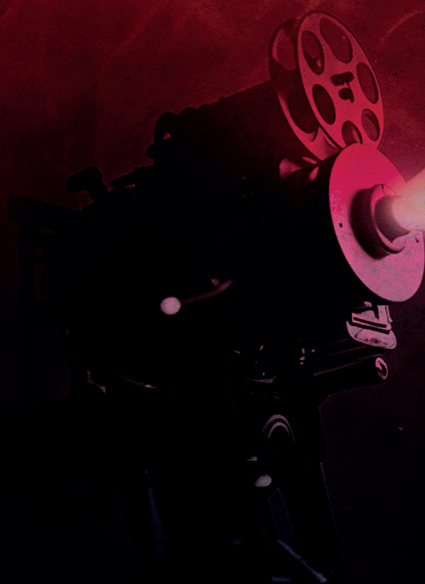


ADRIANA RODRIGUES SUAREZ
ANA LUIZA RUSCHEL NUNES

CINEMA NA EDUCAÇÃO

UMA METODOLOGIA ALTERNATIVA DE
LEITURA FÍLMICA CRÍTICA



Texto e Contexto
EDITORA

CINEMA NA EDUCAÇÃO

UMA METODOLOGIA ALTERNATIVA DE
LEITURA FÍLMICA CRÍTICA

Aponte a câmera
do seu celular para
o qr code e ouça a
versão em áudio
deste livro.



PRODUÇÃO

ADRIANA
RODRIGUES
SUAREZ

PARCERIA

inspire
PROJETOS CRIATIVOS

estratégia
PROJETOS CRIATIVOS

APOIO

COPEL
Para Todos

REALIZAÇÃO

OBJETIVOS
DE DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL

PROFICE

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

PROJETO APROVADO NO PROGRAMA ESTADUAL DE FOMENTO E INCENTIVO À CULTURA | PROFICE DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA | GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ

FICHA TÉCNICA

Autoras: Adriana Rodrigues Suarez
Ana Luiza Ruschel Nunes

Diretor de produção: Eduardo Godoy

Supervisão editorial: Texto e Contexto Produções

Produtora executiva: Rafaela Prestes Remeika

Revisão: Vanessa Saboia Zappia

Assistente de produção: Tamires Limurci

Capa, projeto gráfico e diagramação: Dyego Marçal

Coordenação administrativa: Inspire Projetos Criativos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Suarez, Adriana Rodrigues
Cinema na educação : [livro eletrônico]uma
metodologia alternativa de leitura fílmica crítica /
Adriana Rodrigues Suarez, Ana Luiza Ruschel Nunes. --
1. ed. -- Ponta Grossa,
PR : Texto e Contexto Editora, 2026.
PDF
ISBN 978-65-6080-109-7

1. Cinema 2. Cinema - Apreciação 3. Cinema -
Brasil - História e crítica 4. Cinema na educação 5.
Educação I. Nunes, Ana Luiza Ruschel. II. Título.

25-305842.0 CDD-791.4307

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Estudos 791.4307

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

E-mail: producao@estrategiaprojetos.com.br
Instagram: [@inspire.projetoscriativos](https://www.instagram.com/inspire.projetoscriativos)

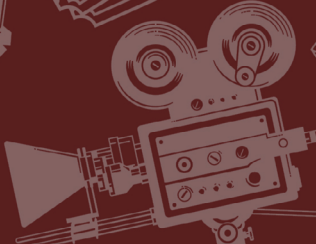
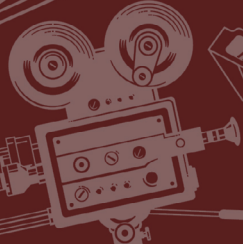
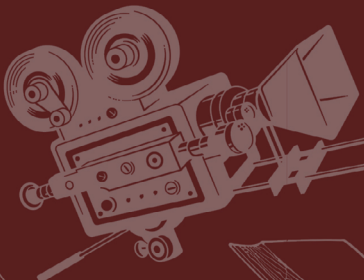
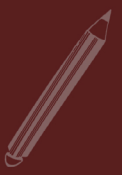
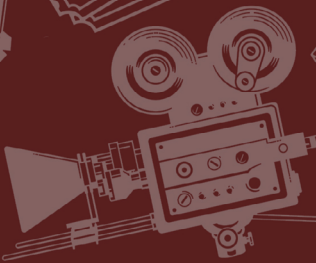
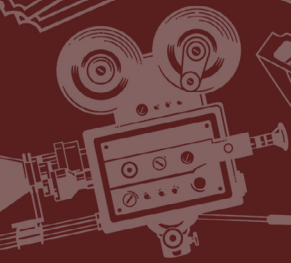
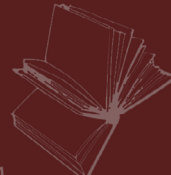
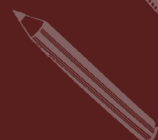
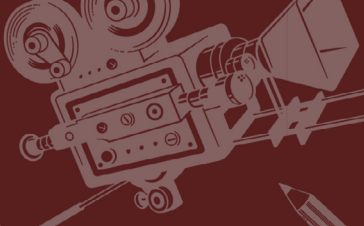
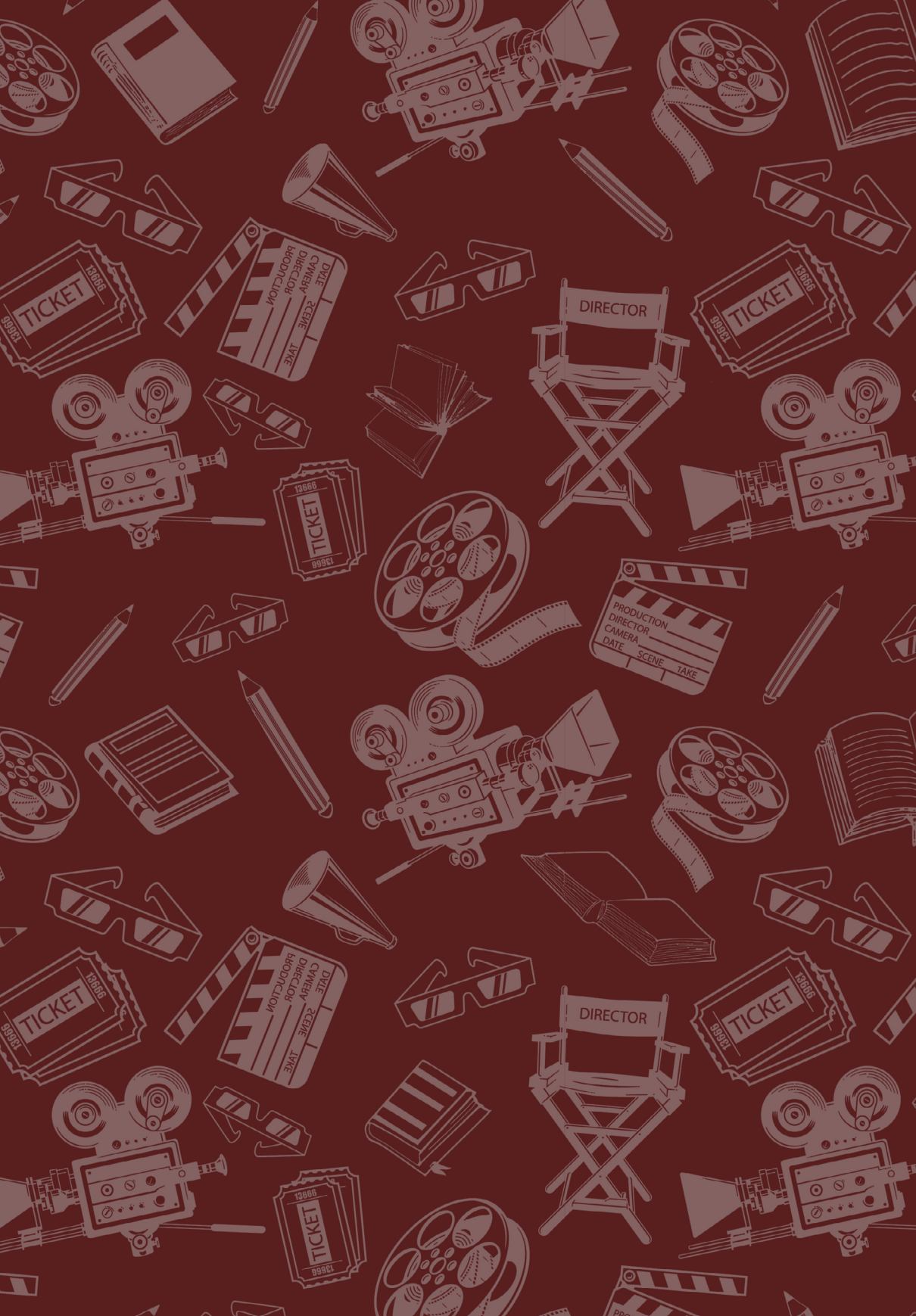
ADRIANA RODRIGUES SUAREZ
ANA LUIZA RUSCHEL NUNES

CINEMA NA EDUCAÇÃO

UMA METODOLOGIA ALTERNATIVA DE
LEITURA FÍLMICA CRÍTICA

Texto e Contexto

EDITORA



***“O cinema é, antes de tudo, uma
forma de pensamento, um modo
de ver e de organizar o mundo em
imagens que possibilitam reflexão
crítica e cultural.”***

(XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a
transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008).

SUMÁRIO

interativo

- 9 PREFÁCIO
- 15 INTRODUÇÃO
- 25 **CAPÍTULO 1**
EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE ARTES VISUAIS
 - 25 FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS E EDUCAÇÃO NA PERSPECTIVA CRÍTICA
 - 47 EDUCAÇÃO: UM OLHAR SOB A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE ARTES VISUAIS
- 65 **CAPÍTULO 2**
CINEMA: HISTÓRIA E ELEMENTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA
 - 65 ARTES VISUAIS: IMAGEM, LEITURA DE IMAGEM E LEITURA FÍLMICA
 - 65 Audiovisual
 - 66 Imagem-Leitura de Imagem, Leitura fílmica
 - 75 CINEMA, TEM HISTÓRIA PARA CONTAR
 - 84 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA
 - 90 ENTRECruzAMENTO ENTRE FORMA E CONTEÚDO

97 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SEUS FUNDAMENTOS:
CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS NAS TEORIAS
CINEMATOGRAFICAS

101 Teoria Formativa

114 Teoria Realista/Crítica

125 **CAPÍTULO 3**

**POR UMA PRÁXIS DE LEITURA FÍLMICA
CINEMATOGRAFICA NUMA PERSPECTIVA CRÍTICA DE
EDUCAÇÃO E CINEMA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES**

129 CONCEPÇÃO DE CINEMA

133 Leitura Fílmica no Domínio Principiante

134 Primeira Leitura Fílmica: Domínio Principiante
(sem mediação)

139 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA - FORMA E CONTEÚDO

139 Leitura Fílmica no Domínio Aprendiz: Forma (com mediação)

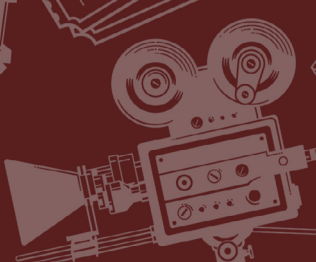
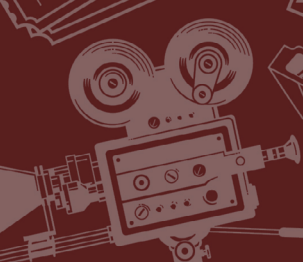
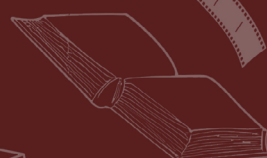
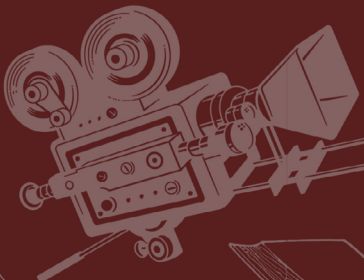
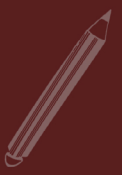
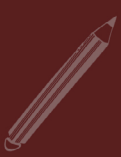
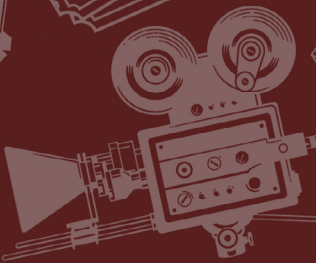
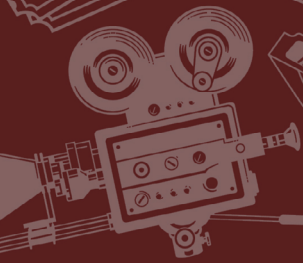
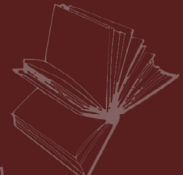
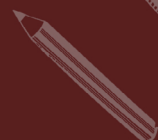
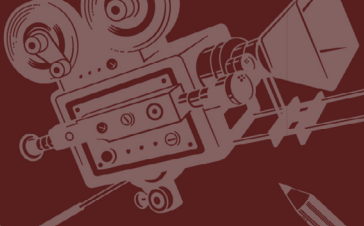
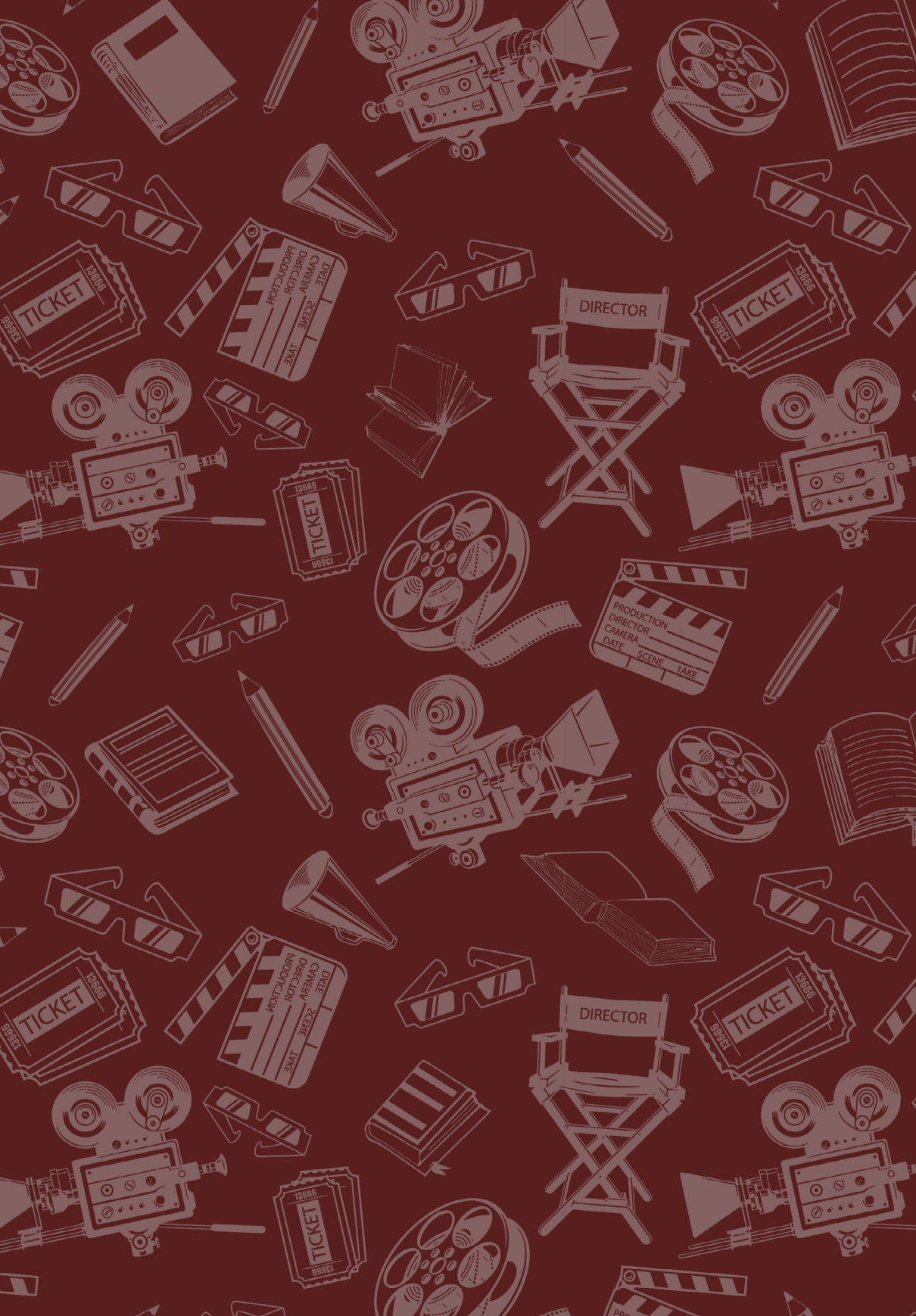
174 Leitura Fílmica no Domínio Aprendiz: Forma e Conteúdo
(com mediação)

