

AUDIOVISUAL E EDUCAÇÃO – RELAÇÃO PERMEADA PELA COGNIÇÃO E SENSIBILIDADE¹

Denise TAVARES
Faculdade de Jornalismo/ PUC-Campinas
e Unisal/Americana

RESUMO

Este artigo aponta alguns aspectos da relação audiovisual e educação, a partir de reflexões sobre quatro filmes que constroem suas narrativas em torno de pianistas – ficcionais e reais. O objetivo é, ao se resgatar as fábulas dessas obras, depreender o potencial pedagógico dos audiovisuais, enquanto universos que interagem com a cognição, percepção e sensibilidade do espectador.

Palavras-chave: Educação. Audiovisual. Cinema.

ABSTRACT

This article points out some aspects of the relationship between audiovisual and education, from some reflections on four films that build their narratives on pianists – real or not. The aim is to rescue the plots to observe the pedagogical potentiality of audiovisual elements, while they interact with the spectator's cognition, perception and sensibility.

Key-words: Education. Audiovisual. Film.

*De todos os talentos com que os indivíduos podem ser dotados, nenhum surge mais cedo do que o talento musical. Embora a especulação em torno dessa questão tenha sido abundante, permanece incerto exatamente porque o talento musical não pode ajudar a entender o sabor especial da música e ao mesmo tempo esclarecer sua relação com outras formas de intelecto humano. GARDNER, H. (in *Estrutura da Mente – A Teoria das Inteligências Múltiplas*, p. 78).*

INTRODUÇÃO

Não há dúvida de que, entre as “inteligências” humanas, uma das que mais fascina o próprio homem é a musical. Especialmente quando está ela relacionada ao universo erudito que, no século XX, é chamado de “Clássico” – em latim, *primeira classe*. O cinema não escapou desse fascínio. Aproveitou a música não só em suas trilhas sonoras, mesmo quando ainda era mudo², mas também elegeu músicos como temas centrais de muitas de suas produções. Foram incorporadas à cinematografia, portanto, as histórias trágicas e dramáticas, de sucesso e de fracasso, de rivalidade e traições, de genialidade e inveja, de amor e dor, que permeiam a música clássica e seus criadores e intérpretes, ampliadas, quase sempre, pela licença poética que o cinema, como todas as artes, se permite.

Mas, que atração especial exercem esses músicos, a ponto de levarem ao cinema, muitas vezes, pessoas que sequer gostam de música erudita? Talvez aqui já seja possível demarcar algumas das características que envolvem aqueles que, ou como compositores ou como intérpretes – ou sendo ambos – compõem a história da música. Na verdade, desde a tradição romântica, quando os artistas começam a ser identificados, o “viver para a arte e da arte” significa, quase sempre, uma vida especial. E, no século XX, com certeza o cinema teve um papel fundamental no sentido de se reforçar essa “aura” que envolve a existência do artista. A música, claro, não fez uma trajetória à parte. E, nesse percurso demarcado, o piano ganhou contornos tão densos, que “criador e criatura” – pianista e piano – confundem-se, imbricam-se e só ganham sentido e existência dentro de uma trajetória comum.

É dessa relação tão entrelaçada, em que mal conseguimos distinguir quem é o quê, que se pode observar *O Piano*, de Jane Campion - uma narrativa de roteiro original³, que ganhou o Oscar como o melhor roteiro de 1993, e também gerou os prêmios de melhor atriz e melhor atriz coadjuvante, Holley Hunter e Anna Paquim, respectivamente – um dos quatro filmes aqui abordados. Os outros

Audiovisual e educação – relação permeada pela cognição e sensibilidade

são *A Lenda do Pianista do Mar*, de Giuseppe Tornatore, também ficção, como *O Piano*; *O Pianista*, de Roman Polanski, e *Shine*, de Scott Hicks, inspirados em fatos reais. O que têm em comum, além de serem produções inseridas no universo do circuito comercial (mesmo que de diferentes países) é o fato, como as nomeações indicam, de terem em suas narrativas, mesmo que com pesos e abordagens diferentes, piano e pianista.

1. PERSONAGENS ESPECIAIS

O Piano começa com um *off* da Ada Mc Gratt (Hunter), a pianista, contando para o espectador que desde seis anos deixara de falar, sem que se fosse possível saber o motivo. É nessa idade que se inicia, também, a sua relação com o piano. Uma luz vermelha, difusa, se espalha pela tela e a voz da menina continua sua história: o pai acabara de dar Ada em casamento e ela seguiria em direção ao marido. (A luz, na “verdade” diegética do filme, viria do tom da pele dos dedos de uma menina. As mãos estão sobre os olhos e os dedos vão se abrindo lentamente, de modo que logo se pode observar um rosto de menina em primeiro plano).

