles aspectos do conceito que são mais relevantes para nossa análise, deixando de lado aspectos importantes, mas que não seria possível uma longa exposição em torno deles. Feito essas considerações, vamos a eles.

Freud apresenta o conceito de **Identificação** como sendo um processo que ocorre no espaço psíquico de um único sujeito onde se situa o esquema o qual possibilita que duas instâncias inconscientes estabeleçam relações. Por isso, a identificação inconsciente só é indiretamente perceptível, pois se situa “(...) no lugar impessoal e inconsciente desse outro indivíduo singularíssimo, heterogêneo, qualificado por Freud de ‘id psíquico’.” (NASIO, 1995). Com isso, para Freud, a identificação seria o conceito pelo qual poderíamos “(...) dar nome ao processo inconsciente realizado pelo eu quando este se transforma num aspecto do objeto” (NASIO, 1995, p. 101). Lacan vai trabalhar com este conceito modificando a relação sujeito-objeto, pois para ele esse conceito permitiria “[...] dar nome a uma relação em que um dos termos cria o outro. [...] a identificação é o nome que serve para designar o nascimento de uma nova instância psíquica, a produção de um novo sujeito” (NASIO, 1995, p. 101).

Como coloca Nasio (1995), para Lacan a identificação é o processo no qual é possível *entender a causação do sujeito do inconsciente*.

Neste esquema, tanto Freudiano quanto Lacaniano, a categoria *objeto* toma um papel central e, portanto, são imprescindíveis algumas palavras para conceituá-lo. A palavra objeto em psicanálise não pode ser interpretada somente como algo externo ao sujeito, como um outro sujeito, ou ainda aquilo do sujeito que me é permitido identificar conscientemente. Por objeto entende-se como sendo a *representação psíquica inconsciente* do outro,

(...) entendida como sendo o vestígio de sua presença viva inscrito em meu inconsciente. [...] uma representação que já se acha ali e na qual virá escorar-se a realidade externa da pessoa do outro ou de qualquer de seus atributos vivos. Com todo o rigor, não existem no inconsciente representações do outro, mas apenas representações inconscientes, impessoais, por assim dizer, à espera de um outro externo que venha ajustar-se a elas (NASIO, 1995, p.103).

Esse outro não necessariamente é uma pessoa viva, mas pode ser uma evocação de alguém com a qual nunca tivemos qualquer relação, como por exemplo, um mito, uma figura de um romance, um personagem², e que pode ser

² Neste sentido é que se torna importante uma análise a partir da compreensão do conceito de objeto, pois quando nos relacionamos com personagens virtuais estamos evocando imagens de outrem as quais não são concretas, mas que podem inscrever traços no inconsciente, ou na interpretação lacaniana, instituir o sujeito por meio do processo de identificação.

percebido e registrado no inconsciente. E é essa representação, trazida ao sujeito, expressando a existência inconsciente do outro que é denominada de *objeto* em psicanálise.

A partir desse conceito de objeto, podemos nos voltar para o processo de identificação e suas variantes na psicanálise freudiana. Freud estabeleceu basicamente dois tipos de identificação: 1) identificação do eu com o objeto total, denominada de *identificação primária*; e 2) identificação parcial do eu com um aspecto do objeto, *identificação secundária*. O que nos interessa discutir é a segunda forma de identificação, pois esta é a que têm maior permanência e constância ao longo da vida do sujeito e vai constituir basicamente todo seu processo de formação psíquica, ou seja, de sua personalidade.