215 APRENDIZAGEM DE LEITURA FÍLMICA NA FORMAÇÃO DE
PROFESSORES: UM CAMINHO METODOLÓGICO

215 Leitura Fílmica no Domínio Autônomo/Crítico

263 CONSIDERAÇÕES FINAIS

275 REFERÊNCIAS



PREFÁCIO

CINEMA NA EDUCAÇÃO:
UMA METODOLOGIA ALTERNATIVA DE
LEITURA FÍLMICA CRÍTICA

Nossas experiências com as imagens em movimento, datam muito antes do marco histórico do surgimento do Cinema. A ânsia por capturar e, posteriormente, projetar imagens que sugerissem a verdade do cotidiano ou a ficção proveniente da literatura, tem seu ápice no final de 1895, quando os irmãos Lumière, numa projeção pública de poucos minutos, encantam os olhares dos presentes num salão improvisado de um café em Paris. Sabe-se que os alemães Max e Emile Skladanowsky, também irmãos, e os americanos Jean Aimé LeRoy e Thomas Edison, já tinham demonstrado seus inventos em projeções públicas. As pesquisas e estudos que culminaram na produção de equipamentos que marcaram e, em especial, modificaram a vida moderna do final do século XIX, nunca cessaram ou deixaram de impactar significativamente a vida humana. O Cinema passou a ser o nosso outro olhar. Nunca antes, conseguimos nos distanciar e olhar para a paisagem à frente, de tal maneira. Nem um artista renascentista, impressionista, romântico ou de qualquer outro movimento ou estilo, conseguiu tal comoção como aquela que o trem chegando numa estação, trouxe para pouco mais de 30 pessoas presentes na projeção feita pelos irmãos Lumière. Desde então, 130 anos passados, o Cinema foi sendo aprimorado, como tecnologia,

como linguagem, como indústria, como Arte. As imagens em movimento, passaram a fazer parte do cotidiano, na maior parte do mundo, como um elemento cultural que teve funções como comunicar, entreter, divertir, registrar, alienar. Uma indústria que revolucionou o século XX, expandindo o próprio conceito de indústria, segundo os principais teóricos da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, que cunharam o termo Indústria Cultural, para designar a produção e disseminação em massa, de bens culturais. Nem o Teatro, a Literatura ou as Artes Plásticas, conseguiram chegar a um número de pessoas, como o Cinema o fez, até a popularização da TV nos anos 1950. A gama de pessoas envolvidas na produção de um filme, desde os estudos na pré concepção até a distribuição e circulação do mesmo, ultrapassa a casa de milhares de profissionais das mais diferentes áreas do conhecimento, O Cinema é, por excelência, uma produção artística coletiva e interdisciplinar, que ao longo de seu desenvolvimento, trouxe à tona novas formas de percepção e influenciou o comportamento humano do século XX. A linguagem cinematográfica se aprimorou na mesma proporção em que a ciência cinematográfica desenvolveu métodos e equipamentos de filmagem. Assim, momentos como a incorporação do som às imagens, a chegada da cor não artesanal (colorização quadro a quadro), a realização de filmes de animação (*stop motion*, rotoscopia e outros), o cinema 3D, entre outros, não só determinaram a linguagem cinematográfica, como fizeram do Cinema uma referência para a percepção e a sensibilidade humanas. A expressão: “...tão bonito que parece um filme de cinema”, estabelece o Cinema e os seus filmes como um padrão estético, até hoje insuperável. É importante destacar que o Cinema, assim como o Teatro, é a uma linguagem artística que fundiu, num mesmo termo, a produção e o espaço de fruição. Ir ao Cinema, significa assistir a um filme, o produto artístico de quem faz Cinema, ainda que os formatos tenham sido expandidos (televisão, vídeos, cliques, *reels* e outros), quando acessamos uma plataforma de imagens ou um canal de TV, estamos “indo” ao Cinema. O filósofo e ensaísta, alemão, Walter Benjamin, considerado um dos maiores pensadores do século XX, num de seus textos mais famosos:

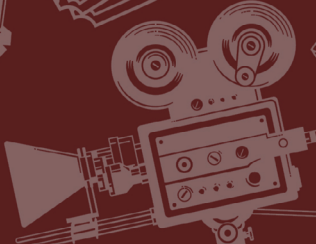
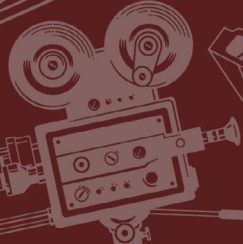
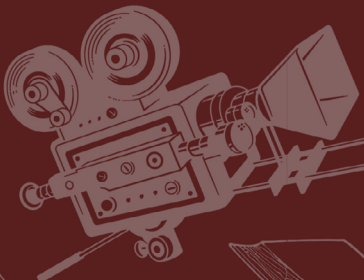
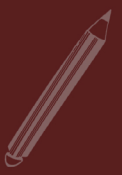
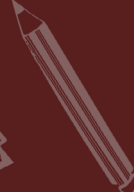
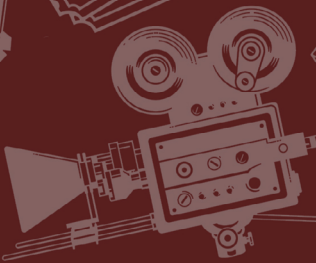
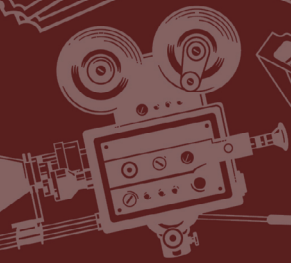
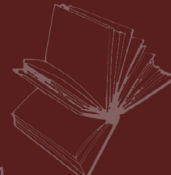
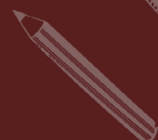
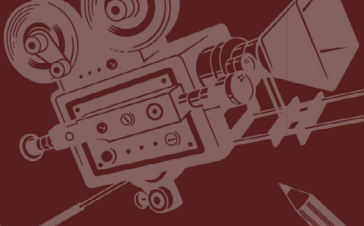
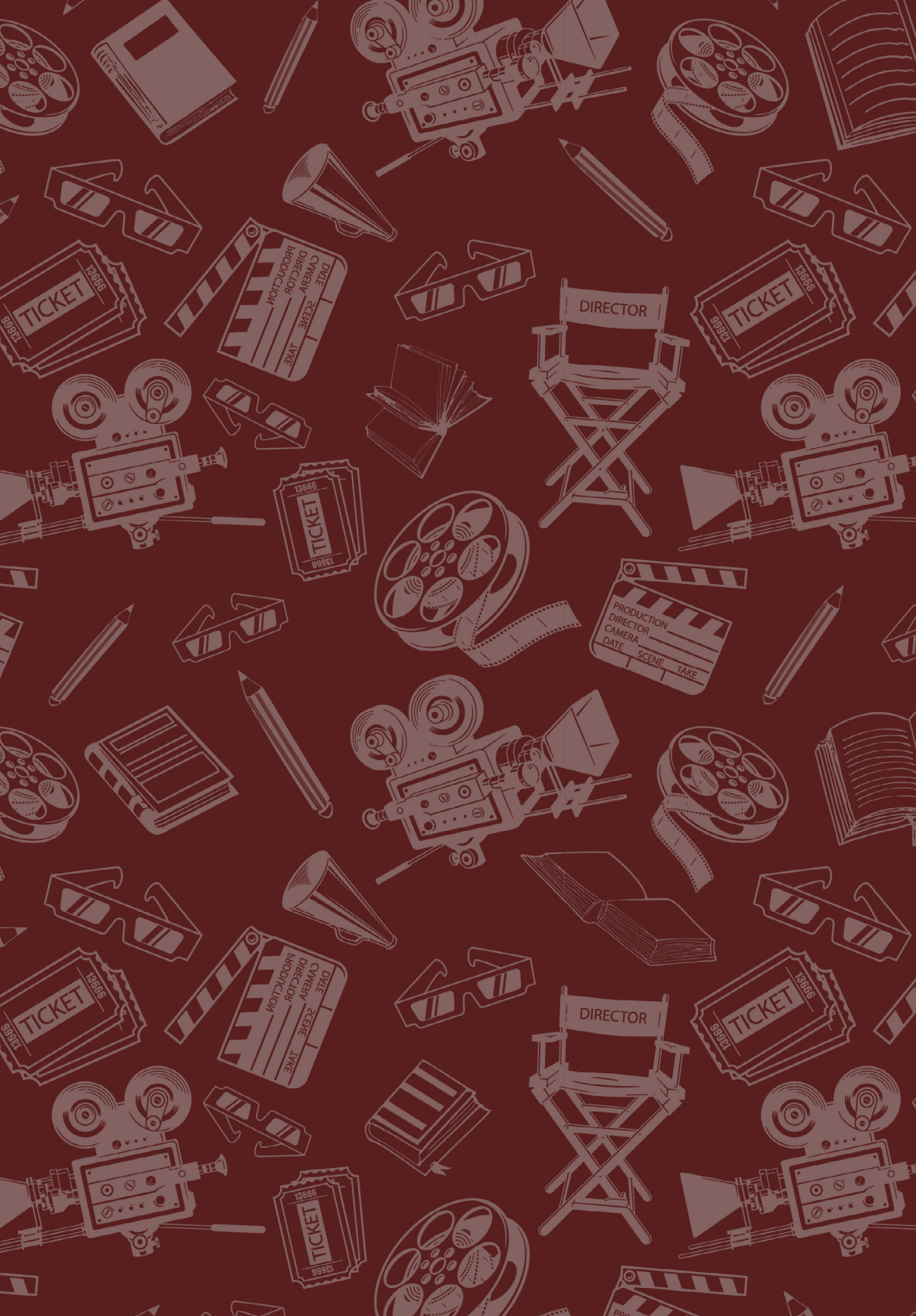
A *Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), aponta o Cinema como a Arte representativa do século XX, quando este provoca uma revolução, um reflexo das mudanças sociais e tecnológicas do período. Uma nova forma de expressão estética e social. Em 1998, mais de 60 anos, após o texto emblemático de Benjamin, Edgar Morin, também um dos grandes pensadores do século XX, por ocasião das “Oito Jornadas Científicas”, organizadas pelo mesmo, na França, chama o cinema de “Escola da Vida”, ao convidar os participantes do evento a refletir sobre a educação de adolescentes que, estavam prestes a encontrar um novo século, chamado de século de desafios para a educação.

Morin, fala do Cinema enquanto um objeto cultural, resultado, também, de uma indústria cultural que começa a ser estabelecida a partir do final do século XVIII, com a Revolução Industrial, a qual fortaleceu as bases do capitalismo e propiciou, inclusive, a mercantilização da cultura. Com o acesso das grandes massas às casas exibidoras, os filmes se tornaram uma referência para a sociedade moderna do século XX. Costumes, valores, novos pensamentos, cotidianamente chegavam às plateias que lotavam os cinemas por todo mundo. Como um grande fenômeno social, o Cinema, mais que influenciar, passou a determinar novos padrões estéticos, sociais e morais. A maneira de se vestir, falar, andar, dos atores e atrizes e de seus personagens, logo após o lançamento de um filme, passava a incorporar o jeito de ser dos espectadores e fãs. As telas dos cinemas, passam a representar uma referência de comportamento social. Quando Morin, no final do século XX, chama o Cinema de “Escola da Vida” ele se refere a esse fenômeno social que hoje se exprime em outros formatos e, consequentemente, atinge um público maior ainda do que aquele Cinema apontado por Walter Benjamin. No mesmo evento, o ensaísta francês e estudioso da *Nouvelle Vague*, Arnaud Guigue, identifica o Cinema como uma experiência de vida, a qual, nos desafia a refletir sobre as nossas experiências pessoais e aquilo que somos. Para Guigue, um filme é um ambiente imersivo, onde as imagens são vividas, como algo que está diante do nosso olhar, mas que nem sempre enxergamos. A interlocução entre os pensamentos

de Morin e Guigue, nos leva a refletir sobre o papel que o Cinema pode ocupar na educação dos jovens do século XXI. Todo e qualquer conhecimento, para ser compartilhado efetivamente, necessita de uma adequada mediação. Os filmes aos quais assistimos, são frutos de longas pesquisas, diretas ou indiretas, quando roteiristas criam ou adaptam histórias para o Cinema. Essas histórias, como bem disse Morin, servem como escola, quando não vistos apenas como mero entretenimento. Os filmes, em seus habitats naturais, as salas de exibição, cumprem diferentes papéis: são entretenimento e diversão, geram e movimentam uma importante economia, são marcos e fontes históricas, para citarmos apenas algumas funções da chamada Sétima Arte. Porém, quando esses filmes vão para o espaço da aprendizagem formal, ou seja, ocupam parte das aulas em escolas, eles não podem se prestar a papéis complementares num processo didático pedagógico. Para tanto, ainda necessitamos de conhecimentos específicos sobre o instrumento Cinema, a fim de que não ocorra um esvaziamento em seu potencial para o ensino. A obra, que agora se apresenta, é, com certeza um material que possibilita aos educadores uma rica fonte de saberes sobre o uso do Cinema como um recurso didático-metodológico. Apresentar caminhos para uma leitura fílmica, num momento em que a velocidade das informações, sejam elas textuais ou visuais, atingem níveis inéditos na história da humanidade, significa trazer a possibilidade de fruição da obra de arte (os filmes) de forma plena e crítica, ou seja, um processo de fruição e aprendizagem uníssono. O Cinema não pode, e não deve, abrir mão de sua essência artística, para educar, pois se fazemos isso, não estamos educando, não estamos ensinado, pelo menos não, integralmente. Os filmes, assim como os livros, a música e a Arte, de forma geral, são fontes de conhecimento, trazem a essência humana e social, dentro de um contexto histórico e cultural. Mas, tal qual a paisagem, diante dos olhos, eles precisam ser entendidos como composições criadas a partir de uma linguagem específica, que se utiliza de recursos técnicos e tecnológicos, capazes de representar o ser humano, a natureza, os fenômenos sociais, naturais e mesmo aquilo que não nós é compreensível, explicável. A obra

escrita por Suarez e Ruschel, representa o preenchimento de uma lacuna nas ações educativas que usam o Cinema como mero complemento, introdução ou elucidação de um conteúdo programático na escola. Instrumentalizar, metodologicamente, educadores para o uso adequado do Cinema em sala de aula, é uma forma de possibilitar uma leitura crítica de mundo, de diferentes perspectivas. Seja da perspectiva da Arte, da Ciência ou de ambas, os filmes têm e, sempre tiveram, um grande potencial educativo, porém para que esse potencial possa ser, efetivamente, aproveitado pelo sistema educacional, há necessidade de ações orientadas e mediadas, pois educadores respondem por áreas específicas do conhecimento. Assim, o convite para iniciar uma nova sessão de Cinema, está feito. Tela e quadro de giz, como elementos semióticos, se fundem e a projeção, como a do trem dos irmãos Lumière, no princípio do Cinema, acontece diante dos olhos de alunos, que em tempos de novas formas e formatos de se fazer Cinema, não se assustam com o movimento da imagem, mas se surpreendem com o universo de possibilidades que agora se apresenta, até mesmo num simples filme da Sessão da Tarde.

Prof. Dr. Nelson Silva Junior



INTRODUÇÃO

Quando escutamos frases de pessoas que, ao assistirem a um filme, dizem: “fui sequestrada pelo filme”, “viajei ao outro mundo”, “desliguei-me da vida”, “gostaria de viver tudo isso”, entre outras frases, percebemos que o Cinema é a arte mais próxima do sonho acordado.

Sonho esse que não é um “sonho”, mas uma representação de algo real ou imaginado. Precisamos passar do estágio de espectador passivo (se é que realmente existe tal possibilidade diante do Cinema) para um espectador ativo, acrescentando a análise crítica ao filme assistido, estimulando assim novas percepções, memórias, emoções, construindo algumas ideias e recusando outras. O Cinema se abre para nós, transformando-nos em espectadores participantes, que sonham conscientes para distinguir o que é real e o que é ficção.

Este estudo nasceu de uma inquietação. Inquietação que muitas vezes nos fazem buscar respostas. Estimulam-nos a respondê-las para então podermos interferir, transformando-as e nos transformando. Sua origem se deu por iniciativa de investigar, conhecer, aprender, interferir e tentar transformar o que inquietava, a maneira de como o Cinema era utilizado na Educação, principalmente nas aulas de Artes, com um olhar na formação de professores de Artes Visuais.

Falar de sua origem é falar das experiências profissionais nas aulas de Artes e seu ensino, o qual visa à formação humana da sociedade. Como

professoras de Arte Visuais percebemos a necessidade de suprir um conhecimento, o qual faz falta tanto na formação inicial como na formação continuada de professores.

A problemática que envolve esse tema teve visualidade em práticas de sala de aula, quando verificamos que o Cinema e a leitura fílmica eram abordados de maneira superficial e não vistos como uma linguagem artística, com características próprias, mas como uma ilustração para determinado conteúdo escolar.

Para tanto, o Cinema muitas vezes é usado como instrumento didático-metodológico para várias áreas. Logo, acreditamos que tão importante conhecimento poderia viabilizar uma práxis mais significativa. A preocupação (seria) é trabalhar o Cinema como uma área de conhecimento, numa relação interdisciplinar com os demais conhecimentos escolares, ou melhor, mais do que isso, perceber que a leitura fílmica tem sido utilizada apenas pela leitura do senso comum, sem uma reflexão e interpretação crítica, ficando apenas e tão somente no campo do entretenimento. Então pensamos, como seria levar esse aprimoramento na formação de professores? Envolvidas como docentes e discentes de um Curso de Licenciatura em Artes Visuais de uma instituição de Ensino Superior do Paraná percebemos um gosto peculiar bastante comum em relação ao Cinema, como uma prática de leitura imagética, cujo acesso lhes é bastante fácil. Diante da constatação, devemos pensar o Cinema na Educação com propriedade, valores mais relevantes, não como meramente um passatempo, ou como uma simples ilustração ou ainda como instrumento didático de um determinado conteúdo.

