

# **A RELEVÂNCIA PEDAGÓGICA DO CINEMA NA FORMAÇÃO EM TRABALHO SOCIAL IMAGEM, NARRATIVA E SOFRIMENTO**

**Nuno Fadigas**

ISCET | Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo

## **RESUMO**

O objectivo principal desta reflexão é procurar compreender a relevância pedagógica de que o cinema auferir na formação em trabalho social. Depois de circunscrever a especificidade do cinema, é questionada a corrente distinção entre factos e ficções. Estabelece-se também que o cinema é manifestamente prolífico na ruptura com a indiferença do quotidiano e, a concluir, faz-se uma declaração – sustentada em vários exemplos (filmes) relacionados com a pobreza e com outros problemas sociais: existe cinema social.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

cinema, trabalho social, factos, ficções, experiência mental, empatia, cinema social.

## **ABSTRACT**

The main purpose of this paper is to understand the cinema's pedagogic relevance for social work education. After seeking for movie's specificity, the canonic distinction between facts and fictions is questioned. It is also stated that cinema is brilliantly competent in breaking the day-by-day indifference, and, at the end, a declaration is made – supported by various examples (movies) related with poverty and other social problems: social cinema exists.

## **KEYWORDS:**

cinema, social work, education, facts, fictions, mental experience, empathy, social cinema.

À primeira vista, o recurso à ficção no trabalho social parece ser dispensável. Afinal, a realidade observada naquele parece ser, em termos emocionais, suficientemente intensa para despertar o olhar estranho, criar desconforto, causar incómodo. A pobreza de outrem, a carência generalizada e a solidão indesejada são fenómenos que, entre muitos outros, afectam pessoas e são objecto da atenção dos trabalhadores sociais. Para o observarem não precisam de ver filmes – pensa-se, de imediato. Aos trabalhadores sociais basta-lhes olhar para o real que profissionalmente os solicita. O que este lhes revela é suficientemente cruel para dispensarem qualquer olhar mediador. Apesar disso, dar-lhe-ão sempre aqueles, na sua formação, a devida atenção?

### **A singularidade do cinema**

O cinema tem virtudes fundamentais que parecem faltar a outras manifestações artísticas. Pode-se ouvir música enquanto se executa outra tarefa – conduzir, arrumar a casa, conversar. Um bom romance tem uma dimensão cuja leitura integral obriga a pausas – e daí os célebres marcadores de página. O cinema, pelo contrário, desfruta-se de uma só vez. O cinema solicita todos os sentidos – e o próprio pensamento –, pelo que pouco ou mais nada dá para fazer quando se vê um filme. Nada disto torna o cinema uma forma de arte superior a qualquer outra. Apesar disso, faz do visionamento de um filme uma experiência marcada pela intensidade e a solicitar uma total concentração.

Acresce ao descrito o contacto imediato com o mundo real. Nos romances imagina-se com base em descrições. No cinema, as imagens são a sua própria descrição. Se uma fotografia implica o imaginar de um antes e de um depois, o cinema apresenta o fotograma em movimento, o que o antecede e o sucede. Se uma pintura é, quando não é nem uma abstracção nem uma mera imitação do real – como Platão a julgava –, uma representação que se completa com a interpretação do espectador, o cinema é uma experiência de imediatez – que pode ou não implicar uma conseqüente reflexividade para a sua compreensão.

Enquanto arte mista, o cinema tem tudo – mesmo o que aparentemente não tem. O mais óbvio dos filmes não faz de todo o cinema um espaço de meras sensações. Dispensá-las parece, no entanto, inviabilizar a criação de pontes para o pensamento. E é isso que do cinema, para os trabalhadores sociais, nos importa.

### **Ficção vs. Real: as experiências mentais e as histórias “baseadas em factos reais”**

Poderá pensar-se que a ficção se opõe à realidade. Precisamos das dicotomias para pensar. Mas pensar é duvidar. Duvidar também do nosso próprio pensamento – logo, também, das dicotomias que desenhamos. É assim que o conhecimento progride. Serão, portanto, ficção e realidade, categorias opostas?