Como identificação parcial, como colocado acima, ela vai se dar não com o objeto total, mas com algum aspecto do mesmo, o que pode ser: a) com um *traço distintivo* do objeto, o que Freud vai indicar como uma identificação regressiva, b) com a *imagem* do objeto, e aqui pode ser com a imagem total ou parcial, ou c) com o objeto enquanto *emoção* (NASIO, 1995). Esse processo, ainda que apresentado de forma esquemática, se processa no sujeito de forma bastante complexa. Do ponto de vista da conceituação teórica, nos apropriamos, no caso das identificações parciais, daquelas em que se estuda a *identificação com uma imagem total do objeto*. Essa escolha não é aleatória, mas porque essa teorização estabelece uma relação importante em torno dos conceitos que estamos utilizando, a qual vai afirmar que essa forma de identificação acontece porque entre sujeito e objeto se estabelece uma identificação narcísica. Neste caso, "(...) a representação inconsciente do objeto amado, desejado e perdido é uma imagem" (NASIO, 1995, p. 107). Dentro de um quadro patológico, o sujeito pode chegar mesmo a adotar uma conduta bizarra ao assumir comportamentos idênticos aos do objeto perdido e amado reproduzindo fielmente seus contornos, trazendo para si sua imagem total. A razão para tal comportamento é dada em função de que "[...] a imagem do objeto amado, desejado e perdido, que o eu entristecido agora torna sua, é na verdade sua própria imagem, que ele havia investido como sendo a imagem do outro" (NASIO, 1995, p. 108). Ainda que não se trate de um comportamento exacerbado, o que está colocado e que nos interessa é a presença de uma relação narcísica com o objeto, e uma relação que se estabelece a partir de uma imagem.

Essas teorizações assumem importância em nossa pesquisa na medida em que, se assumirmos que as escolhas feitas por aqueles que produzem as imagens, no caso os alunos, podem **expressar** algo do inconsciente, que se materializa na forma de uma produção audiovisual, podemos pensar que algo pode ser "**lido**" nestas e que as mesmas contêm *traços* que poderiam representar aqueles objetos de identificação do sujeito.

Além dos aspectos abordados acima, essa possibilidade de leitura está apoiada na perspectiva lacaniana do processo de identificação, particularmente no processo de *identificação imaginária do eu com a imagem do outro*, pela qual se torna possível a estruturação do eu. Como explica Nasio (1995), na teoria lacaniana o *eu-imaginário*:

(...) se define como uma estratificação incessante de imagens continuamente inscritas em nosso inconsciente. Para compreender o que é o eu e como ele se forma no correr das indentificações imaginárias sucessivas, cabe admitir primeiro que, para a psicanálise, o mundo externo não se compõe de coisas e seres, mas é fundamentalmente composto de imagens. Quando acreditamos perceber um objeto, nosso eu percebe apenas a imagem do objeto. Assim, entre o eu que se nutre de imagens e o mundo - fonte das imagens - estende-se uma dimensão imaginária única, sem fronteiras, na qual o mundo e o eu são uma única e mesma coisa feita de imagens (p. 116).

Com isso, a distinção interno-externo é abolida na perspectiva psicanalítica lacaniana. No entanto, é importante salientar que Lacan vai afirmar que essa identificação não se dá com qualquer imagem, mas somente com aquelas em que se estabelece uma relação afetiva, ou seja, com aquilo que remete ao desejo e a necessidade de satisfação deste por meio das pulsões sexuais, ou de investimento da libido. O sujeito, portanto, identifica seletivamente aquelas imagens em que *se reconhece* e que,

(...) evocam apaixonadamente a figura humana do outro, seu semelhante (...) a identificação imaginária que dá origem ao eu é mais do que uma seqüência de imagens sucessivas, é fundamentalmente a fusão do eu com a parte furada da imagem semelhante (NASIO, 1995, p. 117).

Se são imagens que permitem ao sujeito um voltar-se sobre si mesmo, qual a relação que podemos estabelecer com o *Narcisismo*? Isso nos remete ao conceito de **escolha objetual narcísica**, pois este se constitui como sendo uma escolha do objeto de investimento da libido que se dirige a um semelhante o qual permite ao eu amar-se a si mesmo por meio deste. Este tipo de amor comporta, segundo Freud, uma parcela de narcisismo. Processo de identificação e narcisismo estão em íntima relação na constituição do eu, pois quando a libido investe determinados objetos o faz porque busca nestes objetos algo que preencha sua "falta".