As vivências e experiências favoreceram o amadurecimento da proposição exigindo maior conhecimento do campo teórico/técnico do Cinema, suas teorias, seus elementos cinematográficos. Através do estudo da leitura cinematográfica, a partir da *decupagem*, relacionou-se a indissociabilidade entre a forma e o conteúdo do Cinema, criando assim, a necessidade de viabilizar uma leitura fílmica mais significativa. Através do estudo percebemos que o Cinema, com suas características, tem muito mais a nos dizer quando conhecemos sua linguagem própria, tão forte quanto outras linguagens.

Foi uma experiência bastante importante para nosso olhar sobre a linguagem cinematográfica. Despertou a possibilidade de uma alternativa metodológica de leitura fílmica, mais significativa, na qual nos debruçamos nesse estudo.

Nesse sentido buscamos fontes e subsídios para analisar e compreender o uso do Cinema na Educação. E ainda problematizamos como o Cinema pode emancipar a sociedade moderna, como resultado da evolução social?

A evolução social e a emancipação humana nos remetem a análise da natureza ilusionística do Cinema que se dá pelo resultado da montagem construída pela intenção do diretor a partir da sua visão crítica. A imagem cinematográfica, resultante da prática, estimula a subjetividade de seus espectadores (Benjamin, 2012). Por isso, é grande a necessidade de se compreender a mágica do Cinema através de espectadores, sabendo que o Cinema inaugurou uma nova relação da arte com as multidões e as culturas sociais e visuais.

Na modernidade, o valor de objeto de culto que a obra de arte trazia da antiguidade foi substituído pelo valor de exposição, devido ao desenvolvimento tecnológico. Em buscas teóricas, o estudioso da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, acreditava que a democratização da produção e da recepção da arte eram tendências intrínsecas ao meio, e as considerava progressistas. Mas muitos estudiosos do mesmo período, entre eles, Adorno e Horkheimer (2014), acreditavam que o Cinema era mais um veículo de manipulação social da Indústria Cultural.

O Cinema pode estimular o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico/tecnológico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Corroborando com essa visão Benjamin (1985, p. 174) afirmando que o “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo, o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao Cinema o seu verdadeiro sentido.”

Benjamin (1985) classifica o Cinema como a forma de arte que corresponde de maneira adequada ao homem moderno, pois atinge uma sen-

sibilidade transformada pelo cotidiano da vida moderna. Para o homem moderno, as imagens cinematográficas possuem inúmeros significados objetivos e subjetivos. Ir ao Cinema, ver filmes em qualquer suporte/espaço é uma cultura que precisa ser aprendida e incentivada, possibilitando oportunidades significativas para a formação estética dos espectadores, sobretudo, na formação de professores para sua atuação.

Em uma sociedade audiovisual, na era da reprodutividade técnica, momento o qual vivemos, o domínio da linguagem cinematográfica torna-se requisito fundamental para se transitar pelos diferentes campos sociais. No entanto, são questões norteadoras desse estudo: qual interesse têm os professores em estimular seus alunos a se tornarem espectadores ativos? O Cinema é uma importante linguagem para o desenvolvimento crítico do aluno/ formação de professores? O Cinema capacita o espectador a “olhar” o mundo com um olhar crítico?

Essas questões são fundantes no processo que hora nos envolvemos em relação às leituras de imagens cinematográficas de caráter objetivas e subjetivas que devem ser interpretadas a partir da maturidade visual, cultural, educacional e social em relação da parte ao todo e do todo à parte. É nítida a importância do Cinema na Educação e realmente de grande valor na formação dos professores de Artes Visuais. Podemos questionar ainda que o grande problema está em como os professores utilizam este importante veículo de comunicação. A necessidade está na formação do professor de Artes Visuais, o qual deve ter consciência de que o Cinema é uma linguagem artística, que como outra, tem sua linguagem própria e deve ser conhecida, explorada e experienciada.

Ressaltamos o significado desse estudo em relação ao Cinema na Educação, podendo proporcionar uma alternativa de leitura fílmica na formação inicial e continuada de professores em Artes Visuais e outras áreas.

Compreendemos então que o Cinema é um grande aliado na formação humana de um indivíduo mais crítico, e que pode contribuir para uma sociedade mais emancipada, defesa do estudioso Walter Benjamin (2012).

Com base na Lei 13.006/14, a escola é potencialmente um polo audiovisual na comunidade. A ação do Cinema na Educação deve transformar-se num cenário que possibilite o encontro entre o Cinema, professores e alunos, isto é, o Cinema e a comunidade. Algo muito estimulante visto no discurso de Fresquet e Migliorin (2015, p. 9) quando destacam o Cinema na Educação e dizem: “(...) o Cinema na Educação opera imediatamente a transmutação de todos em espectadores”. Destacam a importante horizontalidade que ocorre na condição do uso do Cinema na Educação, nas posturas dos corpos, professores e alunos, que ficam lado a lado e não mais em posições contrapostas, tendo a tela como foco principal.

Para Fresquet e Migliorin (2015) é preciso pensar a escola como um espaço que possibilita ao professor e ao aluno o encantamento, a contemplação, a intelectualização e a sensibilidade através das obras cinematográficas.

Apontam em seu discurso que o Cinema, em encontro com a escola, deve produzir aprendizagens, inclusive de conteúdo, mas como efeito e não como objetivo. Deve promover ações emancipatórias a partir da construção de pontos de vista sobre o mundo e, dentro de suas criações, criar possibilidades da construção de outro mundo.

A presença do Cinema na Educação dever ser um elemento transformador das próprias práticas educacionais, tarefa bastante grande para o Cinema, mas passível de acontecer, porém, é preciso permitir que aconteça a experiência estética, sensível e intelectual entre professores e alunos.

Entretanto, qual alternativa de leitura fílmica crítica possibilitaria a formação inicial de professores de Artes Visuais para atuar na Educação? E, é possível aliar o conteúdo e forma, mediado pelo conhecimento da linguagem cinematográfica, tendo como objetivo a formação humana, artística-cultural e social crítica?

O processo de construção do estudo, sua temática e o conhecimento intermitente foi muito desafiador, porém necessário para a compreensão do objeto e para a contínua formação humana e profissional, e, sem dúvida, para contribuir com o tema na docência universitária, tendo como

foco os acadêmicos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais de uma Instituição de Ensino Superior Pública do Paraná.

O presente estudo aborda estudos sobre e do Cinema na Educação, no ensino superior, a partir dos acadêmicos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, a fim de contribuir para a melhor compreensão da área e buscar subsídios para interferir e transformar o entendimento sobre o Cinema na Educação.

A maior parte da produção científica sobre o Cinema na Educação apresenta a necessidade do conhecimento da linguagem cinematográfica, mas, há superficialidade nas sugestões de leitura fílmica crítica, apresentando de maneira bastante carente os elementos da linguagem cinematográfica (forma) em união ao conteúdo. Assim, Duarte (2009, p. 73) diz que:

O Cinema é um instrumento precioso [...] para ensinar a respeito de valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais que integram as práticas complexas. [...] propiciam bons debates sobre os problemas que enfrentamos no dia a dia [...] podem despertar o interesse e estimular a curiosidade em torno de temas e problemas que, muitas vezes, sequer seriam levados em conta.

O conhecimento sobre o Cinema, sua linguagem específica, se torna uma necessidade emergente ao professor, que utiliza o veículo em suas aulas de Artes e demais áreas de conhecimento, podendo despertar e estimular discussões pertinentes entre professores e alunos, de modo a contribuir para a formação crítica dos espectadores.

A necessidade de aprofundar estudos e livror sobre o Cinema na Educação se torna imprescindível, para que se possa estabelecer bases comuns sobre a temática, a fim de fundamentar e praticar com qualidade a leitura fílmica crítica na indissociabilidade entre a forma e o conteúdo, possibilitando uma aprendizagem mais significativa, caminho amplo, que necessita de muitas discussões e reflexões.

Importante esclarecer que o nosso real objetivo nesse estudo sobre Cinema na Educação, em especial na formação de professores para atuar na Educação Básica, é apresentar uma alternativa metodológica para uma leitura fílmica crítica, principalmente da imagem cinematográfica, excluindo assim estudos mais aprofundados sobre roteiros, música (som), produções cinematográficas, a psicologia/psicanálise no Cinema, entre outros estudos específicos relacionados ao veículo.

Esse estudo fundamenta o Cinema, a Educação e a Cultura na perspectiva epistemológica crítica, proporcionando práticas metodológicas de leitura fílmica mediada pela linguagem cinematográfica aliando forma e conteúdo, numa perspectiva crítica. Tem como foco principal sugerir uma possível alternativa pedagógica-metodológica crítica para a leitura fílmica na formação inicial de professor de Artes Visuais, pela mediação da linguagem cinematográfica.

O referencial teórico que norteia o livro está fundamentado em autores que trazem discussões sobre a Teoria Crítica, história e concepções sobre Cinema, Educação, Formação de Professores de Artes Visuais como: Adorno (1995, 2010); Adorno e Horkheimer (1986, 2014); Benjamin (1985, 2011, 2012, 2013) Almeida (2016); Andrew (2002); Barbosa (1990); Berger (1999); Bernadet (1985); Bordwell e Thompson (2013); Buoro (2003); Contreras (2002); Duarte (2009); Fernão (2012);

Freire (1996); Garcia (1999); Martin (2003); Metz (2014); Mitry (1978); Reali (2007); Rüdiger (2004); Xavier (2005); entre outros. Optamos por guiar a livro à luz da Teoria Crítica, estabelecendo relação com a concepção crítica e emancipatória.

Para tanto, o método de exposição do estudo está estruturado em quatro capítulos que abrangem vários temas e propõe uma alternativa metodológica para leitura fílmica com acadêmicos de Artes Visuais visando a formação inicial de professores.

O primeiro capítulo está relacionado à Educação, à Cultura e à Formação de professores de Artes Visuais, trazendo um recorte do pensa-

mento da perspectiva epistemológica crítica nas vozes de Adorno e Max Horkheimer (1986, 2014) e Walter Benjamin (1985, 2011, 2012, 2013) que abordam sobre a Teoria Crítica, a Escola de Frankfurt e sobre a Indústria Cultural. Outros autores que contribuem para a construção do referencial teórico sobre a importância do Cinema como uma linguagem artística no contexto social são Metz (2014) e Bordwell e Thompson (2013). Trazemos também as considerações em artigos, dissertações e teses sobre o tema no mapeamento tipo estado da arte e reflexões sobre Cinema na Educação.

Ainda no primeiro capítulo apontamos os conceitos sobre formação, formação de professores e o papel do professor de Artes Visuais nos olhares de teóricos como: Kemmis (1990), Ana Mae Barbosa (1990), Paulo Freire (1996), Marcelo Garcia (1999), Carmem Lucia A. Biasoli (1999), José Contreras (2002), Rosalia Duarte (2009), entre outros, que também, através dos seus estudos, contribuem para a investigação.

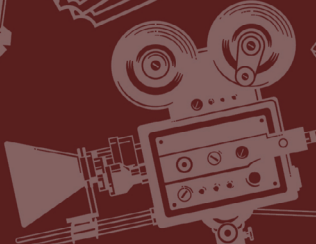
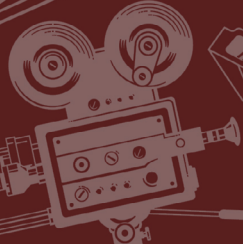
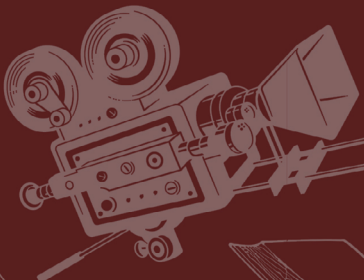
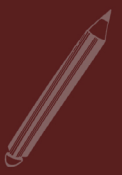
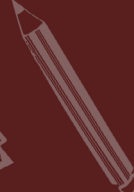
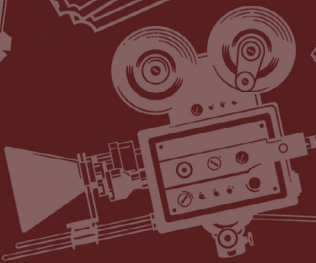
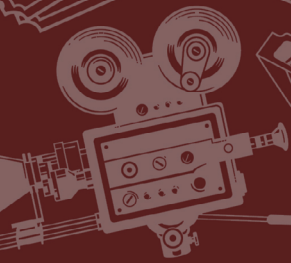
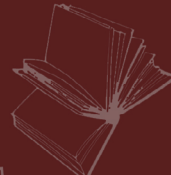
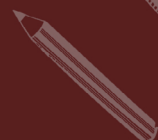
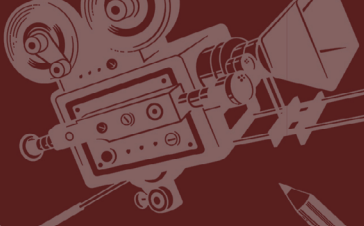
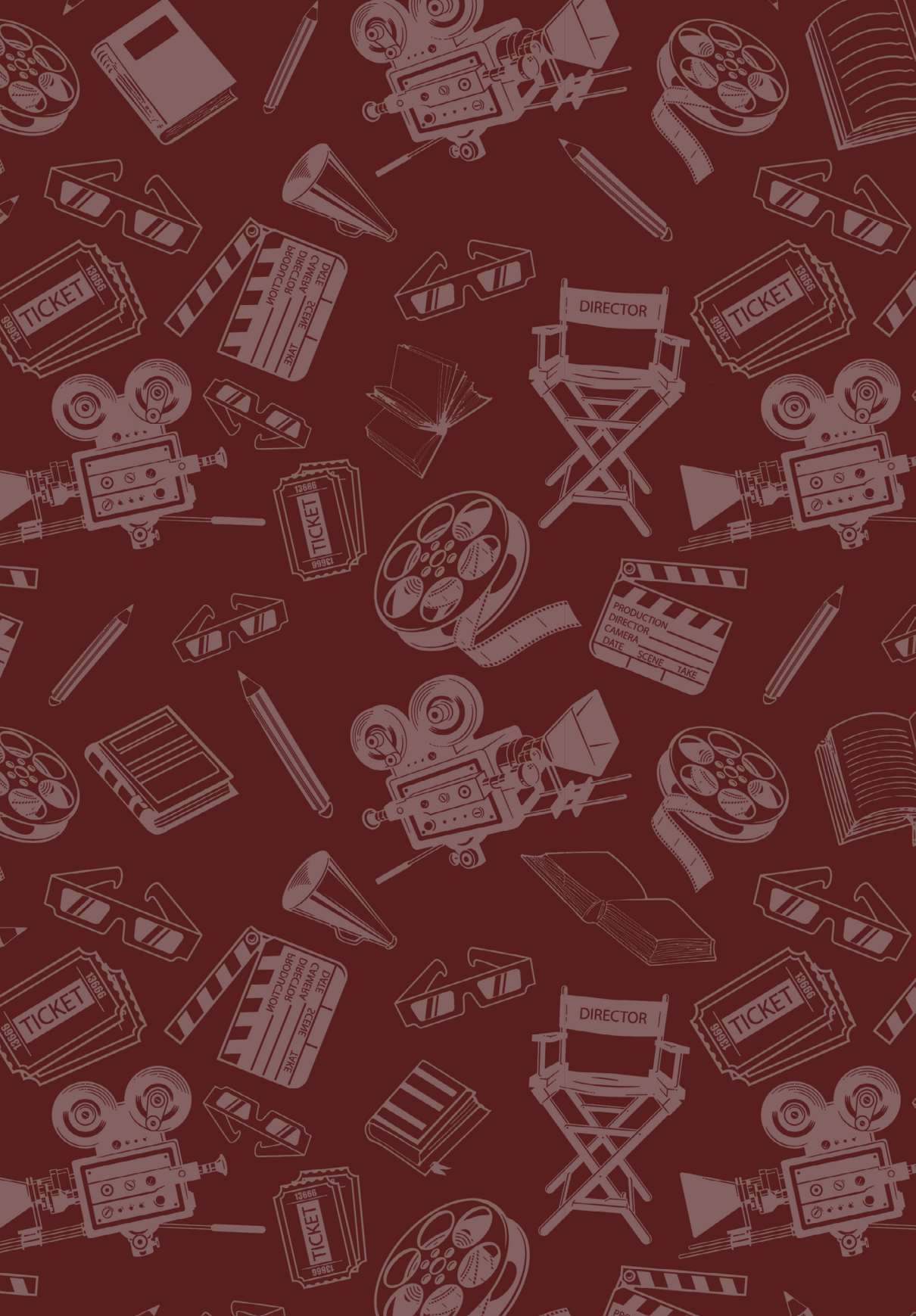
O segundo capítulo é dedicado ao conhecimento do corpus teórico sobre Cinema. Aborda-se o histórico sobre o Cinema, suas características através dos teóricos que embasam o estudo como: Jean Claude Bernardet (1985), Ismail Xavier (2005), Fernando Mascarello (2006), Bordwell e Thompson (2013), entre outros. Damos destaque para a importância da imagem e a leitura de imagem, primordiais para o conhecimento da linguagem cinematográfica sob os olhares de Jean Mitry (1978), John Berger (1999), Alberto Manguel (2001), Anamélia Bueno Buoro (2003), Franz (2003), entre outros, que através de suas concepções corroboram para a elaboração do livro.