Estamos no século XIX. Cenário e figurino demarcando o tempo em que acontece a fábula. Um corte e já vemos Ada e sua filha Flora, de uns 10 anos, seguindo em um navio. Junto a elas, o piano de Ada, devidamente encaixotado. Tudo é muito agitado: o mar, os gritos das pessoas na embarcação... Um plano geral e vemos as silhuetas negras na beira da praia tendo o mar em convulsão como fundo de cena. O barco chega à areia e homens rudes desembarcam a bagagem das duas. Um antagonismo explícito entre os homens, as mulheres e suas bagagens já recorta o clima hostil que elas enfrentariam e o quanto causa estranhamento aquelas presenças ali: *São pálidas como anjos*, diz um dos homens sobre elas.

O marido atrasa, os homens vão embora e Ada e sua filha esperam sob a chuva. Quando finalmente o esposo chega, recusa-se a levar o piano: o primeiro sinal de antipatia entre Ada e o marido Stewart. Ela fala por sinais, com a filha funcionando como intérprete, ou escreve rápidos bilhetes em uma espécie de caderninho que mantém pendurado no pescoço. Com a recusa do marido, há pouco a fazer no momento. Na seqüência, o caminho para casa: enquadramento fechado, reforçando a hostilidade do ambiente - selva fechada, chão lamacento, nativos estranhos.

Já nessas primeiras cenas fica, portanto, explícita a história de Ada e a importância que dá ao piano: ele é parte dela. Mesmo com a proximidade da filha,

sua intérprete tantas vezes, a estrutura emocional de Ada está vinculada ao instrumento. E o marido, rude, não a escuta, não a percebe. O conflito está estabelecido e a partida do marido, pouco depois, é o espaço dramático necessário para que a fábula continue: Ada encontra em outro personagem, George, o apoio que precisa para buscar o piano na praia, apesar de uma recusa inicial quando ela faz o pedido – pela filha, pois ele não sabe ler, um dado necessário para reforçar a rudeza desse novo personagem. Na praia, ela rompe uma das tábuas que “encaixotam” o piano e, suavemente, o dedilha. Expressão de felicidade intensa toma seu rosto enquanto a filha dança e o som do piano “enche” a tela incorporando o espectador ao momento ali vivido, sob o olhar aparentemente intrigado de George.

O que se pode depreender dessa cena? Apesar da obviedade – ela está feliz, bem como a filha; o espectador, tocado e George, pasmo – percebe-se, inevitavelmente, a mesma situação? Como escreveram Pereira e El-Hani: *A crítica ao realismo ingênuo está alicerçada nas idéias de que os objetos imediatos dos atos de apreensão direta não são objetos físicos, mas dados sensoriais e de que a percepção sensorial é dependente do observador* (PEREIRA & EL-HANI: 2001, p. 148). E é nessa vereda que o audiovisual pode abrir novas possibilidades de relação e fruição do espectador *com a constelação de imagens e sons na qual, decisivamente, estarão condenados o sentido, a emoção.* (XAVIER: 2003, p.87)

Assim, se a relação direta for em direção à personagem principal – e esta é uma possibilidade mais presente, pois que inserida na tradição do texto dramático – a importância do piano, como o gerador daquela situação, fica claramente definida. No entanto, algumas interrogações secundárias vão tecendo novas camadas e a linearidade do filme vai se perdendo em meio aos sons do piano. É preciso **ouvir** o filme, evoca o tempo todo, o absoluto contraste entre os personagens que pouco ou nada falam, como também evoca a sonoridade onipresente da natureza e do piano conduzindo a fábula. Além disso, à aparente fragilidade de Ada, inserida em um universo hostil, opõe-se o vínculo estabelecido com o instrumento, o que o coloca, lado a lado, da protagonista.

A partir dessa cena um outro filme começa. A importância dada ao piano ganha sentido, pois não é apenas o “canal” de expressão de Ada, sua fala emocional, mas, principalmente, o instrumento que alterará o caminho dos personagens. É pelo piano que se gesta o contato íntimo de Ada com George. Nesta mudança de rota, rompe-se a cumplicidade dela com a filha e, a de seu agora amante, com o lugar e os nativos – uma relação apresentada como tranqüila até o momento. Tudo o que se segue é razoavelmente previsível, pois a aspereza do lugar, as pontuações de outros personagens sobre o estranho comportamento de Ada e a intensificação do rompimento com a filha indicam que a tragédia se avizinha. No

entanto, próximos talvez de Hollywood, ela não é definitiva, e permite que o ciclo com o piano se feche resgatando a possibilidade da vida continuar, agora sob o novo e melhor padrão da felicidade e pacificação íntima.

Por isso mesmo, era necessária a cena em que o piano afunda quando Ada, filha e George vão embora do lugar para o início de uma nova fase. Para viver esse instante como rito de libertação completo, Ada vai ao fundo e imagina-se que ali estaria o seu fim: junto ao piano, no fundo do mar. Mas ela escolhe viver e volta à tona pois *há um silêncio onde som algum pode existir. Na fria sepultura das profundezas do mar*, narra Ada, já em terra firme, com sua nova existência junto à Flora, a George e a um outro piano – agora, instrumento sem o peso de tê-la acompanhado desde os seis anos.