Explica Nasio (1995) que nos textos freudianos o eu representa um reflexo do objeto, é talhado à sua imagem, mas não qualquer imagem, somente aquela sexualmente investida pela libido. Esse retorno da libido ao *ego* por meio dessas identificações com os objetos é que vai constituir o *narcisismo*

secundário; ou seja, a constituição do eu é resultante do processo de escolhas objetais sucessivas que vão se dando ao longo da vida do sujeito. Com isso, podemos localizar o narcisismo secundário entre o auto-erotismo (satisfação plena perdida pela consciência da falta) e o vínculo com o objeto (aquele que pode suprimir o sofrimento que a falta causa ao sujeito, busca o retorno ao auto-erotismo por intermédio de um semelhante, um processo mediado). Como afirma Nasio (1995),

(...) podemos considerar que o eu resulta de uma série de 'traços' do objeto que se inscrevem inconscientemente: o eu assume os traços do objeto. [...] No final das contas, o narcisismo secundário se define como o investimento libidinal (sexual) da imagem do eu, sendo essa imagem constituída pelas identificações do eu com as imagens dos objetos (p. 55).

Portanto, Identificação e Narcisismo são conceitos pelos quais podemos entender o processo de formação do sujeito mediado pela sua cultura. Neste sentido, tomando estes conceitos como referenciais para nossas análises, e partindo do princípio de que uma produção artística³ é uma forma de manifestação do sujeito cuja origem nos remete ao surgimento da própria sociedade, Williams (2000) nos leva a pensar que a criação desses alunos pode expressar algo deles próprios e da nossa cultura. Em particular uma produção de imagens, na forma da representação de pessoas reais em personagens que entra neste processo como experiências que o sujeito estabelece com imagens do outro, não como sujeitos concretos, mas como sujeitos-fictícios que tomam a forma de pessoas reais, que, pela própria arte da representação, vão assumir uma função importante no processo de identificação secundária.

Tomando esses conceitos para analisar as produções audiovisuais dos jovens e adolescentes participantes do projeto, devemos considerar que o que está em jogo são as escolhas feitas por esses jovens na construção dos personagens e de suas narrativas. Pressupomos que essas escolhas, de alguma forma, representam algo deles próprios.

No entanto, por ser um trabalho coletivo, não podem ser consideradas apenas como escolhas individuais, mas deles enquanto sujeitos sociais, expostos a dialética e aos aspectos dialógicos das linguagens.

Quer dizer que ao produzir estes produtos audiovisuais, as escolhas narrativas e os personagens poderão expressar representações de traços do inconsciente dos diversos membros do grupo, e poderiam apontar sentimen-

³ Neste trabalho estamos entendendo por *produção artística* toda e qualquer forma pela qual ocorre uma manifestação dos sujeitos materializados em algum suporte, ou seja, um meio pelo qual ele pode expressar sua subjetividade, ainda que não seja um processo consciente.

tos (relação de ódio, amor, etc.) fruto do meio social. Ou seja, a criação de uma situação e personagem pode ser uma oportunidade para externar suas carências.

O que temos colocado até agora permite pensar na possibilidade de “identificar” algo do sujeito-produtor e o que dessa produção podemos verificar como elementos críticos da formação deste na sociedade contemporânea marcada pelo fenômeno da *Indústria Cultural* (ADORNO, 1985).

O conceito de *Indústria Cultural* nos permite pensar nas condições atuais de formação deste sujeito, ou seja, pensar o indivíduo na sociedade moderna nos remete a refletir sobre o processo de produção massificada. Um dos problemas com a produção para a massa do sistema capitalista, apontado por Horkheimer e Adorno (1985), foi a sua lógica mercantil ter sido transportada para os âmbitos da cultura, passando a reger praticamente todas as instâncias da vida humana.