Na sequência do capítulo, apresentamos as linguagens cinematográficas e o entrecruzamento entre a forma e o conteúdo, importantes para atingirmos o objetivo do livro que se pauta na indissociabilidade entre o significante (Forma) e o significado (Conteúdo), elementos de suma importância para a compreensão da linguagem cinematográfica. Entre tantos autores que foram utilizados, destacamos a contribuição de Marcos Rey (1995), Ismail Xavier (2005), Marcel Martin (2011), Bordwell e Thompson (2013).

O Cinema apresentou tendências diferentes em vários momentos em suas produções, através de diversas organizações estruturais explícitas e implícitas, construindo uma estética fílmica. Muitos cineastas buscaram uma identidade em suas produções cinematográficas. Por isso, através de um recorte sobre as Teorias do Cinema, discursamos sobre a identidade fílmica, dando destaque para as seguintes teorias: a Teoria Formativa, com os teóricos Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein e Béla Balázs e a Teoria Realista/Crítica com os teóricos Siegfried Kracauer e André Bazin. As referidas teorias são abordadas por Dudley Andrew (2002) em seu estudo: *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*, obra que oferece uma visão conceitual sobre teóricos do Cinema, os quais foram citados.

No terceiro capítulo apresentamos uma práxis de leitura fílmica cinematográfica crítica de Educação e Cinema na formação inicial de professores de Artes Visuais. Apresentamos concepções de Cinema desde o domínio principiante ao domínio autônomo/crítico como uma possibilidade da aprendizagem de leitura fílmica.

Por fim, tecemos considerações finais sobre o estudo apresentado na construção de um percurso no entrecruzamento de uma metodologia de leitura fílmica crítica na formação inicial de professores e as contribuições a partir dos objetivos que foram propostos para a edição desse estudo. Sendo assim, esperamos que o presente estudo provoque novos estudos sobre Cinema e Educação na formação de professores de Artes Visuais e extensivo à todas as áreas de conhecimento.



CAPÍTULO 1 EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE ARTES VISUAIS

FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS E EDUCAÇÃO NA PERSPECTIVA CRÍTICA

O Cinema na Educação contribui para a formação do ser social. Através das contribuições de Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, subsidiamos os fundamentos da Teoria Crítica do campo epistemológico do presente livro. Esta teoria foi balizadora, por análise, das concepções de Educação, Cinema e leitura fílmica, para compreendermos as relações pertinentes da Educação e Cinema. Considera-se assim, que o midiático (o Cinema) tem na atualidade um significado importante diante das Políticas Públicas no âmbito educacional, o qual tem o papel de transformar, de maneira mais consciente o indivíduo, em um ser crítico capaz de ler o mundo, transformando-o.

Sabemos das condições de nossa sociedade no contexto do capitalismo em que o massacre da Indústria Cultural afeta os sujeitos, os quais sofrem muitas vezes por estarem despreparados e sem conhecimento crítico para enfrentar, com sabedoria, o atual momento social, em que os meios eletrônicos e midiáticos estão presentes em todos os segmentos sociais.

Através de fundamentos teórico-bibliográficos do campo epistemológico do livro e do objeto investigado, ou seja, a epistemologia crítica e do Cinema na Educação, apontamos os pressupostos que encaminharam as reflexões críticas e, como resultado, ações primordiais para que haja consciência sobre uma educação emancipadora na formação de professores de Artes Visuais.

Sobre a Educação, ressaltamos a Teoria Crítica na concepção de Adorno (2010), que vai muito além da concepção de capitalismo. Para o autor, a Educação não tem o papel de modelar o indivíduo, como se fossem massas, argilas, de transformação plástica, e muito menos mera transmissão de conhecimentos. A grande necessidade para o autor é a produção de uma consciência verdadeira, um crescimento intelectual, ou seja, uma exigência política onde a democracia deve ter o papel de não somente funcionar, mas também operar, resultando na formação de uma sociedade emancipada, tornando os sujeitos autônomos e conscientes (Adorno, 2010).

Ainda na concepção de Adorno (2010, p. 141), uma democracia efetiva só pode ser imaginada numa sociedade de quem é emancipado, ou seja:

Numa democracia, quem defende ideias contrárias à emancipação, é, portanto, contrário à decisão consciente independente de cada pessoa em particular, é um antidemocrata até mesmo se as ideias que correspondem a seus desígnios são difundidas no plano formal da democracia. As tendências de apresentação de ideias exteriores que não se originam a partir da própria consciência emancipada, ou melhor, que se legitimam frente a sua consciência, permanece sendo coletivistas reacionárias, Elas apontam para uma esfera a que deveríamos nos opor não só exteriormente pela política, mas também em outros planos muito mais profundos.

Fica insustentável uma concepção de Educação emancipada numa sociedade sob a égide de um sistema capitalista dividido em classes sociais. Por isso, o tema desse livro requer, numa perspectiva crítica, viabilizar um método dialético crítico, capaz de apontar as contradições diante da sociedade e seu sistema vivido e, em especial, na reflexão e proposição do livro *Cinema e Educação em direção à leitura fílmica crítica*.

A Educação tem o papel de transformar e emancipar as pessoas, de modo a libertá-las de qualquer forma de opressão, para que sejam sujeitos ativos e participem da formação de uma sociedade melhor e mais justa, contribuindo dessa maneira para uma democracia efetiva. Os sujeitos libertos terão como objetivo também a libertação daqueles que ainda permanecem oprimidos pelos opressores, resultado da pressão imposta pelo sistema capitalista.

Adorno (1995) em seus escritos tece considerações sobre uma sociedade fragilizada, sofrida, a qual pode continuamente parir manifestações de barbárie, então, é preciso pensar a Educação como geradora da autorreflexão. Educação que se desenvolva como esclarecimento geral, que comece na infância e ajude a criar um clima espiritual, artístico e cultural, sem extremismos e sem a exploração das pessoas. O desenvolvimento da Educação, para Adorno (1995), remete ao incentivo para a autonomia, dando possibilidade ao sujeito de fortalecer sua capacidade de resistência e de enfrentamento à intensa e diuturna pressão do coletivo sobre o particular.

Na sociedade, mais especificamente na sociedade contemporânea, em que os meios de comunicação de massa distribuem acintosamente imagens de violência, de repressão, de pornografias, com certeza a contribuição de Adorno (1995) para uma Educação capaz de formar um indivíduo autônomo e reflexivo crítico, consciente das dimensões de resistência, é urgente.

Para tanto, Adorno (1995, p. 159-160) em seu estudo: *Educação e Emancipação* analisa a Educação a partir dos conceitos de barbárie e emancipação, tendo a barbárie, como preocupação fundamental, declarando:

Suspeito que a barbárie existe em toda a parte em que há uma regressão à violência física primitiva, sem que haja uma vinculação transparente com objetivos racionais na sociedade, onde exista, portanto, a identificação com a erupção da violência física. Por outro lado, em circunstâncias em que a violência conduz inclusive a situações bem constrangedoras em contextos transparentes para a geração de condições humanas mais dignas, a violência não pode sem mais nem menos ser condenada como barbárie.

Adorno (1995) define o nazismo como um caso de manifestação da barbárie em que a violência física se torna banal e as pessoas se identificam, desvinculadas de objetivos racionais. Para Adorno, o papel da Educação emancipadora é impedir o retorno da barbárie, uma possibilidade existente. Se a possibilidade de seu retorno existe a Educação assume, cada vez mais, um papel importante no sentido de prevenir e impedir (Adorno, 1995).

Adorno (1995), teórico importante na concepção crítica da sociedade, traçou reflexões sobre as possibilidades e entraves dos processos formativos na sociedade capitalista. Denunciou a *semiformação e a racionalidade instrumental* que levam à barbárie, pensando em uma Educação que possibilite uma racionalidade emancipatória. Destaca também a possibilidade de retorno da barbárie no texto “Educação após Auschwitz”, e discursa: “A exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a Educação” (Adorno, 1995, p. 119).

Na denúncia à barbárie dos campos de extermínio que Adorno (1995) aborda, diz serem caminhos para se pensar, como já mencionado, possibilidades emancipatórias da Educação. Auschwitz representa para Adorno (1995) o ápice da racionalidade instrumentalizada e a perda da experiência formativa, uma forma de dominação, ou seja, está muito longe de uma Educação emancipatória crítica. O autor procurou esclarecer não somente por que a Educação é necessária, mas para onde a Educação deve conduzir.

Se antes “o *para que*” da Educação era compreensível por si mesmo, atualmente não é mais, pelo contrário, é a indagação que causa desconforto e exige reflexões complicadas. A Educação para Adorno (1995), como afirma o próprio autor, deve conduzir à autonomia. Entretanto, nela existem problemas que atuam de maneira contrária à emancipação, como a organização do mundo e a ideologia dominante, a qual exerce pressão sobre a população, superando assim, toda a Educação. Adorno (1995, p. 143) destaca que “a organização do mundo converteu-se a si mesma imediatamente em sua própria ideologia”.

Outro problema seria a adaptação, a Educação deve preparar o indivíduo para que se oriente no mundo, mas ao mesmo tempo não pode ser seu único objetivo. Neste caso também desviaria da emancipação, formando apenas “pessoas bem ajustadas”. Sobre a Educação como emancipação Adorno (1995, p. 144), esclarece que:

quando há pouco chamei a educação de um equipar-se para orientar-se no mundo, referia-me então a esta relação dialética. Evidentemente a aptidão para se orientar no mundo é impensável sem adaptações. Mas ao mesmo tempo impõe-se equipar o indivíduo de um modo tal que mantenha suas qualidades pessoais. A adaptação não deve conduzir à perda da individualidade em um conformismo uniformizador. Essa tarefa é tão complicada porque precisamos nos libertar de um sistema educacional referido apenas ao indivíduo. Mas, por outro lado, não podemos permitir uma educação sustentada na crença de poder eliminar o indivíduo. E esta tarefa de reunir na educação simultaneamente – como diz Schelsky – adaptação e resistência, é particularmente difícil ao pedagogo no estilo vigente.

A tarefa da Educação não se torna fácil quando se faz necessária uma Educação para a resistência, para o controle às mudanças e à autonomia. Adorno valoriza o indivíduo em prol da emancipação e da autonomia, promovendo assim, ideias humanas e reflexivas sobre si mesma, sem

ser autoritária e opressora, não promovendo a competição e nem fortalecendo a frieza humana. Dessa maneira, a Educação tem, antes de tudo, o importante papel de formação humana e reflexiva, tornando o indivíduo um ser crítico (Adorno, 1995).

Tendo como base a discussão de uma Educação emancipada em uma sociedade emancipada, precisamos compreender a origem dessa discussão pautada na Teoria Crítica, a qual se refere ao pensamento de um grupo de intelectuais marxistas alemães, não ortodoxos, que desenvolveram pensamentos através de livros sobre os problemas do capitalismo tardio, influenciando o pensamento ocidental dos anos de 40 e 70 do século XX.

Esses textos pertenceram aos estudiosos da Escola de Frankfurt, os quais, durante a década de 1920, elaboraram uma crítica severa sobre a sociedade. Eles contestavam de modo generalizado o estado de coisas, num período turbulento da história, como tentativas comunistas, a Primeira Guerra Mundial, o instável Parlamentarismo Weimariano, que sucedeu ao império germânico e a eclosão da esquerda nacionalista alemã (nazismo) (Nobre, 2004).

Vale ressaltarmos que a Escola de Frankfurt, segundo Jameson (1997), utilizava de um “marxismo revisitado” e, mesclando-o com outras doutrinas, fazia uma crítica generalizada e telúrica do mundo, da arte, do capitalismo. Entre os pensadores dessa filosofia estavam Max Horkheimer (1895-1973), Félix Weil (1898-1975), Erich Fromm (1900-1980), Leo Lowenthal (1900-1993), Theodor Adorno (1903-1969), Herbert Marcuse (1898-1979), Otto Apel (1922), Walter Benjamin (1892-1940) e Jürgen Habermas (1929). O representante mais visível foi o filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor Adorno.

A escola desprezava a ação revolucionária física ou material, tomada à força do Poder, por uma ação contínua e cultural, devidamente disfarçada de intelectualismo contestatório; apresentava um viés marxista, muito embora fosse uma tentativa de reinterpretação do marxismo e da reinterpretação do mundo pelo marxismo; criticismo e forte contestação gene-

realizada da cultura ocidental que cegava as classes e permitia o domínio imperialista e a desestabilização de valores profundamente arraigados.

A escola frankfurtiana toma uma nova direção e traz em sua abordagem uma crítica em que certos elementos presentes na civilização representavam fortes óbices à verdadeira transcendência e à genuína liberdade individual (Jameson, 1997). Logo, em teoria, faziam oposição a valores da sociedade ocidental como a noção de moralidade, religião, família e conceitos variados como estética, arte e, posteriormente, o Cinema.

Para compreendermos a origem da Teoria Crítica torna-se pertinente uma discussão oriunda da Escola de Frankfurt, teoria que, segundo Pucci (1995), se consagrou a partir do artigo de Max Horkheimer, em 1937, no qual aborda a “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”. Este autor prefere utilizar tal expressão para fugir da terminologia “materialismo histórico”, utilizada pelo marxismo ortodoxo, mostrando que a teoria marxiana era atual, mas deveria se importar com reflexões com outros aspectos críticos na abordagem da realidade: o filosófico, o cultural, o político (Pucci, 1995).

Os autores frankfurtianos clássicos dos anos 1930 a 1970, ainda segundo Pucci (1995), escreveram fundamentalmente sobre vários temas. Entre eles estavam temas filosóficos, críticas à razão iluminista; a dialética negativa; ao particular concreto; a verdade inintencional, sobre a cultura e a civilização, sobre a Indústria Cultural, a semiformação; sobre o indivíduo e a sociedade; o unidimensional, a sociedade administrada; sobre os estéticos, o ensaio como forma, a constelação, a experiência estética, mimese e a racionalidade na obra de arte; os temas psicológicos, sobre a personalidade autoritária, o preconceito e o antissemitismo (Pucci, 1995).

A expressão Teoria Crítica é muito ampla, em sua acepção: nomeia todas as teorias que se pautam pela negação da ordem estabelecida, pelo antipositivismo, pela busca de uma sociedade mais justa e humana.

Rüdiger (2004), ao estudar profundamente Adorno e Horkheimer publica uma obra denominada: *Theodor Adorno e a Crítica à Indústria Cultural*. Na obra e nos seus estudos pontua que Adorno e Horkheimer defendiam

que a civilização moderna conduz à subsunção dos processos de feitura dos bens culturais à divisão do trabalho e ao modo de produção capitalista. O progresso material introduziu a cultura no domínio da administração. As exigências econômicas levaram a razão instrumental a tornar-se modelo dominante, expandindo seu campo de ação para todas as áreas da vida social, inclusive a esfera da cultura e da arte.

Para bem conduzir esse livro, precisamos indagar o papel da arte na sociedade capitalista, quando o caráter mercantil do meio artístico também foi conduzido com vistas ao mercado e o Cinema se tornou também propício a tal mercado.

O mercado foi uma condição para que as atividades artísticas e estéticas obtivessem sua autonomia na sociedade, mas, com o desenvolvimento das técnicas de escrita, som e imagem, submetidos ao comando dos monopólios, levou essa autonomia ao extremo, engendrou a separação da arte, da práxis produtiva das pessoas, reduzindo-a a um bem de consumo, à forma do espetáculo (Rüdiger, 2004).

Para Adorno e Horkheimer (1986) o homem intelectual não pode se colocar distante dos outros homens, pois faz parte de um todo e, fazendo parte da totalidade, deve possuir a capacidade crítica e estar apto a contribuir para aliviar o sofrimento e promover a qualidade de vida da sociedade. Somente na interação entre o intelectual e os demais sujeitos é que haverá o despertar da consciência.

Assim, a Teoria Crítica não visa apenas evidenciar aquilo que se mostra oculto em determinada realidade, mas estimular uma reflexão sobre as discussões ignoradas. Segundo Adorno e Horkheimer (2014), a Teoria Crítica não está a favor do sistema estabelecido, mas tem o papel de denunciar e estimular o sujeito à reflexão com a pura intenção de emancipar este indivíduo.

O autor referido critica as teorias tradicionais, taxa-as de imparciais e inúteis, por não trazerem resultados impactantes, considerando teorias inexpressivas e acríicas. Ressaltamos que o autor considera que a Teoria

Crítica tem como característica principal um desenvolvimento contínuo do sujeito, o qual busca um comportamento consciente e crítico.

Ainda Adorno e Horkheimer (2014), ao referir-se à Teoria Crítica, fazem com que seus teóricos sejam autocríticos para não caírem no automatismo. No modo de pensar da sociedade burguesa, os cientistas não possuem autonomia para realizarem suas pesquisas livremente.

Nesse contexto a arte e a ciência são dominadas pela burguesia, cabendo aos artistas e cientistas suprirem as necessidades impostas pelos interesses da sociedade burguesa. Esses burgueses compreendem que diferente dessa alienação, a sociedade terá a capacidade de desenvolver um pensamento crítico. Os críticos são tratados com desprezo, pois lutam contrariamente ao que os burgueses almejam, buscando uma sociedade mais justa e emancipada.

Os fundamentos epistemológicos referidos ao objeto nos levam a não dissociar a forma do conteúdo e nos conduz ao objeto e sua práxis: explorar as possibilidades do Cinema em diferentes direções, contribuindo com a formação do indivíduo crítico, interessado na afirmação de valores artísticos, estéticos, sociais e ético-morais, não redutíveis ao padrão usual da Indústria Cultural.