Esse elo entre a impossibilidade do amor conjugal, quando se está tomado pelo amor ao instrumento, tem sido levado às telas algumas vezes, configurando-se, talvez, como um dos eixos em que se assentam filmes sobre pianistas, anônimos e ficcionais, como Ada; ou reais, como David Helfgott, biografado em *Shine*, filme de 1996 que também rendeu o Oscar de melhor ator a Geoffrey Rush. Produção australiana, o filme é construído em flashbacks, com o personagem apresentado inicialmente em uma situação do presente, quando já vivenciara a loucura e vagava sem rumo, sozinho e sob a chuva, pela cidade. *Eu era uma tragédia ridícula*, diz David. Corte! E ganha a tela uma sala cheia de crianças, aplausos e David, agora também criança, caminhando para a frente enquanto repete: *Eu vou ganhar*. Sobe ao palco e fica estático diante do piano. Do fundo, levanta um senhor, seu pai, e grita: *Chopin, La Polonaise*. O garoto obedece e está estabelecida a relação que atravessará o filme: o pai extremamente autoritário, Peter Helfgott, e o filho, o talentoso (pelo menos no filme) pianista David Helfgott.

Apesar desse eixo evidente – cujo tom exagerado, quase caricato, deve, talvez, mais à realidade interna da obra do que à realidade do biografado – outra ótica se instala: o desafio estabelecido pela música! Aqui, remete-se a Jean Piaget e todo o estudo que fez sobre a capacidade de aprendizado estabelecida por faixas etárias. Na verdade, desde a cena descrita, um concurso que David acaba perdendo justamente pela inadequação do repertório considerado acima das possibilidades da sua idade (e, também, pela ausência de um professor que o orientasse nesse sentido, já que o pai é quem fazia as vezes de mestre, sem ter capacidade para tanto), está colocada a necessidade da sintonia conhecimento x idade. Uma sintonia dramaticamente rompida, no caso de David, quando este decide que tocará o *Rach 3*, de Rachmaninoff, obra considerada como uma das mais difíceis execuções da história da música, e resumida por Peter Helfgott como *a peça mais difícil do mundo*.

Sergei Rachmaninoff teve uma vida tumultuada. Foi um músico precoce tendo o seu talento reconhecido aos doze anos, quando vai estudar no conservatório em Moscou com Nicolai Zverev. Intérprete vigoroso e reconhecido, no entanto, como compositor, enfrentou um imenso fracasso, quando sua primeira *Sinfonia em Ré Menor* estréia em São Petersburgo, sob a regência de Alexander Glazunov. Este, embriagado, fez um péssimo trabalho na condução da orquestra. A imprensa arrasou a obra e Rachmaninoff entrou em profunda depressão. Depois de quatro anos sem compor, voltou ao trabalho graças à dedicação intensa do psiquiatra Nikolay Dahl. Com o retorno vai à América, onde se apresenta com sucesso; volta à Rússia, mas a vitória dos bolcheviques, em 1917, o faz abandonar seu país. Fora dele, é aplaudido no mundo inteiro, enquanto que na Rússia sua obra é banida em 1931, por Stálin. O músico acaba se suicidando, assim como Tchaikovski – a quem idolatrava – em Beverly Hills, em 28 de março de 1943.

Loucura e criação marcam, assim, a obra de Rachmaninoff. Pressão e talento precoce marcam a trajetória de David Helfgott, australiano e que nasceu cinco anos após o suicídio de Rachmaninoff. A conquista de *Rach 3* é a cena ápice do filme: vencido o desafio de tocá-lo publicamente, David, já jovem e em Londres, onde chegara após o rompimento com o pai, sucumbe, e esse colapso nervoso⁴ coloca-o por 10 anos em um hospício e, onde, a orientação médica é a de que não deve se aproximar de um piano. As elipses temporais do filme não permitem muita clareza em relação a esses períodos destacando sempre, em primeiro plano, as relações afetivas como responsáveis tanto pelo abismos em que David mergulha, quanto por seus resgates. Na juventude, ele é preservado desse mergulho na loucura, principalmente por seu contato com Katherine, escritora bem mais velha com quem consegue estabelecer um laço positivo. Já adulto, é resgatado de seu mundo de sombras, primeiro por Sylvia, dona de um bar e, em seguida, por uma amiga desta: a astróloga com quem David acaba se casando. No entanto, esse caminho de volta só é possível porque ele é pianista. O primeiro movimento da sua redenção parte de um instante em que ele, desobedecendo aos médicos, senta-se ao piano. No encontro com Sylvia é também o piano que lhe dá a real chance de ser aceito.