Horkheimer e Adorno indicavam já na década de 1940 que tendencialmente nada escaparia ao fenômeno da Indústria Cultural dada a sua capacidade de transformar tudo em mercadoria, para ser consumida pela massa. O ideal, dentro desta lógica, seria uma situação na qual cada vez mais as produções artísticas e culturais contribuíssem para a distensão, para a harmonização entre a “obra produzida e a vida cotidiana”. Ou seja, mesmo quando nos concentramos diante de uma peça de teatro, um filme no cinema ou na televisão, uma fotografia, não percebemos qualquer diferença entre o filme, a peça, a foto e nosso dia-a-dia. Esses momentos não podem nos apresentar alternativas, não podem questionar a realidade dada nos seus elementos mais essenciais, mas sim reproduzi-los na forma de espetáculo, funcionando como *mechanismo de harmonização*.

Hoje, ainda que tenhamos produções que tensionam o real, o que percebemos é que a capacidade perceptiva das pessoas está fortemente comprometida, depois de um longo processo de arrefecimento da sensibilidade cuja origem pode ser localizada na formação da psique mediada pelo social. Nesta perspectiva, tomamos as produções dos alunos a partir de duas perspectivas: a primeira é a de que temos consciência de que suas criações estão inseridas nesta lógica, portanto, têm elementos de reprodução da cultura, mas, por outro lado, pro se tratar de uma criação artística, como momento em que eles podem expressar sua potencialidade subjetiva, também trazem elementos do sujeito, e como eles se expressam nessa e dessa cultura. Estamos lidando aqui com uma complexa relação entre o individual e o coletivo, e o quanto do sujeito e do social podem ser “lidos” nessas produções.

Uma das teses centrais da Teoria Social Crítica é a de que a sociedade atual, por meio da lógica da Indústria Cultural, vem formando pessoas heteronomamente. A indústria da diversão, afirmaram Horkheimer e Adorno (1985),

por meio de sua linguagem sedutora, tal como podemos ver nos comerciais de TV, nos filmes, no espetáculo da fama e poder que sempre aparece associado à sua imagem; nessa forma de atuar sobre a subjetividade, se tornou um elemento de controle sobre seus consumidores, mediados pela prometida, e nem sempre cumprida, oportunidade de diversão. Suas tendências mostraram que, coadunadas com o processo social inteiro, grande parte do que produz consiste em uma adaptação consciente às necessidades das massas. A sua ideologia é o negócio, cujo poder,

(...) provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre a onipotência e impotência. A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas às diversões, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 128).

Ou seja, não existe separação entre trabalho e lazer, nessa dinâmica todos os espaços da vida vão sendo paulatinamente incorporados à lógica da ideologia da racionalidade tecnológica. O mecanismo para alcançar esse estado está intimamente ligado e fortemente estruturado nos nossos desejos, na busca por satisfazer nossos impulsos libidinais.

Por conseguinte, o grande logro está em que aquilo que a Indústria Cultural promete fica sempre adiado pelo prazer temporário de suas produções: o riso fugidivo, o alívio de tensão em troca da eliminação da fome e da divisão social. Esse é um dos aspectos centrais da Indústria Cultural: a capacidade de reforçar a negação que é imposta aos indivíduos, prometendo-lhes uma felicidade, inculcando nas pessoas uma falsa verdade sobre a vida e sobre o mundo fundado sobre uma falsa ideologia, sobre um falso distanciamento. Em função dessas características, pensamos que se trata de *mecanismo de coerção subjetiva*. Como dizem os autores:

A Indústria Cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 130).

O público é constantemente excitado pelas mídias com os seus personagens de ouro. As mídias, ampliada a sua capacidade de atingir os lugares mais longínquos numa velocidade quase instantânea, aumenta ainda mais essas possibilidades porque agora o mercado de consumo de artistas, de prazeres sexuais, de jogos, de eletrodomésticos e perfumaria fica no ar 24 horas por dia, 365 dias por ano. A qualquer hora, em qualquer dia e de qualquer lugar podemos consumir, podemos buscar a felicidade nos objetos, ou recalcar um sofrimento, uma angústia, entrando numa sala de cinema. As mídias encorajam o consumo desses produtos, seja incitando a imitação do comportamento, pelo uso das roupas da moda daquela estação, do corpo que deve ser modelado e mantido segundo padrões heteronomicamente estabelecidos, seja induzindo a uma identificação com desejos que não são, necessariamente, próprios de cada um, mas padronizados e organizados para o consumo previsto e necessário, objetivando o lucro.