A ficção é uma forma de dizer o real. A experiência mental – uma forma de ficção – é um dispositivo muito utilizado nos domínios científico e filosófico. O que é uma experiência mental? “A experiência mental é uma experiência que permite atingir um determinado fim sem o requisito da execução” (Sorenson, Roy A., cit. Wartenberg, 2007: 57). “Efectuar uma experiência mental é pensar num cenário imaginado com o objectivo de confirmar ou refutar uma hipótese ou teoria” (Gendler, Tamar Szabó, cit. Wartenberg, 2007: 57). A experiência mental é, portanto, um simulacro da realidade, um duplo desta, uma figura figurada da mesma, que dela não pode distar muito, sob pena de os efeitos da cópia não se sentirem no original.

Serve o descrito para mostrar uma evidência – que para muitos parece não o ser. O cinema fala-nos de algo que não é, mas que poderia perfeitamente ser. As narrativas que nele são filmadas são, muitas vezes, histórias que poderiam ocorrer no nosso quotidiano. A Pilar do Dou-te os meus olhos (Iciar Bollaín, 2003) – filme que magnificamente relata o drama da violência conjugal – não existe, mas nós já ouvimos falar de muitas como Pilar. Os desempregados que aparecem no Às Segundas ao Sol (Fernando León de Aranoa, 2002) – título

que não poderia ser mais sugestivo para falar do drama social do desemprego – são-nos de tal modo próximos que a própria proximidade geográfica (a história desenrola-se na vizinha Galiza) passa despercebida. A solidão das idosas que aparecem no Almoço a 15 de Agosto (Gianni di Gregorio, 2008) até já foi notícia, sem neste filme se falar, na comunicação social – quando esta nos falou (e fala) de alguns idosos que aparecem mortos em casa há anos, fazendo-nos corar de vergonha e sem ter em quem projectar a nossa culpa.

Mas nem só de ficções se faz o cinema. O que dizer dos filmes baseados em histórias verdadeiras? No domínio da precariedade social destacam-se as obras de Jean-Luc e Pierre Dardenne, cineastas que deambulam por Bruxelas, falando com os socialmente carenciados, para aí recolherem histórias que depois sabiamente filmam. Todos nós já ouvimos falar de Rosettas<sub>1</sub> – desempregadas involuntárias, vivendo em parques de campismo, que todos os dias lutam por um «emprego normal». Todos nós já ouvimos falar de Lornas<sub>2</sub> – emigrantes ilegais que, para obterem a nacionalidade, se casam com toxicodependentes que estarão depois na mira das máfias. Todos nós já ouvimos falar de Brunos<sub>3</sub> – jovens adolescentes que, vítimas de uma gravidez involuntária da namorada e habituados a viver de negócios clandestinos, chegam a considerar a possibilidade de vender o próprio filho. Todos nós já ouvimos falar de Igor's<sub>4</sub> - adolescentes que, talvez por o serem, sendo assim actores de uma espécie de pureza moral que raramente assiste os adultos, prometem ajudar imigrantes clandestinos, abandonados que estão por aqueles que foram coniventes e exploradores da sua clandestinidade.

Há, de facto, cinema social. Sendo social, gozando da identificação que nele operamos, retratando idoneamente realidades que reconhecemos, a ficção nele já é mais do que mera ficção. “Mesmo Descartes tem um sonho” (Deleuze, 1991: 42). Foi aí que, na pré-conceptualidade, no seu plano de imanência, tudo começou.

### **O indiferente dia-a-dia e a expressividade do cinema**

O nosso quotidiano é pautado por uma corrida de compromisso em compromisso. O nosso objectivo não é tanto andar depressa, testando a nossa velocidade máxima. É, depois de ultrapassar um carro, alcançar o mais rapidamente possível o seguinte – e igualmente ultrapassá-lo. Disto se faz a nossa agenda e assim a fazemos nós. Pelo meio, o sofrimento dos outros passa-nos despercebido. Vemos os pobres na rua, mas não temos tempo para os observar. Por vezes, e não querendo generalizar, nem aqueles que sobre eles têm algum poder – o que lhes é outorgado por instituições sociais que os empregam – têm esse tempo. Há papéis para preencher. Há demasiados dossiês para observar. Há demasiados casos para assistir. Há demasiados carros para ultrapassar.