A relação do sujeito espectador com o filme se dá pelas experiências individuais de maneira artística, psicológica, estética, em suma, subjetiva, com interesse pelo sujeito-espectador crítico de leitura fílmica e não pelo espectador passivo.

Sabemos então, que o Cinema tem “roubado” nossa atenção, nossa imaginação, nosso tempo. Há mais de um século precisamos compreendê-lo com maior propriedade, dando a ele o real valor na formação do professor de Artes Visuais, que tem esse saber e o saber de praticar a cultura cinematográfica como conhecimento metodológico crítico.

Nesse contexto, não podemos deixar de apresentar o que a Teoria Crítica de Adorno mostra em relação à Indústria Cultural, da qual faz críticas fundantes.

O interesse nesse livro, como já mencionado anteriormente, é o Cinema. Para tanto, compreender a Indústria Cultural se torna pertinente à discussão. Saber ainda que o Cinema não é apenas um instrumento pedagógico, e sim, um conhecimento a ser apreendido educacional, cultural e socialmente. A escola tem responsabilidade de utilizar tal veículo contribuindo fundamentalmente para a formação de professores/espectadores emancipados socialmente.

Sobre a Indústria Cultural, na obra *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (1986) fazem uma crítica severa a todo entretenimento enquanto estratégia planejada por uma indústria que, penetrando nos veios mais ocultos da sociedade e dos sentimentos dos indivíduos dessa sociedade manipulada, está mais para roubar as emoções humanas, colaborando desta maneira para o empobrecimento das pessoas. Nesse cenário, Adorno e Horkheimer (1986, p. 126) identificam o entretenimento como uma farsa, ao afirmarem que:

O entretenimento é apresentado pela Indústria Cultural como uma mentira descarada. Ela é vivenciada meramente como analgésica, que se desfruta em best-sellers religiosos, em filmes de enredo psicológico e em women serials (séries televisivas para a família) enquanto ingrediente agridoce para, na vida, controlar com mais segurança as próprias emoções humanas. Neste sentido, a purificação dos afetos provoca diversão, a qual Aristóteles atribui à tragédia e Mortimer Adler ao cinema. Da mesma forma como no referente ao estilo, a Indústria Cultural revela a verdade sobre a *kátharsis*.

No discurso de Adorno e Horkheimer (1986) há uma crítica à Indústria Cultural, como uma grande vilã de uma sociedade oprimida, com sujeitos controlados e tratados como se fossem mercadorias. Ambos tratam da Indústria Cultural destacando o esclarecimento como mistificação das massas, inteiramente dedicado à análise funcional da cultura, no capitalismo. Para os autores, a contemporaneidade, em seu tempo, é marcada pela homogeneização da cultura, isto é, tudo funcionava como um sistema

onde os fatores são interdependentes. Como exemplo, temos o Cinema, objeto do presente livro, que por sua vez está mais a serviço do capital do que da arte, mais a serviço da Indústria Cultural do que da Educação, daí sua concepção mais predominantemente funcionalista.

O capitalismo, para Adorno e Horkheimer (1986), converte bens culturais em mercadoria, por meio dos veículos de comunicação, com o objetivo de espalhar uma cultura padronizada, coletiva e acrítica. Produz na sociedade interesses comerciais da classe dominante, detentora dos meios de produção cultural e intelectual. Tal mercadoria vai contra o ideal da sociedade emancipada desejada.

Adorno e Horkheimer (1986) afirmam constantemente que a Indústria Cultural age como uma força enfraquecedora da racionalidade, atua como forma de alienação e constrói barreiras para a formação de uma consciência crítica na sociedade. Ela promove uma cultura massificada, não desperta o prazer genuíno nos indivíduos. Trata-se de uma racionalidade instrumental e acrítica. Para resistir a essa forma de dominação, ainda que encontre inúmeros desafios, a Educação é uma das possibilidades para se formar um indivíduo emancipado.

Adorno (1995) critica que o objetivo da Indústria Cultural é padronizar de tal modo os “bens” culturais que, com o tempo, apenas pareceriam diferentes, escondidos sobre um pretense individualismo, construído cuidadosamente para que o indivíduo viva do mesmo modo, consuma as mesmas coisas, divida as mesmas aspirações, tenha as mesmas ideias, acreditando dessa maneira na sensação de individualidade e pior, de escolha.

Acreditava ainda, que o capitalismo encontrara na Indústria Cultural, a forma de manutenção do *status quo*, assegurando cidadãos passivos e politicamente apáticos, impotentes perante um sistema que os mantém distraídos pelas necessidades criadas e satisfeitas somente dentro do próprio sistema, de uma sociedade que forma para o consumo.

Nessa direção, Adorno e Horkheimer (2014) analisam que toda reprodução colabora para a perda de identidade, da originalidade da obra e está à disposição de uma elite que manipula aqueles que não possuem

acesso aos originais, através de cópias feitas em série, conferindo a todas as cópias uma característica mercadológica, valorizando a massificação. Destacam esses autores que o Cinema e o Rádio não se preocupam mais com a questão da arte, produções cinematográficas e fonográficas, estão interessados apenas no resultado voltado ao lucro.

Adorno e Horkheimer (2014, p. 8) afirmam que: “[...] o cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos dos seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos”. Logo, se vê uma Indústria Cultural com a capacidade de atrofiar a mente do sujeito contemporâneo, o que resultará na grande massa de sujeitos alienados, os quais ignoram suas reais necessidades.

Apesar da forte influência da Indústria Cultural ser repassada hereditariamente entre os sujeitos, existem aqueles que as rejeitam, são pessoas questionadoras sobre a real necessidade de certos produtos impostos pela mídia. Com esses sujeitos “revoltados”, podemos contar com uma sociedade menos manipulada, uma humanidade mais ativa e emancipada. Dizem Adorno e Horkheimer (2014, p. 21):

os grandes artistas nunca foram os que encarnaram o estilo no modo mais puro e perfeito, mas sim aqueles que acolheram na própria obra o estilo como rigor, a caminho da expressão caótica do sofrimento, o estilo como verdade negativa [...] Os grandes artistas, até Schönberg e Picasso, conservavam a desconfiança para com o estilo e – em estudo decisivo – detiveram-se menos no estilo do que na lógica do objeto.

Destacam os artistas Schönberg, compositor austríaco de música erudita, revolucionário da música do século XX e Picasso, pintor espanhol, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo, como exemplos que buscaram em suas produções a representação de sujeitos questionadores em uma sociedade manipulada pela Indústria Cultural, mostrando sua identidade em cada obra criada. Foram considerados emancipados,

críticos, e muitas vezes até mesmo presunçosos. Na verdade, sujeitos com essa personalidade são seguros de si e reconhecem seu potencial, não se satisfazem com migalhas que a cultura midiática impõe.

Os autores são contrários à Indústria Cultural, a qual enaltece a imitação e coloca em evidência aquilo que seria o seu segredo, a relação de obediência e hierarquia, enquadra e controla, subordina o homem, fazendo-o acreditar que a realidade apresentada é natural.

A Indústria Cultural é a indústria do divertimento, da alienação. Tal indústria cria as necessidades e faz com que os homens a recebam como verdade de modo a torná-los eternos consumidores, cria a ideia de fuga do cotidiano, mas, é tudo premeditado e controlado, pois “a Indústria Cultural fornece como paraíso a mesma vida cotidiana” (Adorno; Horkheimer, 2014, p. 38).

O problema é que a transformação da cultura em mercadoria que se esconde por trás do progresso dos meios técnicos privou a arte séria de sua relativa autonomia. Os estímulos estéticos tornaram-se um motivo de finalização especializada e passaram a ser empacotados de acordo com “as médias” de gosto descobertas no mercado. A possibilidade de dessacralizar as obras de arte que se escondia nos meios técnicos, na medida em que esses meios poderiam reproduzi-la da maneira menos espiritual possível, fora virtualmente neutralizada pela sua exploração econômica no âmbito da Indústria Cultural.

As tecnologias de comunicação surgiram e passaram a atuar no bojo da expansão das relações mercantis e, assim, viram-se impedidas de ensejar a criação de formas de arte adequadas às suas condições materiais e históricas. “O Cinema e o Rádio foram determinados artisticamente pelos que chegaram primeiro e descobriram o aspecto comercial das novas técnicas” (Rüdiger, 2004, p. 139).

O Cinema, principalmente hollywoodiano, objeto das críticas severas de Adorno, constitui-se num poderoso meio de propagação ideológica e de instituição de senso comum. Segundo Adorno (1995), na Indústria Cultural, tudo se torna negócio. Enquanto negócios, seus fins comerciais

são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais.

O Cinema, como um bem cultural, tinha como objetivo inicialmente um mecanismo de lazer, que se tornou na sociedade contemporânea uma forma de arte, um meio eficaz de manipulação, portador de uma ideologia dominante. Assim, o indivíduo, na Indústria Cultural, não passa de um objeto.

Com a Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer (2014) argumentam que, ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o Cinema e seus filmes não deixam mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão nas quais estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica, permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e, é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade.

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida aos mecanismos psicológicos. “Os próprios produtos [...] paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva” (Adorno; Horkheimer, 2014, p. 119).

A Teoria Crítica como campo epistemológico não mais reflete uma construção de ciência positivista, mas, que sob o fundamento na Teoria Crítica de Adorno, apresenta suas severas críticas sobre a Indústria Cultural, deixa claro em sua posição, o indivíduo como objeto manipulado.

O pensamento de Adorno auxilia na compreensão da reprodutibilidade técnica, ou seja, a parceria entre o Cinema, a Arte e a Educação. Quando articulados podem ser a grande contribuição na formação do professor de Artes Visuais, para uma educação crítica, com o objetivo de valorizar o indivíduo, o aluno, em prol da sua autonomia, criticidade e criatividade diante do Cinema e da leitura fílmica, na formação de professores para atuar na Educação Básica.

Urge então, formar um indivíduo crítico-criativo em Cinema e Arte, para que se possa pensar o papel do Cinema e da Educação na atualidade, por outro viés que não o da Indústria Cultural alienada e manipuladora.

A partir das críticas feitas por Adorno e Horkheimer (1986) sobre o Cinema como mais um produto da Indústria Cultural, meio de alienação da sociedade, surge uma discussão entre Adorno, Horkheimer e Benjamin, participantes da Escola de Frankfurt.

Para a livro em questão, o filósofo Benjamin vem contribuir com seu pensamento sobre o Cinema, pois acredita que ele pode sim contribuir para a formação de um professor/espectador crítico e, conseqüentemente, na formação de um indivíduo emancipado.

Benjamin (1985), teórico da Escola de Frankfurt, vê o Cinema como uma possibilidade de formação de uma sociedade em que a reprodutibilidade técnica não tem apenas a função de alienação da sociedade capitalista, mas também de socializadora, capaz de ser emancipada. Para isso, a tese de que o Cinema é uma linguagem artística, que pode contribuir para a Educação de um sujeito ativo, com capacidade crítica de leitura fílmica pelo conhecimento técnico e artístico da linguagem cinematográfica, pode ser defendida, visando a construção de uma sociedade emancipada.

Da consonância e dissonância entre o pensamento de Adorno (1995) e de Benjamin (1985), alguns contrapontos são merecedores de análise para compreendermos quais são os pontos positivos e negativos apresentados pelos autores. Quando buscamos relações significativas na linguagem cinematográfica como um recurso técnico-metodológico na formação de professores de Artes Visuais de maneira mais crítica, percebe-se um conhecimento e uma cultura para autonomia e, assim, a possibilidade da formação de uma sociedade emancipada.

Para Adorno (1995) a transformação que ocorre no universo da cultura moderna se dá como um acidente repressivo, e a razão, que tem como resultado o colapso da razão, a qual se esmaga sobre si própria nas suas investigações, desvanece-se no pensamento de Benjamin.

O que para Adorno (1995) era considerado “o retorno à barbárie”, para Benjamin (2011) se constitui como mais uma fonte de esperança, um caminho que pode vir a ser trilhado pelo indivíduo nas novas formas de arte que estão a seu dispor numa sociedade na era da reprodutibilidade técnica.

Benjamin (2013) apresenta uma visão do Cinema destoante da concepção da maioria dos integrantes da Escola de Frankfurt, principalmente dos pensamentos de Adorno e de Horkheimer (2014), pois acreditava que a linguagem cinematográfica tem a condição de gerar uma politização capaz de contribuir com o senso crítico do espectador.

Para Benjamin (1985), o Cinema inaugurou uma nova relação da arte com as multidões. Na modernidade, o valor de objeto de culto, que a obra de arte trazia da antiguidade, foi substituído pelo valor de exposição. O autor acredita que a democratização da produção e da recepção da arte eram tendências intrínsecas ao meio, e as considera progressistas. O Cinema serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (Benjamin, 1985, p. 174).

Nessa perspectiva Benjamin (2013) classifica o Cinema como uma linguagem artística que corresponde de maneira adequada à sociedade atual, pois atinge os indivíduos em suas sensibilidades, em suas percepções. Para o espectador as imagens cinematográficas possuem inúmeros significados, alguns explícitos e outros implícitos, com necessidade de conhecimentos e mediações para se analisar.

Enfim, sob os olhos de Benjamin, o Cinema na era da reprodutibilidade técnica pode contribuir sim, de forma positiva, para uma sociedade que buscamos, isto é, uma sociedade emancipada. O que também acreditamos ter grande valor quando nos propomos a mediar os olhares, através de leitura fílmica, associando a forma ao conteúdo, tendo como espectadores dessa proposta, futuros profissionais da Educação.

Pensar o Cinema na Educação como um meio técnico positivo no mundo moderno, segundo Benjamin (2011), deve contribuir de forma positiva para o desenvolvimento do indivíduo, o qual já possui uma sensibilidade transformada pelo processo da industrialização, resultado do cotidiano da vida moderna. Seria então uma maneira de aproveitar essa

linguagem artística como uma forma de transformação, emancipação e não somente de alienação.

Benjamin em confronto aos escritos de Adorno e Horkheimer faz críticas à forma como os autores abordam as questões sobre o Cinema. Assim, na década de 1930, Benjamin retoma em outra dimensão as posições de Adorno e Horkheimer. Na sua publicação: *A obra de Arte na Era da Reprodutividade Técnica*, escrito em 1936, aborda as relações entre a Arte e a Técnica.

De maneira muito significativa, propõe um prognóstico através de conceitos importantes, colaborando para o entendimento da relação e da importância do Cinema e da percepção sensível do homem moderno, o qual aborda aspectos revolucionários cruciais dessa forma de arte fundada pelo advento das técnicas de reprodução.

Marcado pelo marxismo, Benjamin (2012) investiga como as relações de produção afetam o campo cultural. O pressuposto básico dessa relação é a consideração da obra de arte como um “fato material”.

Benjamin (2012) afirma que o desenvolvimento técnico emancipa a sociedade moderna e destaca o Cinema como resultado dessa evolução social. O Cinema exercita no indivíduo as novas percepções e reações do aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais na sua vida cotidiana. Para o autor, esse veículo é a forma de arte que rompe definitivamente com a tradição, sem qualquer traço artesanal, com natureza técnica.

Para o público, a exibição do Cinema não resulta em uma atitude meramente contemplativa. Benjamin (1985) percebeu que através da criação de personagens coletivos com os quais o espectador se identifica, esse veículo produz narrativas fantasiosas, as quais servem de antídoto para a necessidade do psicótico humano, resultado do estresse da tecnização. O espectador ao ver um filme vivencia com intensidade aquela determinada experiência que a vontade de realizá-la é saciada (Benjamin, 1985).

O encontro do indivíduo com o Cinema é um reencontro com o mundo tecnificado que parece dominá-lo, porém, um reencontro mediado por uma arte que se coloca a serviço do conhecimento humano sobre o mundo em que está inserido.

Então, o Cinema apresenta uma transformação entre o indivíduo e a técnica, permitindo uma nova relação entre o indivíduo e o mundo. Para Benjamin (1985, p. 180):

uma das funções mais importantes do Cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O Cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho.

As técnicas cinematográficas possibilitam ao espectador conhecer o que se passa no íntimo das ações do cotidiano. Para Benjamin, a imagem no Cinema tem o poder de suscitar a ação, despertar poderes sobre nossos pensamentos, modificar comportamentos ou, em outros termos, o poder da persuasão. Com isso, chega-se à tese de que o Cinema passa a influenciar o inconsciente dos espectadores através dos sonhos, alucinações e distúrbios psíquicos da população (Benjamin, 1985, p. 177).

“A reprodutibilidade técnica do Cinema tem seu fundamento imediato na técnica de reprodução, não apenas permitindo a forma mais imediata da difusão em massa da obra cinematográfica, mas, torna-a obrigatória” (Benjamin, 1985). Para Benjamin (1985, p. 172):

o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.

A análise de Benjamin (1985) sobre o Cinema, no contexto da era da reprodutibilidade técnica, define esta linguagem artística como um novo sentido social para a arte, contribuindo de maneira positiva para a criticidade do sujeito moderno, que já está acostumado ao ritmo acelerado da era da industrialização.

Para tanto, é necessário realmente pensar que essa linguagem artística, o Cinema, pode e deve ser explorada, compreendida em sua totalidade, não dissociando a forma do conteúdo, mas relacionando-os para melhor entendimento e contribuindo dessa maneira para a relação entre essa linguagem artística e o espectador. Proporcionar mais uma linguagem artística para formação de um indivíduo crítico em uma sociedade emancipada, objetivo claro tão discutido e concordado entre os autores/ filósofos da Escola de Frankfurt.