Nesse jogo de prazer e de frustração cotidiano, que arrefece nossa vontade e disposição, porque também altera nosso aparato pulsional, a Indústria Cultural vem adentrando todos os espaços da vida humana. Isso faz com que “(...) a cultura industrializada pode se permitir (...) a indignação com o capitalismo; o que ela não pode se permitir; é a abdicação da ameaça de castração. Pois esta constitui a sua própria essência” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 132). Mantendo as pessoas constantemente ameaçadas de perder aquele pouco ilusoriamente conquistado, a Indústria Cultural as mantém sob tensão suficiente para imobilizá-las. O medo de perder aquela conquista difícil, quando não impede mesmo, que o sujeito vá em busca de conquistar algo de verdade. Essa tensão permanente, o eterno medo da castração, reedição simbolizada do complexo de castração infantil, impregna na personalidade marcas que, em muitas situações, aniquilam o sujeito. E este, não conseguindo se libertar dessas amarras para se constituir, regride.

Neste sentido, nossa sociedade vem se desenvolvendo e formando sujeitos cuja relação com o social é tendencialmente de *mimesis*, por meio desses mecanismos vem diminuindo as possibilidades de expressão e de constituição de indivíduos plenos, que possam desenvolver-se conquistando a autonomia.

Um pouco da história do projeto OFICINEMA

O projeto OFICINEMA foi uma idealização da Fundação Cultural de Curitiba que no ano de 2000 começou a desenvolver um conjunto de atividades com alunos da 4º ciclo do ensino fundamental na produção de curtametragens. Os alunos integrantes do projeto fazem adesão voluntária para

participar das atividades em horário contraturno, por meio de inscrição. A duração média do projeto tem sido de seis a oito meses, iniciando normalmente em março e finalizando em novembro com a apresentação pública das curtas-metragens em sala de cinema da Fundação Cultural. Em todas as escolas é definida uma professora responsável, a qual faz o trabalho de divulgação nas turmas, inscreve os alunos, organiza-os para as atividades e, na maioria dos casos, acaba se envolvendo inclusive no processo de produção.

Quanto aos conteúdos, nas aulas são abordados: a) histórico do cinema; b) gêneros cinematográficos; c) produção cinematográfica; d) arte de criar e de contar histórias; e) roteirização; d) decupagem e f) produção executiva. Esses conteúdos são organizados em forma de aulas expositivas com a utilização de material audiovisual para todos os alunos. Após essa primeira etapa - Fase Introdutória - os alunos fazem uma proposta de roteiro de um curta-metragem. Essas propostas são analisadas por uma comissão julgadora e são selecionados alguns roteiros para serem produzidos. Na Tabela 1 apresentamos os números de filmes produzidos, quantidade aproximada de alunos que participaram do projeto e o número de escolas que se integraram a ele.

Tabela 01. Número de filmes, alunos e escolas por ano

Ano	Quantidade filmes	Nº Alunos	Total Alunos¹	Nº Escolas
2000	6	Não tem dados		
2001	10	80	854	8
2002	10	-	736	10
2003	6	24	435	9
Total	32	104	2025	27

¹ O número total de alunos participantes do projeto é aproximado, pois a Secretaria Municipal de Educação não mantinha registro desses alunos que ingressavam no projeto.

A partir de 2004, a Pontifícia Universidade Católica do Paraná se integrou ao projeto como instituição responsável por realizar um trabalho de resgate da memória do projeto, bem como realizar uma pesquisa envolvendo aspectos sociopsicológicos dos alunos produtores. Além dessas atividades, coube à PUCPR o levantamento de dados e a análise das produções realizadas pelos alunos em todos os anos de existência do projeto, bem como acompanhar o processo.