Este parece ser um dos olhares comuns que se constrói no cinema em torno dos pianistas: sem a sua relação com o instrumento, pouco ou nada são. Em *A Lenda do Pianista do Mar* esse vínculo é apresentado quando o personagem, aos seis anos, senta na banqueta e toca, mesmo sem nunca ter aprendido nada de música. Em volta do garoto, rostos maravilhados de adultos: o menino é especial. Os questionamentos da realidade, aqui, não fazem eco. As palavras de Gardner – *Estes desempenhos precoces, porém, por mais encantadores que sejam, marcam um mero início*⁵ – no mundo mágico do cinema, não têm

sentido. E o garoto, chamado *1900*, é o prodígio transformado em lenda, matriz de um filme que conjuga a memória e a paixão pelo narrar, apoiando-se na aura misteriosa que envolve o mundo inquietante daqueles que se relacionam com a música, em especial a música que sai das teclas de um piano.

É claro que a ficção percorre caminhos que o cinema, mais do que qualquer outra arte, soube explicitar. Goste-se ou não de *A Lenda do Pianista do Mar*, considere-se ou não o filme excessivamente lacrimoso, aprecie-se ou não o estilo de direção de Tornatore, enfim, ressalve-se parte ou muito da obra, o fato é que há, pelo menos, duas seqüências em que o cinema e a música revelam a impressionante capacidade criativa do homem. *Puro cinema*⁶ é o momento em que o personagem Max, trompetista narrador do filme, marinheiro de primeira viagem, portanto, extremamente “mareado”, encontra-se com *1900*. Para curá-lo, o pianista convida Max para que se sente ao seu lado, na banquetta do piano, depois deste ter soltado os parafusos que prendiam o instrumento ao chão, por ordem do pianista. E lá vão os dois – Max entre estupefato e assustado; *1900* pacificado e confiante – ao ritmo da música e das ondas do mar: e o piano escorregando, indo de um lugar ao outro, o espectador colado a esses movimentos, e a câmera girando vertiginosamente, até que a dupla e o instrumento vão de encontro a uma porta de vidro, destruindo-a. Fim de viagem!

Outra seqüência marcante é quando *1900*, ao ser questionado por Max para que explique de onde vem a sua música (pergunta de um músico a outro!), vai mostrando alguns personagens no salão onde estão e “traduz” com música o que detecta da personalidade de cada um. Como Aaron Copland (apud GARDNER: 1995, p.80) indicou: compor é tão natural quanto comer ou dormir. Ou, conforme Shoenberg (apud GARDNER: 1995, p. 81): *O que quer que ocorra numa peça musical nada é além do que um infundável remodelar de uma forma básica. Ou, em outras palavras, não há nada numa peça musical além do que vem do tema, brota dele e pode ser traçado de volta a ele.* O músico *1900* é expressão dessas sínteses. E o espectador bebe nessa fonte, compreendendo o que o cinema lhe apresenta.

Pode-se dizer, porém, que estamos no reino da invenção. Nesse sentido, *O Pianista*, de Polanski, baseado em personagem real, insere-se neste artigo, não para confirmar que o talento pode ser reconhecido pela realidade, mas, sim, para se entender que a arte imita a vida – e até vice-versa quando cita-se, por exemplo, que após *Shine*, David Helfgott voltou a apresentar-se, com sucesso – e, neste processo de “imitação”, tem buscado valorizar as narrativas especiais, resgatando a capacidade de emoção e afirmando que, para além das misérias humanas, a criação e “vocaçãõ” à sobrevivência do homem continuam. Destacá-las, pelo cinema, pode, portanto, contribuir para que nos percebamos histórica e culturalmente,

permitindo que a memória e a esperança se entrelacem, movimento caro, ainda, ao humanismo.

Ao apresentar seu pianista, Polanski e equipe foram à tragédia e horror que fazem parte do massacre dos judeus durante a Segunda Guerra. O já clássico perfil do pianista preso à sua arte aparece logo no início, quando, depois de, em preto e branco localizar o filme – Varsóvia, 1939 –, entram as cores: primeiro plano nas mãos que deslizam sobre as teclas de um piano, tocado em uma rádio, a *Varsóvia*. As bombas que explodem em seguida mudam o tom da cena. Técnico e locutor (provavelmente) se levantam e fazem um gesto indicando o final precoce do programa. Contra-plano: o músico balança a cabeça indicando que não seguirá a orientação. Enquanto os dois homens abandonam a rádio ele continua tocando e só pára quando é violentamente interrompido por uma bomba que explode praticamente dentro do estúdio. Lá fora, o pânico e a violência. O pianista sai e é observado por uma jovem. Em primeiro plano, o diálogo acontece e resume, de forma impressionante, a reverência do “mortal comum” ao “gênio da música” e, também, o alheamento do último em relação ao mundo externo, imerso que está em seu universo próprio, pautado pelo vínculo com o piano pois, nem mesmo ao ser ferido por um estilhaço, Szpilman interrompe sua conversa com a fã.