Neste contexto, o cinema ocupa um lugar privilegiado. Um filme é uma experiência que, na maioria das vezes, se prolonga ininterruptamente durante noventa minutos – aproximadamente. O seu visionamento é pautado, dependendo da sua qualidade, por um permanente vai e vem da emoção à razão e vice-versa – se é que ambas não ocorrem em simultâneo. Sendo o cinema uma expressão artística, com o carácter desinteressado que implica a sua percepção, nada há nele a intencionalmente extrair – apesar de, quase sempre, aquando do visionamento de um filme, uma «moral da história» nos ocorrer. Acresce a tudo isto a marca distintiva do cinema face ao nosso quotidiano acima descrito: vemos, de facto. Quando se vê um filme está-se simplesmente a fruir, com todos os sentidos sintonizados no mesmo, ao contrário do nosso dia a dia em que a pobreza efectiva com que nos cruzamos, a carência factual que se vê nas ruas, a verdadeira exclusão que se percebe nos rostos daqueles que circulam nas praças e jardins por que passamos, tantas vezes nos passa

1 - Rosetta, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica/França, 1999/2002, 99min.

2 - O silêncio de Lorna, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica/França/Itália/Alemanha, 2008, 105 min.

3 - A criança, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica/França, 2005, 100 min.

4 - A Promessa, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica, 1996, 90 min.

despercebida – por uma única razão: temos mais que fazer. Acontece nos interstícios da nossa agenda. Não, não nos tornámos insensíveis. Simplesmente existe uma qualquer super-estrutura (que não é agora o lugar de nomear) que não nos dá tempo - sequer mental - para nos apercebermos disso. O cinema devolve-nos essa percepção perturbada, esse olhar estranho, esse inquietante touché - que é simultaneamente reconfortante: sentimo-nos regressar à nossa condição humana, moral, solidária.

Por muito que tal nos custe a aceitar, vemos melhor o drama das mulheres viúvas na ainda Índia «de castas» na história de Chuyia<sub>5</sub> - uma criança de oito anos que, tendo enviuvado (descrição, por si só, bizarra), se vê refém numa casa com outras mulheres nesta mesma ignóbil condição - do que nas vergonhosas estatísticas deste facto social que aparecem nos jornais. As próprias imagens televisivas, dispersas na programação de um canal e fortuitas na gestualidade do zapping, não são tão incisivas no despertar da mente e dos nossos sentidos – ao contrário do que o documentário (género igualmente cinéfilo e em claro crescimento) em nós produz. Do youtube (ou de qualquer outra plataforma congénere) nem se fala – vai-se, de modo efervescente, de enter em enter.

Diante do descrito, o cinema faz a diferença por duas razões. Em primeiro lugar, porque alia a imagem à narrativa. Não queremos apenas a imagem. Queremos saber o desfecho de uma história que começamos a acompanhar. E, sobretudo por isso, empenhamos nele a nossa concentração. Em segundo lugar, por uma outra razão a que Peter Singer aludiu num dos seus últimos livros, *A vida que podemos salvar: Agir agora para pôr fim à pobreza no mundo* (2009). Precisamos de um rosto – mais do que de um facto estatístico. Precisamos de uma história – mais do que de campanhas publicitárias bem-intencionadas. Todos sabem que há falta de dadores de medula óssea. Mas a maioria só agiu, só se voluntariou para essa causa, quando foi dado conhecimento público de que o filho de um futebolista internacional português se encontrava entre a vida e a morte por falta de um transplante. Depois da denúncia de *A caminho de Guantánamo* (Michael Winterbottom e Mat Whitecross, 2006) – filme-documentário no qual se relata a arbitrariedade que caracteriza o encarceramento de pessoas nesta prisão (neste caso, a saber, três jovens que, em férias, são apanhados num fogo-cruzado e se vêem ali presos, sem que haja relativamente a eles uma acusação fundamentada e lugar à presunção da sua inocência) –, foram várias as vozes políticas que se ergueram contra a ignomínia que caracteriza esta «jaula» no meio do nada. Na Assembleia da República foi visto, por vários deputados, *Os Lisboaes* (Sérgio Trefaut, 2004) – filme-documentário em que se ilustra a carência dos que «sem nada» chegam ao nosso país -, na esperança que da argumentação manipuladora se passasse ali à persuasão responsável.

Restam ainda dúvidas quanto à realidade da ficção? O cinema torna, portanto, mais intensa a nossa percepção do real, isto é, da verdadeira realidade. O cinema faz de nós o que nós, por motivos vários, deixamos pontualmente de ser. O cinema é ficção – mas nem toda a ficção é tão só uma sombra do real.