Os dados que iremos apresentar neste artigo são as primeiras análises das produções nos anos anteriores, com uma análise quantitativa dos anos

de 2000 a 2002 e uma análise parcial dos conteúdos trabalhados pelos alunos nos anos de 2003. Além do acompanhamento nas atividades de produção que ocorreram durante o ano, procuramos levantar alguns dados mais gerais para dimensionar e historicizar o processo. Além dos dados quantitativos quanto aos alunos e escolas participantes, tivemos acesso a todas as produções já realizadas nos últimos três anos do projeto. Com exceção daqueles produzidos no ano de 2000, já foram vistos e catalogados vinte e seis (26) filmes. Após as sessões de exibição com a equipe de pesquisadores, pudemos identificar as temáticas desenvolvidas pelos alunos.

De forma sucinta, as temáticas tratadas nos filmes colocam as seguintes questões:

- Drama envolvendo relações de solidariedade e afetividade entre pessoas em situações de dificuldade financeira e de saúde, bem como de conflitos familiares.
- Suspense em que a história gera tensão envolvendo a questão da curiosidade das pessoas em torno do desconhecido
- Dramas cujas temáticas giram em torno da violência sob suas várias formas: familiar, social e institucional. Nos filmes dramáticos a história envolve principalmente a violência da sociedade sobre o sujeito, aparecendo inclusive questões ligadas à incapacidade do indivíduo em lidar e se proteger dessa violência.
- Aparecem associados à violência problemas de ordem psicológica grave (violência e distúrbio psicológico).
- Dramas tratando de conflitos de ordem psicológica cujo núcleo é a traição entre homem e mulher, tanto de personagens adultos como de adolescentes.
- Romances que lidam com questões envolvendo os dramas de adolescentes frente às suas relações amorosas, seja pela diferença de classe, seja pelos conflitos familiares. Nas narrativas de conflito, surgem duas abordagens distintas envolvendo as relações amorosas: uma envolvendo drogas e marginalidade e outra envolvendo traição.
- Drama individual em que o sujeito se vê na impossibilidade de realização de alguma coisa - de uma promessa e de uma relação afetiva - impedido por uma doença.

Uma articulação visando a uma metodologia de pesquisa e análise

Quanto à metodologia de pesquisa e análise e tomando os conceitos acima expostos, colocamo-nos num lugar de pesquisa que se estabelece a partir da imbricação das dimensões individual e social para analisar um dado

objeto. Em última instância, nosso objeto de pesquisa é o sujeito, o que estamos denominando de criador-espectador, e nosso foco está localizado no seu processo de formação, ou o resultado dele, na sociedade atual.

Pensamos não ser necessário ressaltar a importância da categoria imagem, tanto do ponto de vista psíquico quanto social, tendo em vista a exposição conceitual abordada anteriormente e a vasta bibliografia que vem apontando o caráter central que as imagens vêm assumindo na sociedade atual por intermédio dos mais diversos recursos técnicos e de como as relações sociais atualmente vêm sendo mediadas por elas.

Em termos conceituais, tomamos a perspectiva de que uma dada categoria de imagem - as produções audiovisuais na forma de narrativa fílmica - são passíveis de serem "lidas" ou interpretadas pelos sujeitos pela linearidade e articulação dos códigos semânticos e culturais de seu conteúdo. A leitura ou interpretação do filme pelo espectador se dá porque é possível uma identificação do sujeito com os traços sensíveis dos objetos figurados e seu respectivo representante na cultura, realizando o que Metz vai denominar de processo de *nomeação*.

Na pesquisa realizada, esse espectador investe-se também da função de autor na medida em que cria seus filmes, portanto, é necessário atermo-nos para esse sujeito como produtor. Nessa condição - de autoria - aparece a dimensão individual, da ação de um sujeito que se materializa na sua produção, e uma produção pela qual ele pode construir histórias e personagens, lidar com questões subjetivas, com frustrações, desejos e medos, ou seja, ele pode por intermédio desse meio expressar traços de si próprio. É esta condição que nos remete a buscar na psicanálise elementos para pensar esse sujeito e a formação de sua personalidade.