É principalmente desse perfil que se alimenta grande parte das composições que envolvem os personagens pianistas nos filmes aqui destacados. Há uma espécie de inadequação ao cotidiano que os “mortais comuns” percorrem com relativa tranquilidade. Uma cena emblemática desse sentimento está em *A Lenda*. O filme introduz o também lendário Jelly Roll Morton, auto-proclamado inventor do Jazz. Este, enciumado pela projeção de 1900, o desafia: *O que é um desafio?* – pergunta 1900 a Max. Jelly vai ao navio e apresenta-se sob o olhar impressionado de um público imenso, inclusive o do pianista do mar.

Em um primeiro instante, 1900 parece não entender que está sendo desafiado: em resposta ao virtuosismo de Morton, toca *Noite Feliz*. Ninguém entende, especialmente Max, que apostara todas as suas fichas no amigo. Tem-se, nessa cena, vários dos clichês que o cinema desenvolveu ao longo de sua trajetória: os passos lentos, a gravidade do silêncio, os atos simbólicos, como o cigarro colocado na ponta do piano. Reconhecemos tudo isso e embarcamos, pois é justamente esse jogo da memória que produz o encanto. Ao final, é claro, 1900 vence com os seus improvisos estonteantes e as mãos multiplicadas: *O Jazz que se dane!* – encerra o pianista do mar.

É dessa capacidade de surpreender, então, que se nutre boa parte das lendas sobre músicos. Convivendo continuamente com os improvisos e criação que fazem parte do universo musical, eles parecem incorporar à própria

personalidade essas características, ao mesmo tempo que vivem a tensão de poderem, a qualquer momento, serem destroçados por elas. O que é apresentado como fato, porém, é que uma vez músico, parece não haver como escapar “à sina”. Por isso mesmo, destacou Hardner, a música, *por não ser usada para a comunicação explícita ou para outros propósitos evidentes de sobrevivência, sua centralidade continuada na experiência humana constitui um enigma desafiador*. No entanto, nos filmes comentados, a música insere-se como elemento de sobrevivência ou, pelo menos, de continuidade de sentido para a vida.

2. CINEMA E EDUCAÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Piano é um instrumento musical de cordas percutidas, munido de um teclado e de uma grande caixa de ressonância. O som é produzido pela pressão das teclas que acionam martelos de madeira revestidos de feltro que, por sua vez, fazem percutir as cordas. É dotado de dois pedais: o direito, quando pressionado, permite que as cordas permaneçam vibrando, mesmo que as teclas deixem de ser tocadas; o esquerdo, também chamado surdina, serve para diminuir o brilho da sonoridade. O primeiro piano foi fabricado pelo italiano Bartolomeu Cristofori, por volta de 1700. (Fonte: www.loriente.com/emf99f.htm)

O filme *O Pianista* é visto, principalmente, como a história de um sobrevivente aos massacres promovidos pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial. As cenas mais chocantes e deprimentes são, sem dúvida, ligadas à perseguição bárbara aos judeus confinados no Gueto de Varsóvia. Nesse percurso iniciado pela entrada na Guerra de França e Inglaterra contra os alemães e seus aliados – o que dá esperança à família do pianista e, por isso, ela acaba permanecendo em Varsóvia –, o espectador acompanha o que acontece a Szpilman. O personagem, que no começo do filme apresenta um relativo alheamento, passa por uma transformação violenta – e a composição de Adrien Brody, de engravatado pianista a mendigo sobrevivente, é vigorosa. A fotografia e o enquadramento, quase sempre bem fechado, acentuam o tom claustrofóbico e angustiante da obra mas, mesmo nesses momentos em que o holocausto ganha o primeiro plano, Wlad é ciclicamente resgatado em sua arte: *Este é o maior pianista da Polônia. Talvez do mundo*, apresenta-o um personagem em pleno gueto, onde Wlad consegue ajudar a família a sobreviver, tocando piano em um restaurante frequentado por judeus de maior poder aquisitivo.

É ainda por ser um pianista conhecido que Wlad é separado da família que ruma, compulsoriamente, em direção a Treblinka. E, finalmente, é o piano quem salva sua vida em uma das mais belas cenas do filme, quando Wladek toca

para um oficial alemão, que o encontrara escondido entre os escombros, já no final da guerra, numa cena em que a música serpenteia extra e intra diegeticamente, capturando o espectador de forma visceral: a sensação é de que a guerra, o mundo todo, fica estático e embevecido para ouvir ainda melhor aqueles sons. E, ao final da cena, o alemão pergunta, o que Wlad fará, ao fim da guerra: *Vou voltar a tocar piano na rádio polonesa*, responde o pianista.