### **Com propriedade, o cinema social**

As observações anteriores servem também um último propósito: afirmar a existência de cinema social, a que já se aludiu. Naturalmente, poderá ver-se nesta asserção o mesmo problema que Duchamp colocou, no ready-made, a propósito da arte – ou que, no limite, todos os designers se colocam quando concebem os artefactos que depois são reproduzidos. Pode-se partir de um objecto que serviu originalmente para uma função para cumprir uma qualquer outra que competentemente desempenha. O período do Natal, com as

5 - Água, Deepa Mehta, Canadá/Índia, 2005, 117 min.

6 - Exceptua-se deste pressuposto muito cinema experimental, tal como o *Empire* de Andy Warhol – ainda que, no limite, se possa aí construir não uma, mas várias narrativas.

mais variadas e imaginativas formas com que actualmente se vêem construir árvores alusivas à época – indo de pneus empilhados do topo para a base, em crescendo, a garrafas coladas de plástico verde, com a forma de um pinheiro -, é a prova de que o género humano, por definição criativo, não se limita a estipular o já estipulado. Assim, ver no cinema adjectivado de social a impossibilidade de o perceber em diferentes contextos é uma negação de algo que, por essência, nos caracteriza: a criatividade. Veja-se neste gesto o que um curador faz quando concebe uma determinada exposição temática: as pinturas que escolhe não deixarão de servir outros propósitos quando forem escolhidas por outros programadores para ilustrarem outras temáticas.

Há filmes cujo centro nevrálgico é a carência social, a vulnerabilidade do indivíduo, o isolamento urbano ou, de um modo mais preciso, a pobreza, a exclusão social, a violência conjugal, a gravidez adolescente, a solidão dos idosos, o desemprego involuntário, a precariedade laboral, etc. As personagens – principais ou secundárias – que encarnam estes dramas sociais, suscitando a nossa empatia e convidando-nos a reflectir sobre o que «vivem», despertam a nossa retina da rotina. Co-responsabilizam-nos.

A afirmação do cinema social, com os filmes que nessa categoria se podem incluir, não inviabiliza assim o seu, se necessário, deslocamento para o estético (afinal, o cinema é arte) ou para qualquer outro contexto – pode «entrar-se» num filme por várias entradas. Relativizar, apesar disso, o que aqui se propõe, pode servir de desculpa para a percepção daquilo que, no nosso olhar acostumado, insistimos em não querer ver – mesmo não o assumindo. Há filmes que nos tornam sensíveis – susceptíveis de, baixando o escudo da nossa indiferença (que não nos é totalmente imputável), servirem a imprescindível solidariedade no género humano. Existirá alguém melhor posicionado para responder a estes desafios – acreditar que existe cinema social e, conseqüentemente, visioná-lo na sua formação inicial e contínua - do que os trabalhadores sociais? É portanto, para eles e para os seus formadores, entre os quais, no limite, se incluem alguns realizadores, que se dirige esta reflexão. A ficção é, deixemo-nos de cerceadoras dicotomias, o real desacostumado. Enfrentemo-la para melhor enfrentarmos o real que nos solicita.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BELL, Clive (1914), *Art*, Oxford: Oxford University Press, 1987.

DELEUZE, Gilles (1991), *O que é a filosofia?*, Lisboa: Presença, 1992.

SINGER, Peter (2009), *A vida que podemos salvar: Agir agora para pôr fim à pobreza no mundo*, Lisboa: Gradiva, 2001

WARTENBERG, Thomas E. (2007), *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, London and New York: Routledge

**REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS:**

Água, Deepa Mehta, Canadá/Índia, 2005, 117 min.

Almoço a 15 de Agosto, Gianni di Gregorio, Itália, 2008, 75 min.

A caminho de Guantánamo, Michael Winterbottom e Mat Whitecross, Grã-Bretanha, 2006, 91 min.

A criança, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica/França, 2005, 100 min.

Dou-te os meus olhos, Icíar Bollaín, Espanha, 2003, 106 min.

Empire, Andy Warhol, USA, 1964, versão original: 8h e 5 min. / versão de 2000, em associação com o

Andy Warhol Museum: 60 min.

Os lisboetas, Sérgio Trefaut, Portugal, 2004, 105 min.

A Promessa, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica, 1996, 90 min.

Rosetta, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica/França, 1999/2002, 99min.

Às segundas ao sol, Fernando León de Aranoa, Espanha, França, Itália, 2002, 113 min.

O silêncio de Lorna, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica/França/Itália/Alemanha, 2008, 105 min.