Para tanto, do ponto de vista do sujeito, tomamos os conceitos psicanalíticos de *Identificação* e *Narcisismo* para entender seu processo de formação mediado pelo social e do ponto de vista da sociedade, o conceito de *Indústria cultural* para pensar os condicionantes sociais de formação do sujeito. Com isso, nosso **objetivo** é identificar nos filmes traços da subjetividade que podem estar sendo expressos neles e que podem denunciar algo de si próprio bem como da sua formação mediada pela cultura contemporânea. Nossa **hipótese de trabalho** é de que as escolhas feitas pelos criadores-espectadores podem **expressar algo** do inconsciente, que se materializa na forma de uma produção audiovisual, e que elas contêm *traços* que poderiam representar aqueles objetos de identificação do sujeito; essa leitura nos daria elementos para compreender em maior profundidade a formação desses sujeitos, mediada pelas imagens, na sociedade atual e os valores e comportamentos que esta estaria reforçando ou suprimindo.

Essa abordagem nos lança num complexo processo de investigação cujos métodos empregados nos obriga a utilizar várias técnicas para podermos elucidar nossa questão central: que manifestações são possíveis de serem “lidas” nessas produções que possam nos dizer algo desse criador-espectador e da cultura? É possível utilizar a produção audiovisual como:

- uma forma para analisar a manifestação da função de autor ou o grau de integração social já não permite mais que o sujeito produza algo que seja expressão de sua subjetividade?
- um método que permita ao sujeito uma experiência que o leve a refletir sobre si próprio e sua cultura ou não é possível a desconstrução dos esquemas de adaptação do sujeito à lógica da Indústria Cultural com essa abordagem?

Tendo clareza da complexidade e das dificuldades em responder a tais questões, estabelecemos como método para a pesquisa os seguintes procedimentos:

Análise das produções dos alunos com base nos conceitos teóricos acima arrolados, para identificar **elementos de crítica/conflito** e **elementos de expectativa** expressados por meio das narrativas e dos personagens, analisando os temas e os personagens.

Observação e acompanhamento das atividades dos alunos durante o processo de produção dos filmes, procurando registrar suas escolhas e a dinâmica interna do grupo.

Entrevista coletiva com os grupos que produziram os filmes, procurando identificar as motivações para as escolhas feitas.

Entrevista em profundidade com um grupo de alunos, selecionados com base nas entrevistas coletivas, buscando identificar aspectos do sujeito expressados nas suas produções.

Essas perguntas, hipóteses e anseios estão guiando a equipe de pesquisadores a se debruçarem sobre os dados e refletir, sob diferentes óticas, essas possibilidades para a mídia educação.

Referências

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. 2. ed. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. 1995.

_____. **Indústria cultural e sociedade.** Tradução de Julia Elisabeth Levy *et al.* São Paulo, SP: Paz e Terra, 2002. (Coleção Leitura, 51).

AUMONT, Jacques, et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **A imagem**. 6. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Santoro. Campinas: Papirus. 2001. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro,RJ: Imago, 2000.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo,SP: Paz e Terra, 2000.

_____. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. **Revista de Estudos Marxistas**, São Paulo,SP, n. 1, p. 113-140, set/dez 1996.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução de António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NASIO, Juan David. **Os sete conceitos cruciais da psicanálise**. Rio de Janeiro,RJ: Jorge Zahar, 1995.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro,RJ: DP&A, 2002.

VERMELHO, Sônia Cristina. Algumas reflexões em torno da tecnologia como expressão da subjetividade. In: LEITE, Márcia; FILÉ, Valter (org.). **Subjetividade, tecnologia e escolas**. Rio de Janeiro,RJ: DP&A. 2002. (Coleção O sentido da escola).

Recebido em 21/11/2004

Aprovado em 15/01/2005