E é o que o pianista faz até 88 anos, quando morre, em 2000, deixando, também, a própria história registrada em livro, base para o filme de Polanski. Na história real de Wladyslaw Szpilman temos, então, um dos padrões da singularidade que forja o talento musical. Falta à narrativa de Polanski, no entanto, o dado da infância, que nos outros três filmes é base para se clarear o elo dos personagens com a música: *Embora a criança com retardo ou autismo possa apegar-se à música porque ela representa uma relativa ilha de preservação num mar de prejuízos, também há sinais mais positivos de isolamento, onde uma criança de outro modo normal, simplesmente demonstra uma capacidade precoce na esfera musical*(GARDNER: 1995, p.94). O que o estudo de Gardner aponta é, portanto, referendado nos filmes aqui abordados. Considerando o que Edgar Morin coloca, temos, mais uma vez, as novas possibilidades que o audiovisual provoca:

É o complexo projeção-identificação-tranferência que comanda todos os chamados fenômenos psicológicos subjetivos, ou seja, que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou então se situam, deliberadamente, fora desta realidade (estados de alma, devaneios).

Comanda igualmente – sob a forma antro-po-cosmomórfica – o complexo dos fenômenos mágicos: do duplo, da analogia, da metamorfose.

Por outras palavras, o estudo subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação. Um é o momento nascente, fluído, vaporoso, “inefável”. O outro é o momento em que a identificação é tomada à letra, substancializada; o momento em que a projeção alienada, desgarrada, fixada, fetichizada, se coisifica: em que se crê verdadeiramente nos duplos, nos espíritos, nos deuses, no feitiço, na posse, na metamorfose.

O sonho vem-nos mostrar que não há solução de continuidade entre a subjetividade e a magia, pois que ele é subjetivo ou mágico conforme a alternância do dia e da noite. (MORIN: 1971, p. 107).

Esses níveis de aproximação e distanciamento da realidade, presente na arte e assumida com plenitude no cinema – que solidificou seu espaço assentado, principalmente no mecanismo de “fidelidade” ao real, no sentido de que criou, enquanto narrativa clássica, a necessidade de coerência interna e verossimilhança diagéticas -, re-elaboram as possibilidades de percepção do que é apresentado na

tela grande. A história do cinema é a do cinema de narrativa, de ficção e é necessário compreender, dessa história, a função dos gêneros cinematográficos e das escolhas, afirmou Marília Franco⁷. Construindo uma síntese esclarecedora dessas diferenças – filmes pertencentes às escolas e aos gêneros – Franco não renega uma ou outra, apenas cristaliza o essencial dessa diferença: os gêneros são conservadores e as escolas, revolucionárias, pois estas são frutos das inquietações existenciais, políticas, culturais e sociais do homem, enquanto aquelas encaixam-se, perfeitamente, em uma tradição já construída, por exemplo, pela Literatura.

Os filmes aqui abordados pertencem ao gênero drama. Narrativas estabelecidas a partir de um vínculo objetivo com o instrumento musical piano transformado em personagem, cuja personalidade é extensão do pianista – e, às vezes, o inverso. Em *O Piano*, de Campion, é o instrumento que parece aprisionar Ada em seu mundo sem sons para os homens: ela só sabe ofertar ao amante a “fala do piano”. É preciso, inclusive, viver a perda do objeto para que a plenitude amorosa conjugal se estabeleça. Uma decisão que só poderia ser tomada por ela: “joguem o piano no mar”, indica, mesmo sob os protestos temerosos de George.

Em *Shine* também temos o talento aprisionado. A possibilidade de domínio do pai extremamente autoritário e exigente se dá pelo piano. Uma das poucas cenas espontâneas de David é quando, à noite, sozinho na sala, toca pela primeira vez parte do *Rach 3* (Concerto nº 3 em Ré Menor), que “tirara” ouvindo um disco. À resposta afetiva do pai logo se sobrepõe, no entanto, um desafio, que é o caminho escolhido por Peter Helfgott para dominar melhor o filho, segundo exacerbado no filme. Como nesta história a prisão ao piano é mediada pela relação com o pai, uma relação em que o afeto se perde, o resgate da loucura de David se dá pela recuperação da sua música mas, também, como em *O Piano*, é necessário o reencontro com o amor, e ele chega por meio de Gillian, a astróloga com quem David se casa.