Fica então um questionamento, que, por se tratar de uma investigação, podemos, como professores, orientar a formação do professor/espectador através da linguagem cinematográfica, muitas vezes tendo acesso somente ao Cinema de entretenimento? Dar ao professor/espectador em formação, condições de uma leitura fílmica crítica, para que não seja mais um alienado pela Indústria Cultural, mas ao contrário, perceber que o Cinema é um conhecimento e cultura rica para o desenvolvimento e formação de um indivíduo crítico na construção de sujeitos emancipados e de uma sociedade emancipada, ideologia tão abordada pelo filósofos Adorno, Horkheimer e Benjamin .

Com toda preocupação em fazer do Cinema um conhecimento e ao mesmo tempo uma possibilidade educacional importante para a formação do sujeito, precisamos compreender ainda mais sobre o poder da Indústria Cultural e o poder do Cinema como produto. Tema bastante abordado por Adorno e Horkheimer (1986) e Benjamin (1985). Para o livro, buscamos argumentar com mais autores que estudam o Cinema, também chamado de sétima arte, o qual não é apenas parte de mais um meio de alienação social. Pelo contrário, intentamos fazer do Cinema uma grande possibilidade de formação crítica na formação humana emancipada.

Bordwell e Thompson (2013) tratam o tema Cinema como força que possibilita ao espectador uma reflexão crítica, o qual não se deixa “engolir” pela Indústria Cultural. Os autores nos falam sobre o poder cinematográfico como uma possibilidade que comunica informações e ideias, nos mostra lugares e modos de vida com os quais de outra forma não teríamos contato.

O Cinema nos oferece maneiras de compreender e saber, ver, ler e sentir culturas que consideramos profundamente e esteticamente carregadas de forma (significantes) e conteúdo (significados), para uma visão e concepção diferente de mundo, nos dando experiências, as quais são muitas vezes conduzidas por histórias, por personagens com os quais passamos a nos preocupar.

O Cinema pode e deve nos oferecer uma experiência transformadora, experiência em que os professores/espectadores, como leitores críticos, se capacitem à compreensão crítica da sociedade e do mundo a partir de diversas mídias, no que se refere ao campo educacional na formação de professores.

Mesmo sabendo que em uma sociedade moderna, nenhuma das artes se coloca acima de amarras econômicas, existe uma discussão entre o Cinema arte em oposição ao Cinema negócio; entre arte e entretenimento, os quais carregam um juízo de valor bastante explícito: arte é intelectual, e entretenimento é superficial. As questões propostas exigem melhor reflexão e aprofundamento.

O Cinema, arte ou entretenimento, permite aos cineastas meios como a representação visual e sonora, montagem, narração, linguagem para fornecer experiências aos espectadores, as quais podem e devem ser valiosas na formação de ideias, valores, independente do seu *pedigree* (termo utilizado pelos autores) (Bordwell; Thompson, 2013).

Como já apresentado acima pelos autores Bordwell e Thompson (2013), e reforçando ainda mais a condição dada por Adorno e Horkheimer (2014) e Benjamin (1985) a Indústria Cultural apresenta o perigo entre a distinção do Cinema como arte e entretenimento. Para os autores Adorno e Horkheimer, o Cinema arte é direcionado somente aos burgueses, mais intelectuais, pensantes e transformadores. Já o Cinema entretenimento, com uma mensagem superficial, é direcionado à massa oprimida e não pensante.

Bordwell e Thompson (2013) destacam os filmes *blockbusters*, produzidos de forma exímia. Esses filmes são populares, para muitas pessoas.

Eles obtêm elevado sucesso financeiro, passam no Multiplex, sendo considerados como entretenimento, enquanto filmes para um público mais restrito – filmes independentes, filmes de festivais, ou obras experimentais especializadas – são considerados verdadeiras obras de arte.

Precisamos ter em mente que qualquer forma de arte nos oferece uma vasta gama de possibilidades criativas, e o pressuposto básico é o de que, por ser uma arte, o Cinema tanto como arte ou como entretenimento, oferece experiências que os espectadores acreditam valer a pena – experiências divertidas, provocantes, intrigantes ou arrebatadoras.

O mais importante é o Cinema ser de fácil acesso a quase todos os indivíduos. Por isso, a necessidade do conhecimento dessa linguagem em sua leitura fílmica crítica. Necessidade esta de ser apreendida em sua dimensão de compreensão e possibilidade, tornando-o educativo, não permitindo que a Indústria Cultural se aproprie dessa oportunidade de conhecimento mais crítico.

O Cinema nos leva a experiências, as quais muitas vezes são conduzidas por histórias, com personagens com as quais passamos a nos preocupar, mas ele também pode desenvolver uma ideia ou explorar qualidades visuais e texturas sonoras. Contar histórias de ficção, registrar fatos, animação de objetos ou imagens, experimentações com a forma e com o conteúdo. A sétima arte nos leva numa viagem, oferece uma experiência que segue certos padrões e que envolve nossas mentes e emoções.

Dentre outros olhares sobre o Cinema, Metz (2014) o vê como uma linguagem e expressão artística que tem como segredo, injetar uma irrealidade da imagem – a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado. A definição do poder do Cinema segundo Metz (2014, p. 16-17) é que:

mais do que um romance, mais do que uma peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo a um espetáculo quase real [...]. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação, [...] conquista de ime-

diato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte em que outras áreas, às vezes muito viva no absoluto – encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente. E assim alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério.

A impressão da realidade quando assistimos a um filme, em especial em uma sala de projeção, nos faz viajar no tempo e no espaço. Isso de espectador para espectador, dependendo das técnicas de representação, as quais existem através do tempo, como por exemplo: a fotografia, a pintura, o teatro, o Cinema, entre outras, e que segundo Metz (2014, p. 19), a explicação está no aspecto do objeto percebido ou no aspecto da percepção. A representação cinematográfica não se restringe apenas no olhar da câmera, mas em todo o conjunto entre a forma para se atingir o conteúdo, como o tipo de iluminação disponível, da definição objetiva, da seleção e da hierarquização dos sons, do tipo de montagem, do encadeamento de sequências e da direção do trabalho como um todo.

O Cinema parte de uma reprodução técnica bastante convincente, desencadeando no espectador fenômenos de participação afetiva e perceptiva contribuindo para conferir realidade à cópia, portanto narrativas que alimentam nossa imaginação evidenciando forte manipulação, dominação do sujeito/espectador, que se não preparados criticamente, contribuem para a formação de um sujeito manipulado.

Desse modo, o papel do Cinema na Educação é de suma importância, pois teria como objetivo combater uma forma de organização da cultura predominante na sociedade, que encontra aceitação ampla por parte dos indivíduos, pois eles são incapazes de resistir a um determinado prazer momentâneo, de maneira a se envolver com o entretenimento em sua forma alienada e padronizada.

EDUCAÇÃO: UM OLHAR SOB A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE ARTES VISUAIS

A partir do objetivo desse livro, que se pauta em buscar uma alternativa metodológica de leitura filmica crítica através da linguagem cinematográfica, superando então a fragmentação entre o conteúdo e a forma, buscamos produzir um conhecimento que contribua para a formação inicial de professores de Artes Visuais. Necessário é, primeiramente, discutir sobre a formação de professores e, na sequência, sobre a formação específica dos professores de Artes Visuais.

Assim conseguimos compreender o processo de formação de professores para então buscarmos resolver as questões que se pautam no ensino aprendizagem proposto. Para melhor compreendermos a questão da formação de professores de Artes Visuais é pertinente abordar de que ponto de vista entendemos o conceito de formação.

Sobre formação, Menze (1980) destaca três tendências. A primeira tendência se sustenta na tradição filosófica, que “devido à sua origem histórica e às implicações metafísicas que lhe são próprias, está tão viciada e tem tantas significações que não só é impossível fazer um uso razoável dela, mas, além disso, quem o utiliza expõe-se a suspeita de ideologia” (p. 267). Aos que se apoiam nesse conceito, postulam a formação como algo que não pode ser investigada.

A segunda tendência nos diz que a formação não se limita a um campo especificamente profissional, referindo-se a múltiplas dimensões. Já a terceira tendência, na perspectiva do autor referido, nos diz que a “formação não é nem um conceito geral que englobe a Educação e o ensino, nem tão pouco está subordinada a estes” (Menze, 1980, p. 269).

Para Garcia (1999) a partir de seus estudos sobre formação, a Educação é uma ação realizada a partir do exterior de maneira a contribuir para o desenvolvimento pessoal e social dos indivíduos. A partir dessa declaração dada por Garcia (1999) podemos ver na formação uma função social de transmissão de saberes, de saber – fazer ou do saber-ser que se

exerce em benefício do sistema socioeconômico, ou da cultura dominante para que haja desenvolvimento e estruturação do indivíduo e, principalmente, de sua inserção na sociedade. A partir dos conceitos sobre “formação”, a principal característica se dá pela contribuição no processo do desenvolvimento do indivíduo atuante na sociedade.

Como abordado anteriormente, nosso objetivo está pautado na formação do professor, perguntamos então: qual é o papel da Educação no contexto da formação de professores?

Precisamos ter em mente que existe a necessidade de um profissional competente em sua docência, profissional este que deve ter domínio da ciência, da técnica e da arte. Segundo Garcia (1999), a formação se dá pela dimensão do ensino como atividade intelectual, cuja primícia é a profissionalização dos sujeitos encarregados de educar as novas gerações. Gerações estas de indivíduos ativos/críticos socialmente e que contribuíam para a formação de uma sociedade mais emancipada.

Na visão de Contreras (2002), o processo de formação de professores não surge como um processo e controle interno estabelecido pelo grupo, mas como um controle estabelecido pelo Estado, surgindo assim como uma ocupação específica. Para isso, Contreras (2002, p. 63) diz que:

a formação de professores, para Popkewitz, existe e está historicamente ligada ao desenvolvimento institucional do ensino. Conforme o ensino evoluiu como forma social de preparar crianças para a vida adulta, também se desenvolveu um grupo ocupacional especializado em elaborar o plano de sua vida diária. Este grupo desenvolveu algumas corporações especializadas em imagens, alegorias e rituais que explicam a ‘natureza’ do ensino e sua divisão de trabalho. A formação de professores pode ser entendida, em parte, como um mecanismo para fixar e legitimar as pautas ocupacionais de trabalho para os futuros professores.

Com uma história de muitas lutas pelo reconhecimento da autonomia do professor, a primeira dimensão da profissionalidade docente deriva do fato de que o ensino supõe um importante compromisso de caráter moral para quem o realiza.

Compromisso de caráter moral, uma obrigação que confere à Educação, a qual deve incorporar a noção de pessoa livre, isto é, um professor autônomo que conquista um *status* moral sob o qual realiza a prática educativa, sendo comprometido com seus formandos, participando ativamente de seu desenvolvimento como indivíduos, não esquecendo que o aspecto moral do ensino está ligado à dimensão emocional presente na relação educativa (Contreras, 2002).

Ainda para Garcia (1999), a formação do professor se dá pelo encontro entre formador e formando, com um objetivo importante de mudança, num contexto organizado e institucional. Para o autor, a formação do professor se diferencia de outras atividades de formação em três dimensões: a formação dupla, combinando assim a formação acadêmica com a formação pedagógica; a formação do professor profissional e a formação do professor como uma formação de formadores.

Contribuindo com nosso entendimento sobre formação de professores, Garcia (1999) cita em sua obra os olhares de Medina e Dominguez, os quais se referem à formação dos professores como a “preparação e emancipação profissional do docente para realizar crítica reflexiva. É eficazmente um estilo de ensino que promove uma aprendizagem significativa nos alunos e consiga assim um pensamento-ação inovador” (Medina; Dominguez apud Garcia, 1999, p. 23).

As contribuições dos autores referenciados são bastante significativas para compreender a importância da formação do professor, o qual deve assumir um estilo próprio de ensinar, despertando em seus formandos uma emancipação social através da formação de um ser crítico.

Para o grande educador Paulo Freire (1996) ensinar exige uma reflexão crítica sobre nossa prática como professores. Precisamos em nossa prática docente sermos críticos, nos envolver num movimento dinâmico,

dialético entre o fazer e o pensar sobre o nosso fazer. Por isso, é fundamental que na prática da formação de professores, perceba-se que o indispensável de pensar certo não é presente dos deuses e nem se acha em um guia de professores, mas pelo contrário, pensar certo, superar o ingênuo tem que ser uma troca entre o formador e o formando, que nunca estão prontos, mas sempre em construção (Freire, 1996).

Tanto formador quanto formando precisam ter consciência que a formação do professor deve ser continuada, sabendo que sempre será necessária a reflexão crítica sobre sua prática e, que a cada dia sua prática deve ser melhorada. Para Freire (1996) quando, como professor, assumimos nossas fragilidades, nos tornamos capazes de mudar nossa prática docente.

Paulo Freire (1996, p. 41) corrobora intensamente com seus estudos sobre a formação do professor, destacando que:

Está errada a educação que não reconhece na justa raiva, na raiva que protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração e a violência um papel altamente formador. O que a raiva não pode é, perdendo os limites que a confirmam perder-se em raivosidade que corre sempre o risco de se alongar em odiosidade.

As palavras descritas pelo autor deixam ciente de que através de uma Educação, a qual busca a relação do diferente, da “raiva” em busca da justiça, nos tornamos indivíduos mais críticos, contribuindo assim para uma sociedade emancipada e não manipulada, alvo tão discutido anteriormente pelos autores Adorno, Horkheimer(1986) e Benjamin (1985).

Garcia (1999) nos fala sobre o tema formação de professores, sintetizando em sua obra a autora Feiman (1983) que distingue em quatro fases o processo de aprender a ensinar, entre elas: pré-treino; formação inicial; iniciação e permanente.

Na fase pré-treino estão as experiências dos indivíduos como discente, quando busca moldar suas crenças sobre ser professor; na segunda

fase está a formação inicial do professor, é a etapa da formação formal, na qual adquire conhecimentos pedagógicos e das disciplinas acadêmicas; na terceira fase está a iniciação, que corresponde aos primeiros anos de exercício da profissão, nos quais unem a teoria à prática e, na quarta e última, está a fase de formação permanente, a qual inclui todas as atividades planejadas pelas instituições e pelos professores de modo a permitir seu crescimento profissional.

Garcia (1999, p. 26), ao analisar várias tendências e perspectivas sobre a formação do professor, declara que:

[...] a formação de professores é a área de conhecimentos, investigação e de propostas teóricas e práticas que, no âmbito da Didática e da organização Escolar, estuda os processos através dos quais os professores – em formação ou em exercício – se implicam individualmente ou em equipe, em experiências de aprendizagem através das quais adquirem ou melhoram os seus conhecimentos, competências e disposições, e que lhes permite intervir profissionalmente no desenvolvimento do seu ensino, do currículo e da escola, com o objetivo de melhorar a qualidade da educação que os alunos recebem.

O presente livro está no caminho para o entendimento de que realmente a formação de professores possibilita a relação madura entre o formador e o formando, trazendo contribuições à dupla, no resultado de uma Educação mais consistente, mais madura e principalmente mais crítica.

Faz-se necessário todo esse entendimento para que realmente a formação do professor seja eficiente em sua totalidade, tornando-os futuros professores autônomos e colaboradores para a formação de uma geração mais crítica em seus posicionamentos, de modo a contribuir no desenvolvimento do indivíduo em formação, participante de uma sociedade mais emancipada.

Precisamos salientar que, na formação dos professores, Garcia (1999) destaca os princípios para essa ação. Um primeiro princípio se dá

pela continuidade da formação desse professor, declarando que o seu desenvolvimento profissional é uma aprendizagem contínua, interativa, cumulativa com várias formas de metodologia. O segundo princípio, citado pelo autor referido, é a necessidade de integrar a formação de professores em processos de mudança, inovação e desenvolvimento curricular.

Ainda reforça nesse segundo princípio, que a formação e a mudança devem ser pensadas em conjunto através de novas aprendizagens. Aliado ao princípio anterior, Garcia (1999) aponta o terceiro princípio, o que se dá pela necessidade de ligar os processos de formação dos professores com o desenvolvimento organizacional da escola, participando da transformação da escola, e o quarto princípio se coloca como a integração entre a formação de professores em relação aos conteúdos propriamente acadêmicos e disciplinares, e a formação pedagógica dos professores.

Na continuidade de seus estudos, Garcia (1999) declara o quinto princípio, o qual se dá pela necessidade da integração teoria-prática na formação de professores, isto é, uma associação entre a teoria apreendida e as práticas, produto das suas próprias experiências e vivências pessoais.

No sexto princípio, o autor reforça a importância em destacar a individualidade como elemento integrante da formação de professor, sabendo que a aprendizagem se processa de maneira individual, respeitando suas características pessoais, cognitivas, contextuais, relacionais de cada professor ou de cada grupo de professores, respondendo às necessidades e às expectativas dos professores como pessoas e profissionais.

O professor/ filósofo Freire (1996) aborda em seus estudos que o professor, seja na sua formação ou na formação continuada, deve ter consciência de que ensinar exige a convicção de que a mudança é possível, saber seu papel no mundo, entender qual seu significado como professor, saber que seu papel não é só o de quem constata o que ocorre no mundo, mas principalmente exercer o papel de quem intervém como sujeito transformador, para mudar, transformar.

Dessa forma, segundo Freire (1996), o educador torna-se capaz de intervir na realidade, tarefa que faz parte da responsabilidade como educadores,

para tornar assim uma tarefa mais complexa e geradora de novos saberes. Não podemos ser indivíduos neutros na sociedade, e muito menos deixar que os formandos não tenham a possibilidade de também intervir nessas mudanças sociais tão necessárias. Precisa promover posturas revolucionárias e não posturas rebeldes tanto nos formadores quanto nos formandos.