Já em *A Lenda do Pianista do Mar* o tom é outro, apesar de o vínculo com a música ser o sentido da existência de *1900*. Tanto que, em um diálogo que o personagem principal tem ao final, com Max, esclarece porque permanecerá no navio e, como fez a vida inteira, não descerá à terra firme, mesmo sabendo que essa decisão custará sua vida: só sabe fazer música. E, ao justificar porque não desceu à terra, em uma única vez que ameaçou descer do navio, mas acabou voltando do meio da escada, afirma:

Foi o que não vi que me deteve. Não vi o fim da cidade. No piano, por exemplo, as teclas iniciam e terminam. São 88 teclas. Não são infinitas. Você é finito. E naquelas teclas, a música que tocar é infinita. Gosto disto. Posso viver com isso. Naquela cidade é infinito. E se é infinito não há música que se possa tocar. Está na banqueta

errada. É o piano de Deus. Meu Deus, você viu só as ruas? Há milhares delas. Como se faz? Como se escolhe uma? Uma mulher? Uma casa? Um pedaço de terra só seu, uma paisagem para olhar? Um jeito de morrer? Todo aquele mundo sobre você. Nem sabe como termina. Nunca teve medo de enlouquecer só de pensar nisso? Na enormidade de viver nele? (...) Aqui, eram duas mil pessoas por mês. Aqui também se sonhava. Expressei minha felicidade, mas meu piano é finito. A terra é um navio grande demais para mim! É uma música que não sei fazer.

Assim, partindo do princípio de que há um potencial pedagógico na comunicação audiovisual, é necessário voltar-se aos fundamentos que, no caso da cultura audiovisual, significa, entre outras estratégias, redimensionar os papéis desempenhados pelas escolas e gêneros cinematográficos, enquanto, pela Educação, tem-se as teorias psicogenéticas de Piaget, Vigotsky e Wallon, incluindo as fases do aprendizado desde a infância, além de Gardner e a proposta das “Inteligências Múltiplas” e, finalmente, as abordagens das capacidades de percepção e interpretação humanas, mais pontualmente com Arnheim e, ainda, em cruzamento cinema-educação-filosofia. Morin, investigando os processos que tornam a ilusão do cinema em realidade perceptiva, emocional, constituinte mesmo do nosso universo cultural e estético.

As reflexões aqui apresentadas nos auxiliaram, e muito, a desenvolver este trabalho. Os filmes escolhidos foram resgatados, principalmente, pelas luzes e sombras construídas por obras que dialogaram com histórias de vida seduzidas pela música, especialmente a música que sai das teclas de um piano. Não se procurou fazer, portanto, uma reflexão pontual da qualidade dos filmes em relação à cinematografia existente, e nem mesmo dissecá-los e compreendê-los em sua estruturação audiovisual.

Apesar, portanto, dessa limitação óbvia, vale um registro último, um dos re-encantos e sombras que a revisão dos filmes proporcionou: o “link” com a música, no sentido de compreendê-la, como Gardner destacou, pertencente a um universo vocacionado, o que não exclui sua relação com uma variada gama de *sistemas simbólicos humanos e suas competências intelectuais*. Essa percepção, talvez, falte às cenas dos filmes aqui abordados, que buscaram, quase sempre, enfatizar as personalidades e as reverências que cercam o músico, sem deixar de lado, no entanto, o preço que se paga pelo vínculo que, quanto mais íntimo e absoluto, mais alto parece ser, quanto à dor e isolamento gerados. Parecem excluir, também, a não ser em pálidas sugestões, o alto grau de persistência, disciplina e dedicação que nenhum talento sozinho pode dar conta⁸. •

Mas estamos no reino da magia: cinema é luz, encanto. Deixar de lado certas exigências facilita, quem sabe, um mergulho apaixonado nessas obras que.

se não são obras-primas, trazem à tona o inquietante e apaixonante mundo da música, cujas *origens evolutivas encontram-se envoltas em mistério* ou, como relata Rubinstein, para desvelar como se iniciou a sua relação pessoal com a música:

A sala de visitas tornou-se o meu paraíso... metade por brincadeira, metade a sério, aprendi a conhecer todas as teclas por seus nomes e com minhas costas voltadas para o piano eu nomeava as notas de qualquer acorde, até mesmo \flat mais dissonante...(GARDNER: 1995: p. 89)

Na verdade, não se pode deixar de reconhecer que uma das felizes contribuições ofertadas pelo cinema – entre tantas outras – está a de trazer para o presente, em grande escala, autores e músicas dos séculos passados e mesmo recente, como o Jazz. *Los grandes cineastas de la década de 1950, incluyendo a Fellini, Bergman, Visconti y Buñuel, utilizaron la música clásica del siglo XVIII como una especie de marchamo de calidad y de madurez. “muy adulta”*, destaca Lack (LACK: 1996, p.380). E, citando Parker Tyler – que, em 1969, colocara que o *cinema requiere como soporte una consciencia psíquica mayor, más compleja, que la fotografía fija* – destaca Lack : que maior unidade de consciência psíquica pode haver do que a música de Beethoven, Brahms, Mozart ou Bach? (LACK: 1996, p.381)

Para esse autor, a música clássica cobra uma grandeza mítica quando se acrescenta à narrativa e, uma parte substancial desse mito é justamente o nosso reconhecimento à obra e, ainda segundo Lack, um dos legados da produção musical erudita é justamente o seu caráter universal, o que a vincula, relativamente *a la Ilustración*. A esse caráter universal, soma-se, sem dúvida, a atemporalidade que ronda a música clássica. Como bem lembrou o grande Kubrick, não devemos subestimar o poder de atração da valsa *Danúbio Azul*, já que a ela são associadas as mais diversas leituras, independente da idade.