Segundo Freire, “a mudança do mundo implica a dialetização entre a denúncia da situação desumanizante e o anúncio de sua superação, no fundo, o nosso sonho” (Freire, 1996, p. 79), sabendo que mudar ações é difícil, mas necessária e possível. Ao associar os estudos de Garcia (1999) e de Freire (1996), percebemos que a grande importância na formação de professores se dá pela consciência da busca pelo conhecimento teórico-prático, valorizando o formador e o formando como indivíduos em constante transformação, e ainda como destaque, indivíduos responsáveis pela transformação do mundo, mundo este, mais justo e de indivíduos conhecedores dos seus direitos e deveres.

Sob a nossa perspectiva de formação de um professor transformador, destacamos o ponto de vista social-reconstrucionista, em que Garcia (1999) destaca o teórico Kemmis (1985) que tem como base uma reflexão que incorpora um compromisso ético e social, a partir de práticas educativas e sociais mais justas e principalmente democráticas, indivíduos estes mais comprometidos com a transformação social.

Para o teórico Kemmis (1985) as reflexões pautadas preveem uma ação entre o pensamento e as ações sobre as situações históricas em que estamos inseridos; uma reflexão que prefigura as relações sociais; uma reflexão que apresenta interesses humanos, políticos e culturais; uma reflexão que transforma as práticas ideológicas, caracterizadas na base da ordem social em uma reflexão para contribuir com a reconstrução da vida social, através da comunicação, na tomada de decisões.

Percebemos que a orientação social-reconstrucionista na formação de professores, possui uma relação direta com a Teoria Crítica realizada na prática do ensino, o que contribui para uma formação com capacidade de análise do contexto social.

Para isso, Contreras (2002) em seus estudos, trata do professor autônomo. O professor autônomo/crítico contribui para a formação do professor, na construção de um método de leitura fílmica, reconhecendo o Cinema como um veículo transformador, cuja linguagem artística, transforma o indivíduo em um ser mais crítico, que possa através da leitura de mundo, refletir, transformar a sociedade com suas bases críticas sociais, morais, culturais e artísticas, na perspectiva de uma autoformação inicial e contínua.

Assim, a base reflexiva da atuação do professor tem como objetivo entender a maneira como realmente se abordam as situações problemáticas da prática. O teórico Schwab, citado por Contreras (2002, p. 129) define muito bem a necessidade de professores reflexivos/críticos, ao afirmar que:

Os professores nem querem nem podem limitar seus afazeres ao que lhes foi dito. Os especialistas em diferentes matérias já tentaram [...] Os administradores tentaram. Os legisladores tentaram. Entretanto, os professores não são operários de uma linha de montagem e não se comportarão assim [...]. os professores praticam uma arte. Os momentos de escolha sobre o que fazer, com quem e a que ritmo surgem centenas de vezes ao longo de um dia escolar e surgem de forma diferente a cada dia e com cada grupo de estudantes. Nenhuma ordem ou instrução pode ser formulada de modo que controle esse tipo de julgamento e comportamento artístico, dadas as demandas de frequentes decisões instantâneas sobre a forma de enfrentar uma situação que está mudando continuamente [...]. Portanto, os professores têm de se envolver no debate, na deliberação e na decisão sobre o que e como ensinar [...] É necessária a participação no debate, na deliberação e na escolha tanto para o aprendizado do que se necessita como para a vontade de fazê-lo.

Com essa descrição reforçamos que não se consegue transformar os formadores e formandos em indivíduos reflexivos e como consequência disso, indivíduos críticos, se não houver professores dispostos a participar das ideias que alimentam essas posições transformadoras.

Assim, pode-se concluir essa primeira parte das considerações na formação de professores, que ensinar exige a convicção de que a mudança é possível. Para Freire (1996) o mundo não é, o mundo está sendo. O indivíduo precisa constatar que é capaz de intervir na realidade, uma tarefa complexa, mas geradora de novos saberes.

De maneira alguma o indivíduo em formação pode estar no mundo de forma ideológica neutra. A formação de professores precisa, de forma ativa, aprender a ler o mundo, a partir de leituras mais ativas, com o olhar mais atento às necessidades pessoais e principalmente sociais. O professor deve ser a favor da decência contra o despudor, a favor da liberdade contra o autoritarismo, da autoridade contra a licenciosidade, da democracia contra a ditadura de direita ou de esquerda.

Ainda na formação do professor precisa prevalecer, segundo Freire (1996), a luta constante contra qualquer forma de discriminação, contra a dominação econômica ou das classes sociais, logo a prática educativa deve ser vista como um exercício constante em favor da produção e do desenvolvimento da autonomia de formadores e formandos.

Ao se tratar a formação de professores percebe-se que ela acontece pelo encontro entre formador e formando, com um objetivo importante de transformação pessoal e social, tornando-o apto a aprender e a ensinar, sabendo da necessidade da formação em todo seu processo profissional de maneira contínua.

Vista a contribuição dos autores citados no presente recorte, até então no texto sobre formação de professores, com certeza a base para a ação é também a base para a formação do professor de Artes Visuais, a qual se pauta nos princípios elencados pelos fundamentos acima referidos. Princípios que perpassam toda prática docente, seja ela em qualquer grau de ensino e em qualquer área a ser desenvolvida. As relações de ética, moral, com vistas a mudar e a transformar, através da sua prática docente, em uma sociedade mais emancipada.

É preciso destacar na formação do professor de Artes Visuais a importância da Educação da sensibilidade mediada pelos saberes da Arte.

Sabemos que a realidade na formação dos professores de Artes Visuais continua a ser, muitas vezes, de maneira precária, desarticulada tanto em relação da teoria à prática, como em relação ao conhecimento da Arte e ao conhecimento pedagógico.

A formação do professor de Artes Visuais tem como proposta uma reflexão sobre a concepção de Arte e do ensino da Arte numa prática pedagógica reflexiva, em que a teoria e a prática precisam, urgentemente, estar vinculadas tanto no saber e no fazer artístico, como no saber e no fazer metodológico.

Em um recorte, autores como Biasoli (1999) e Barbosa (1990), discorrem sobre a necessidade de uma formação do professor de Artes Visuais mais consciente do seu papel de professor/artista na escola, contribuindo para o desenvolvimento do aluno a partir de uma leitura de mundo mais crítica, tornando-se mais participativo no meio em que está inserido.

Para Biasoli (1999), o ensino da Arte gera preocupações, pois precisamos entender que a percepção da Arte como fator cultural é de preponderante importância na integração do indivíduo à sociedade. A autora aponta a importância do ensino da Arte, não somente como uma educação intelectual, mas também como uma educação humanizadora, responsável pelo desenvolvimento da percepção e da imaginação, na percepção da realidade circundante e no desenvolvimento da capacidade criadora necessária à modificação dessa realidade.

Para isso, a prática pedagógica em Arte pressupõe uma relação importante entre a teoria e a prática, uma relação estreita entre sujeito e objeto do conhecimento e um lugar de construção do saber e do fazer artístico (Biasoli, 1999).

Em 1971, o ensino da Arte passa a fazer parte do currículo escolar, registrado na Lei nº 5.692, disposto no Art. 7º a obrigatoriedade da Educação Artística na Educação Básica. Com isso:

Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica,
Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde

nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus, observado quanto à primeira o dispositivo no decreto-lei nº 869, de 1º de setembro de 1969.

Como consequência da exigência da inclusão do ensino da Arte nos currículos escolares, fez-se necessária a criação dos cursos de licenciatura para a formação de profissionais na área de Artes para que suprissem, assim, essa demanda. Com isso em 1973, o Governo Federal criou um curso com a finalidade específica de preparar professores de educação artística. Biasoli (1999, p. 74) aponta que:

[...] a Resolução nº23, de 23 de outubro de 1973, do Conselho Federal de educação, diz, em seu artigo 1º, que o Curso de Licenciatura em Educação Artística tem por objetivo formar professores para as atividades, áreas de estudo e disciplinas do ensino de 1º e 2º graus relacionadas com o setor da arte. Já o artigo 2º define que o curso de educação artística é estruturado como licenciatura de 1º grau, de curta duração, ou como licenciatura plena, ou, ainda, que abrange simultaneamente ambas as modalidades, de acordo com os planos das instituições que o ministrem.

Quando pesquisamos sobre o surgimento do ensino da arte no Brasil percebemos toda fragilidade na condição de como ensinar e de como aprender a nova disciplina. Ela chega ao Brasil sem mecanismos necessários para a verdadeira implantação e sustentação do ensino da arte na escola, isto é, sem professores capacitados para conduzir de maneira profissional a nova área de conhecimento.

O ano de 1980 foi marcado como um tempo de lutas pelos intelectuais que buscam o seu espaço perdido durante a ditadura militar. Surgem profissionais preocupados com suas práticas pedagógicas, com necessidade de uma política educacional para o ensino da Arte e para a reflexão sobre a formação de um profissional capacitado para esse novo momento.

Diante das sequelas deixadas na sociedade pela ditadura militar, grandes pesquisadores sobre o ensino da arte e sobre a formação de pro-

fessores de Artes Visuais, se debruçam em livros e ações para que essa educação seja de grande valor no desenvolvimento de uma sociedade mais reflexiva, crítica e emancipada através do conhecimento que a arte pode proporcionar ao indivíduo. Sabe-se do grande valor a educação, através da Arte, na transformação, em que se reconhece o valor da disciplina na escola.

Uma das grandes pesquisas sobre a educação através da Arte é da professora/pesquisadora Ana Mae Barbosa (realizadas em 1983), a qual constata que a maior parte dos professores de artes citavam o desenvolvimento da criatividade como objetivo principal no ensino da arte. Sabe-se que o conceito de criatividade para esses profissionais estava vinculado à espontaneidade, liberdade e originalidade. Barbosa (1990, p. 11) nos diz que:

em 1983, nós estávamos sendo libertados de 19 anos de uma ditadura militar que reprimiu a expressão individual por uma severa censura. Não é totalmente incomum que após regimes políticos repressores a ansiedade pela autoliberação domine as artes, a arte-educação e os seus conceitos.

Diante do panorama apresentado pós-ditadura militar conseguimos compreender a situação do ensino da arte naquele período, Arte sendo confundida com a livre expressão. Mas o pensamento e as ações sobre o ensino da Arte se modificam na década de 1990, apesar de todas as contradições vividas pelo conhecimento.

Barbosa (1990) declara que na pós-modernidade o conceito de Arte está ligado à cognição, à construção do pensamento, significando que o conhecimento, como qualquer outra área de conhecimento, exige o domínio da sua linguagem e da sua história.

O ensino da Arte deixa de ser mera atividade recreativa para ser reconhecida como uma área de conhecimento. Com um novo olhar sobre o ensino da Arte, os professores compreendem o valor conceitual do conhecimento, fazendo desse ensino uma práxis, indo além da forma tradicional que antes era usada (Biasoli, 1999).

Os autores referidos apresentam condições favoráveis à formação do professor de Artes Visuais como: criar um ambiente de ensino e aprendizagem não somente com o intuito de transmissão de conteúdo, mas um espaço para compartilhar identidades; construir interpretações a partir de experiências de aprendizagem; compreender significados, buscando estratégias às ações pedagógicas; favorecer uma concepção de relação entre a teoria e a prática educativa e dos saberes dos professores; criar um espaço propício às construções de aprendizagens; valorizar a reflexão, ser um professor dinâmico, reflexivo e crítico; reconhecer o uso da linguagem como formador de ideologias, de subjetividades; compreensão crítica da cultura visual.

A partir do conhecimento teórico e prático, a grande preocupação na formação do professor de Artes Visuais é a sua capacidade de criticidade, a necessidade da reflexão—crítica do professor. Sabe-se que somente assim estará em posição de fazer determinações e sugerir alternativas sobre o novo enfoque para o ensino da Arte.

E qual seria a importância na formação do professor de Artes Visuais, do seu entendimento sobre a linguagem cinematográfica? Como poderia utilizar o Cinema como um aporte didático na construção do seu olhar e do olhar do seu aluno? Como o Cinema pode contribuir para a formação de um indivíduo mais reflexivo, crítico, ou seja, mais emancipado?

Para um melhor encaminhamento, autores que estudam o Cinema na educação são primordiais para o andamento e compreensão do uso do veículo pelos professores de Artes Visuais na escola. Pode-se citar Sá (1967), Vanoye (1994), Duarte (2009) e Reali (2007).

Para Sá (1967), o Cinema pode ser considerado um instrumento de Educação do ponto de vista técnico, artístico e cultural. A autora nos aponta que o Cinema amplia a visão de conjunto da realidade; permite ilustrar com novo vigor a literatura, a história e a ciência. Por se tratar de uma arte, exerce grande poder sugestivo sobre a imaginação; abre novos horizontes sobre todos os campos da cultura (Sá, 1967).

Um professor esclarecido em sua formação inicial ou continuada, conhecedor do poder educacional do Cinema, será capaz de transformar

qualquer filme numa unidade didática, dissecando os diferentes elementos técnicos, sociais, artísticos e psicológicos. Mas sem dúvida alguma, o professor precisará utilizar métodos apropriados, não só pedagógico, mas aquele que fornece sua cultura cinematográfica.

Ensinará como distinguir os gêneros e o valor de um filme, sua técnica, sua mensagem, sua importância social e artística, ponto bastante relevante para nosso livro, que busca um método de análise fílmica, através da indissociabilidade entre a forma e o conteúdo.

Ainda para Sá (1967), muitos elementos positivos podem ser enfatizados na visão crítica dos professores de Artes Visuais na utilização do Cinema como um forte aliado pedagógico, elementos como: valores espirituais, preconceitos, problemas sociais e políticos, sentido de justiça, progresso social, valores literários e artísticos, cultura de outros povos, entre outros. A questão é saber motivar os professores à apreciação consciente e crítica do Cinema.

Com vistas a toda importância do Cinema no meio educacional, para Vanoye (1994), o professor deve estar preparado para a utilização e o aproveitamento de tal veículo como uma linguagem artística a contribuir para formação social/crítica do educando. A partir da constatação da importância do uso do Cinema na escola, a elaboração de uma alternativa de leitura fílmica é de suma importância. Sabe-se que a leitura/ análise fílmica faz parte da proposta do presente estudo e, portanto, analisar o Cinema/filme consiste em decompor esse mesmo Cinema/filme. Importante compreender que a análise do Cinema/filme implica em processualidades importantes como: decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos, ou seja, interpretar (Vanoye, 1994).

Sabemos que parece haver certo entendimento do Cinema/filme quando o vemos pela primeira vez, que é o que possibilita a compreensão e o acompanhamento da trama, mas o entendimento vai ser reorganizado e ressignificado, muitas vezes daquele momento em diante.

Segundo Duarte (2009), a ressignificação se dá a partir das reflexões críticas que fazemos das conversas com outros espectadores, do contato

com diferentes discursos produzidos em torno do determinado Cinema/filme e da experiência com outros Cinemas/filmes, permitindo assim, que novas interpretações sejam feitas. Resultado de um profundo dinamismo à dimensão formadora da experiência com o Cinema e que faz com que seus efeitos somente possam ser percebidos a médio e longo prazo.

Além dos saberes sobre a história da composição cinematográfica, para Duarte (2009), devemos pensar sobre a análise do filme como âncora teórica para a construção do método que se propõe, aliando tudo isso à construção de metodologias de leitura de imagens. Portanto, para construir uma educação visual para a formação inicial de professores de Artes Visuais, objetivando a formação cultural, crítica e emancipatória é preciso que as experiências culturais, que se interrelacionam com as diversas linguagens da cultura de ler e interpretar, possibilitem situações de aprendizagem.

Considerando o estado da arte e, nele, o Cinema como a sétima das artes, é ainda frágil de métodos de leitura e análise fílmica para a escola. Destaca-se a afirmação de Duarte (2009) de que a significação de narrativas fílmicas não se dá de forma imediata, portanto, se faz necessário investir em tal conhecimento para então contribuir com o Cinema na Educação, com devido teor satisfatório, cumprindo assim seu real papel.

Para Reali (2007), a mídia, de forma geral, e o Cinema, de forma particular, transforma-se numa nova “máquina de ensinar”, capaz de trabalhar a favor de um tipo de crítica social e cultural madura, integrando os saberes das diferentes áreas de conhecimento. A autora afirma ainda que “[...] o Cinema se transforma em um riquíssimo instrumento de análise, reflexão e compreensão do mundo e da humanidade, podendo transformar-se em verdadeiro debate coletivo” (Reali, 2007, p. 135).

A sala de aula e o Cinema se configuram num território de infinitas possibilidades, as quais nos permitem ver, rever, criticar, avaliar, mensurar e refletir sobre o indivíduo, suas relações sociais e a construção do conhecimento a partir de uma perspectiva histórico-social. Segundo Reali (2007, p. 137):

o Cinema media a vida do docente e dos discentes. Cinema e vidas cruzam-se, misturam-se, fundem-se, confundem-se numa sala de aula. Não raras às vezes, revivemos nos personagens nossas próprias angústias, medos e alegrias. Ódios e amores da tela se misturam com nossas experiências, fazendo-nos reagir, sofrer e rir. Nesse encontro entre discentes e Cinema, as sociedades e seus poderes são revelados, rasgados, metamorfoseados, mascarados. Tudo é possível em tempos de hiper-realidade. O filme passa, então, a ser um dos mais extraordinários instrumentos de debate, análise e compreensão das diferentes realidades que nos governam. O filme se transforma, ele mesmo, numa grande aula.