É claro que os efeitos que a música provoca, tanto os fisiológicos como os ideológicos, vão depender do centro do contexto cinematográfico em que a música é apresentada. Provavelmente, hoje, para grande parte daqueles que assistiram a *2001, uma odisséia no espaço*, seja praticamente impossível não associar *Danúbio Azul* ao universo espacial e futurista traçado por Kubrick. *Cinema, a arte da memória*, codificou Almeida (2003), em obra que relaciona artes plásticas e cinema. E a memória é uma das matrizes essenciais para a fabulação da vida. E, mesmo que saibamos o quanto a música, apresentada na tela grande, nos chega acompanhada de ruídos que impedem o contato direto com esses sons que “saem” da tela, é certo que, ao colocar em primeiro plano personagens imersos neste reino da competência humana que é hoje, ainda, tão particular e restrito, o cinema

pode estar redimensionando, para muitos, a necessidade, em suas vidas, da presença dessas obras gestadas por personalidades intensas, trágicas e, para sempre, apaixonantes.

NOTAS

- ⁽¹⁾ Este artigo é uma adaptação de trabalho produzido para avaliação na disciplina "Audiovisual e Educação", ministrada pela Profa. Dra. Marília Franco, no 2º sem. de 2003.
- ⁽²⁾ O primeiro registro de trilha de cinema data de 1908 e é de autoria do compositor erudito francês, Camille Saint-Saëns.
- ⁽³⁾ Apesar da autora ter sido acusada de plágio pela revista Sight and Sound. Segundo a revista, Jane Campion teria plagiado *The Story of a New Zealand River*, livro de Jane Mander, de 1920.
- ⁽⁴⁾ No filme, a cena é dramatizada pelos cortes cada vez mais rápidos, enquadramentos inclinados, plongée e contra-plongée focando, principalmente, o "descabelado" e ensopado David além, é claro, das mãos cada vez mais rápidas.
- ⁽⁵⁾ GARDNER, op. cit. p.79
- ⁽⁶⁾ Expressão da Professora Marília Franco, em aula na Eca/USP, 2003.
- ⁽⁷⁾ Aula na ECA-USP, 2003.
- ⁽⁸⁾ Por exemplo, apesar de ficar alguns anos sem tocar, a interpretação de Wlad, de *O Pianista*, na cena em que toca para o oficial alemão, é maravilhosa.

REFERÊNCIAS

- EL-HANI, C. N. & PEREIRA, A. M. "Notas sobre percepção e Interpretação em Ciência". *Revista USP*, São Paulo, nº 49, p. 148-159, maio/2001.
- GARDNER, H. *Estruturas da Mente – A Teoria das Inteligências Múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- LACK, Russel. *La Música En El Cine*, p. 380. Barcelona: Catedra, 1996.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário – Ensaio de Antropologia*. Moraes Editores.
- PIAGET, J. *Seis Estudos de Psicologia*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1973.
- XAVIER, I. "Do texto ao Filme: A Trama, a Cena e a Construção do Olhar no Cinema". In *Literatura, Cinema e Televisão*. Senac-Itaú Cultural, 2003.

SITES:

www.navedapalavra.com.br

www.cchla.ufrn.br

Audiovisual e educação – relação permeada pela cognição e sensibilidade

www.revistadigital.com.br

www.terravista.pt/Enseada/1014/cinema10.htm

www.ajb.org.br/jung-rj/artigos/docs/shine.doc

www.doodz.or/index/cgi/rachmaninov_20c_20david_20Helfgott

www.cchla.ufrn.br/hermerotca

FILMOGRAFIA:

1. *The Legend of 1900* – 116 min. (EUA/Itália), 1999.
Direção e roteiro: Giuseppe Tornatore (baseado em monólogo de Alessandro Baricco).
Elenco: Tim Roth, Pruitt Taylor Vince e Bill Nunn.
Trilha: Ennio Morricone e Roger Waters
2. *The Piano* – 121 min. (Nova Zelândia), 1992.
Direção: Jane Campion
Elenco: Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill e Anna Paquim
Trilha: Michael Nynran
3. *Shine* – 105 min. (Austrália/Inglaterra), 1996.
Direção: Scott Hicks
Elenco: Geoffrey Rush, Armin Mueller e Lynn Redgrave.
Trilha: David Hirschfelder
4. *The Pianist* – 148 min. (Reino Unido/França/Alemanha/Holanda/Polônia), 2002.
Direção: Roman Polanski
Elenco: Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Michal Zebrowski.
Trilha: Wojciech Kilar