Reali (2007) e Duarte (2009), concebem a Educação e o Cinema como modelos de socialização dos indivíduos e instâncias culturais que produzem saberes, identidades, visões de mundo e subjetividades, cujas instâncias culturais estão intrinsecamente relacionadas às produções de significados advindas das relações construídas, tanto entre discentes e docentes, quanto entre espectadores e filmes, o que para as autoras, reforça o caráter extremamente educativo do Cinema.

Para as autoras, existem possibilidades de conexões entre o currículo nas salas de aula e o currículo no Cinema, tanto relativas às dimensões culturais do campo educacional quanto à utilização do Cinema na Educação escolarizada, tendo em vista que as mesmas constroem tal afirmação a partir de sua própria experiência de ver filmes, cuja prática resulta no estudo das relações das pessoas com o Cinema e o papel dos filmes na sua formação.

É relevante o alerta dos autores quanto à necessidade de a escola integrar em seu cotidiano a prática do uso educacional da linguagem cinematográfica, já que tanto a televisão quanto o Cinema têm forte influência sobre a formação dos alunos. Da mesma forma, são imprescindíveis estudos de percepção, de formação do professor/espectador, do aluno/espectador e outros, principalmente levando-se em conta o fator de identidade cultural dos produtos consumidos em nossa sociedade que, em sua maioria, são estrangeiros.

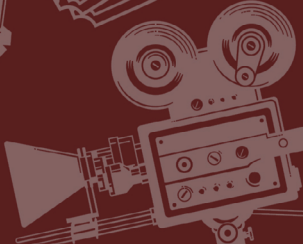
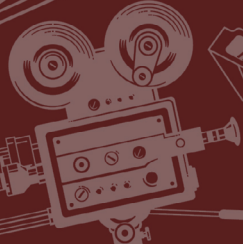
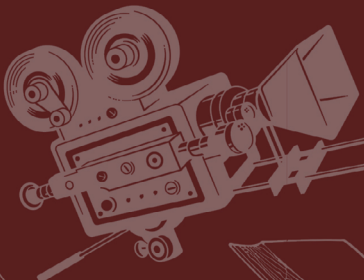
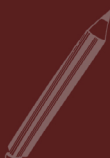
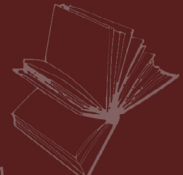
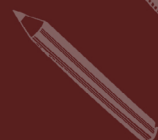
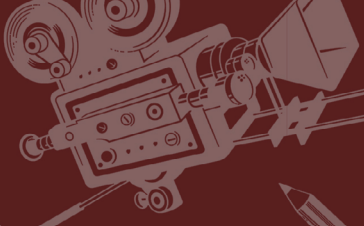
Partindo do pressuposto de que o estudante de Cinema atua como leitor para o exercício de análises fílmicas, o estudo da linguagem cinematográfica, das teorias de Cinema são fundamentais, haja vista que eles dão a base teórica sobre a concepção e sobre o papel do espectador.

Assim, no contexto do Cinema, é fundamental que o espectador/leitor fílmico tenha a percepção de que cada elemento constitutivo do discurso cinematográfico é escolhido pelo diretor, de acordo com a sua função, a qual está diretamente vinculada à interpretação que se pretende por parte do espectador.

Ao admitirmos que a significação do Cinema é gradual e articulada aos modos de ver do grupo de pares e aos diferentes tipos de discursos produzidos em torno dos filmes, faz sentido pensar que é possível sim, ensinar a ver, ou melhor, ver a verdade. Isso implica valorizar o consumo do Cinema/filme, incentivar discussões a respeito do que é visto, favorecer o confronto de diferentes interpretações, trazer a experiência do Cinema para dentro da escola.

Se o domínio dos códigos que compõem a linguagem audiovisual constitui poder em sociedades que produzem e consomem esse tipo de artefato, é tarefa dos meios educacionais oferecer os recursos adequados para a aquisição desse domínio e para a ampliação da competência para ver, do mesmo modo como fazemos com a competência para ler e escrever.

Os professores de Artes Visuais em formação inicial ou contínua, devido à crescente importância que os meios de comunicação em massa adquiriram durante os séculos XX e XXI, e a consequente descentralização da escola como principal agente disseminador de conhecimento, devem preparar os alunos para a educação midiática, para a leitura dessas mídias. Assim, a Educação terá o importante papel de formação humana e reflexiva, tornando o indivíduo um ser crítico, ativo e transformador do meio em que está inserido e não em um indivíduo manipulado.



CAPÍTULO 2

CINEMA: HISTÓRIA E ELEMENTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

ARTES VISUAIS: IMAGEM, LEITURA DE IMAGEM E LEITURA FÍLMICA

AUDIOVISUAL

Para Morais (1998) o Cinema, classificado como a sétima Arte, pertence às Artes Visuais, tendo como designação o conjunto de artes que representam o mundo real ou imaginário e que tem a visão/imagem como principal forma de avaliação e apreensão.

O Cinema é classificado como um veículo audiovisual. Uma comunicação audiovisual é um meio de comunicação expresso por um conjunto de componentes visuais, como: imagens, fotografias, signos, desenhos gráficos e os componentes sonoros, como voz, música, ruídos, efeitos onomatopeicos, isto é, o que pode ser visto e ouvido ao mesmo tempo (Accioly, 2008). A linguagem audiovisual é resultante de três tipos de lin-

guagem: verbal, sonora e visual, que, unidas, transmitem uma mensagem específica, percebida concomitantemente pelos olhos e pelos ouvidos.

Então é necessário compreender o Cinema como uma linguagem audiovisual, considerando todo sincretismo de linguagens presentes no veículo, reconhecendo assim as formas de expressões compostas em sua produção, responsáveis pelo discurso fílmico.

O Cinema por ser uma linguagem audiovisual, para melhor entendimento, pressupõe que o expectador reconheça seus elementos, grande desafio para a Educação que se utiliza dele. Precisamos possibilitar ao espectador essa oportunidade para que possa ressignificar a mensagem recebida, através do conhecimento dos elementos que compõem essa linguagem, o Cinema, em todo seu contexto: forma e conteúdo. Então poderemos, efetivamente, utilizá-lo como uma ferramenta de educação, cultura, informação, entretenimento e mobilização social. (Moran, 2008)

IMAGEM - LEITURA DE IMAGEM, LEITURA FÍLMICA

Um dos principais objetos do Cinema é a imagem, termo que provém do latim *imāgo* e que se refere à figura, representação, semelhança ou aparência de algo. Uma imagem óptica, segundo Manguel (2001) é uma figura formada pelo conjunto dos pontos onde convergem os raios que provêm de determinadas fontes graças à sua interação com o sistema óptico. Podemos falar de imagem real (formada no caso de os raios de luz serem convergentes) ou de imagem virtual (que se forma no caso de os raios divergirem depois de passar pelo sistema óptico).

As imagens como representação inteligível de alguns objetos capazes de serem reconhecidos pelo homem necessitam concretizar-se materialmente. Denominamos imagens, as formas mais ou menos reconhecíveis, impressas sobre papel ou sobre uma película. O fato é que a imagem pode ser interpretada através de códigos. Essa interpretação – da imagem

que representa um objeto – percebida por um receptor – decorre de um complexo processo denominado Comunicação (Manguel, 2001, p. 25).

John Berger (1999) em sua obra *Modos de Ver*, certifica que nunca olhamos para uma coisa apenas, sempre olhamos para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando e buscando um significado para determinadas imagens (Berger, 1999, p. 11).

Quando lemos imagens, de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa visual dando visualidade de maneira complexa. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. As imagens, porém, segundo Berger (1999), se apresentam a nossa consciência instantaneamente encerradas por uma moldura.

Podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais a fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos em si mesma. Uma imagem existe no espaço que ocupa independentemente do tempo que reservamos para contemplá-la. Segundo John Berger (1999, p. 14):

só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Nunca olhamos para uma coisa apenas, sempre olhamos para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, em movimento, captando coisas num círculo à sua própria volta. Toda imagem incorpora uma forma de ver.

Construir uma narrativa por meio de ecos de outras narrativas torna-se possível por meio da ilusão do autorreflexo, também por meio do conhecimento técnico e histórico, entre devaneios, preconceitos, ingenuidade, logo, nenhuma narrativa, seja ela na pintura, na fotografia ou no Cinema, é definitiva ou exclusiva. Sabe-se que a imagem é a matéria-prima

do Cinema, com isso, pensar na grande necessidade da leitura das imagens produzidas por esse veículo, a partir da leitura imagética crítica produzida pelo professor/espectador, é de suma importância.

Tudo o que é visível, para Marcondes (1998), promove pelo menos uma imagem na mente do indivíduo receptor. O que é percebido ou imaginado é constantemente interpretado, analisado, lido pelo indivíduo. Sabe-se que tudo isso é mera representação simbólica.

Pela grande importância do poder, da significação que a imagem exerce sobre o indivíduo, precisamos nos preparar para a alfabetização visual crítica das imagens que invadem nosso cotidiano. Assim, trazemos alguns autores que nos mostram a importância desse conhecimento e contribuem com essa leitura imagética.

Buoro (2003) parte da premissa de que Arte é linguagem, e que a leitura de imagem contribui na formação humana comunicando ideias, e o objeto Arte será considerado, portanto, como texto visual, incluindo nessa leitura, o Cinema. Buoro (2003, p. 30) relata que se torna de suma importância definir o substantivo: Leitura, o qual,

origina-se do latim medieval *lectura*, significado “ato ou efeito de ler; arte ou modo de interpretar e fixar um texto de autor, segundo determinado critério”[...] a opção pela palavra leitura faz sentido, posto que pretendo focalizar o processo de construção do leitor com base na ação desse mesmo leitor decifrador do texto de um ator.

Através das palavras de Buoro (2003) percebemos que o objetivo da leitura de imagem na formação do professor de Artes Visuais é de suma importância para a construção de um leitor imagético, mais significativo, estabelecendo relações mais significativas com a imagem, tornando-o mais crítico e como consequência, um leitor do mundo com mais liberdade de pensamentos interferindo de maneira positiva na sociedade em que está inserido.

Com o passar do tempo, ao se constatar, principalmente pela Educação, a deficiência do indivíduo ao ler uma imagem, Marcondes (1998)

declara que muitas metodologias foram desenvolvidas por vários estudiosos preocupados com essa maturidade visual, objetivando o desenvolvimento do olhar do indivíduo.

Podemos então dizer que o espectador deve ser alfabetizado visualmente, tendo consciência de que cada linguagem artística possui uma determinada estrutura, a qual deve ser conhecida. Através do percurso de transformação e maturidade do olhar sobre a imagem, o indivíduo compreenderá de maneira mais significativa as mensagens propostas.

Segundo Marcondes (1998), diante da explosão imagética oriunda dos veículos de comunicação, é preocupante como as imagens são apresentadas, lidas e consumidas. Muitas vezes são expostas à espectadores passivos. Espectador passivo é o espectador que muitas vezes detém imagens com mensagens, nem sempre verdadeiras, sem que haja em suas leituras, uma reflexão crítica. Ele poderá ser possuído por essas imagens, de forma alienada e acrítica, condição em comum apresentada por Adorno (2010) em seus discursos.

As imagens impõem presenças que não podem ser ignoradas ou subestimadas em sua potencialidade comunicativa. É preciso que elas sejam devidamente exploradas, analisadas, interpretadas criticamente, de modo a contribuir na formação crítica do espectador. A partir dessa alfabetização visual, transformar-se-á um espectador passivo em um espectador ativo, reflexivo, ou seja, mais crítico (Buoro, 2003).

A leitura de imagens tem por objetivo levar o indivíduo a interpretar, elucidar significados incorporados nas formas de representação através da imagem, isto é, construir explicações interpretativas da cultura e da sociedade em suas múltiplas dimensões. Sabe-se então que para uma leitura de imagem em seu âmbito mais significativo, somente uma mera leitura instintiva ou uma leitura descritiva, não dará conta da interpretação completa de uma imagem.

Para ocorrer uma interpretação completa é preciso exercitar o caminho completo para isso, partindo de uma leitura descritiva a uma leitura reflexiva, sabendo que compreender que a indissociabilidade entre a forma

e o conteúdo é de suma importância para a interpretação mais crítica de uma imagem.

Diante da importância da imagética, no caso, a imagem cinematográfica, deve-se construir uma reflexão sobre a imagem-câmera em movimento, isto é, a imagem do Cinema.

O que esse tipo de imagem-câmera em movimento causa no espectador? Segundo Ramos (2012), a consecução dos planos propicia ao espectador mecanismos indiretos de significação que extrapolam o conteúdo explícito das imagens, isto é, extrapolam o que a imagem mostra no limite do plano apresentado. Para Ramos (2012, p. 13):

uma imagem em movimento inteiramente voltada para intensificação de sua capacidade de trazer para a experiência espectral os dados sensoriais, mais completos da situação de mundo (construída ou não) que a conformou, aproximando-se, no limite, da experiência efetiva de uma situação de vida. Estaríamos cotejando aquilo que parece ser a motivação central da fruição espectral da imagem-câmera: a proximidade, no limite de um campo transcendental pela imagem do que nos permitiria adentrar a presença de outrem, exponenciada como “mim-em-outrem” [...] essa transusão, no momento da fruição, e aí está o prazer real, surge na emoção espectral caracterizada como “depuração” ou “catarse”, alquimia das emoções própria ao experimentar do que é apenas imagem.

A partir da citação, percebe-se que a imagem-câmera em movimento, causa interações dinâmicas no espectador. A relação social que o espectador tem com a imagem-câmera é patente, envolve certas determinações que giram em torno de uma espécie de encarnação de subjetividade. Portanto o autor referido defende que a mediação da imagem-câmera possui característica singular que a distingue na raiz de outras imagens.

Ramos (2012) ainda sinaliza que a imagem-câmera em movimento se constitui como linguagem cinematográfica e forma a narrativa, quando articuladas por planos, constroem relações de sentido entre si.

A formação da imagem-câmera se dá na tomada das imagens, isto é, como esses planos são montados para construir uma narrativa, tendo como resultado um processo simultâneo, de composição. O mundo construído em frente à câmera e o indivíduo se incorporam quando, atrás dela, a experienta, ocorrendo assim, sua fruição perante essa imagem, os quais, indivíduo e imagem-câmera se incorporam (Ramos, 2012).

Outros apontamentos levantados por Ramos (2012) são de suma importância para a compreensão do que o Cinema representa no contexto imagem-câmera. Torna-se imprescindível citar o som, o qual classifica como “imagem-câmera sonora em movimento” (p. 19). O som pode ser compreendido no Cinema (para o presente livro, o som não foi abordado como elemento de estudo, somente a imagem-câmera, não desclassificando sua suma importância). Mesmo não sendo objeto de estudo para o momento, importante destacar a declaração do autor sobre o som: o mesmo pode deixar seu traço no campo da objetiva do sujeito, sem que a imagem surja, como por exemplo, o som pode encher um ambiente, pode encher o campo da imagem, sem que apareça como figura à visão do espectador.

Com isso, Ramos (2012, p. 20) completa que:

a imagem-câmera sonora se presta a todo tipo de manipulação do som e da fala, a fim de desintegrar a unidade composta como tipo na imagem-câmera originária. Procedimentos de dublagem e mixagem permeiam a utilização da imagem-câmera em sua forma cinematográfica.

Pensando assim, a voz de um corpo é matéria própria, intrínseca a ele. O som do corpo está entranhado na matéria que o constitui. É imprescindível notarmos o papel do som na fruição espectral da imagem-câmera. Logo, o som e a matéria se constituem em um todo orgânico.

No mundo contemporâneo, a imagem, a imagem-câmera, são veículos e fundamentos de comunicação visual, exercem grande força para o processo de formação e informações. Logo, os estudos sobre os elementos que compõem as imagens são primordiais. Precisamos conhecer

o potencial específico da imagem, para que possa ser compreendida numa perspectiva mais crítica, uma necessidade cada vez mais importante na vida do indivíduo contemporâneo.

Ainda sobre a imagem no Cinema, destaca-se a concepção de Mitry (1978), o qual afirma que a matéria-prima do Cinema é a imagem, portanto é uma arte visual, estática e em movimento. Esta imagem em movimento, do Cinema, “nos dá uma percepção imediata (não mediada, não transformada) do mundo”, existindo [...] “ao lado do mundo que representa.”

A característica mais importante de tais imagens, segundo Mocellin (2009), é o próprio fato delas surgirem na tela porque foram escolhidas, compostas e colocadas lá por uma pessoa, que, as investe de significado, encaminhando-as de uma determinada maneira ao nosso olhar, oferecendo-as a nós como uma espécie de versão do mundo daquele cineasta.

A partir dessa condição dada à imagem, combinada em uma determinada composição significativa, é necessário analisar, interpretar o que essa condição imagética tem a nos dizer.

Como já apontado, a importância da leitura imagética em uma sociedade carregada de imagens é uma das características fortes para o reconhecimento de determinada linguagem, no caso o Cinema. Para isso, a importância da orientação de sua leitura é significativa para a formação de uma sociedade mais ativa e não manipulada e alienada pelos veículos de comunicação.

Mitry (1978) traz contribuições sobre a importância da “alfabetização visual cinematográfica”, tornando essa linguagem cinematográfica mais significativa para a formação de um espectador mais crítico, e assim mais ativo socialmente.

Segundo Mitry (1978), o nível de significação está associado à narrativa, permitindo ao espectador condições de percebê-la, entendê-la e interpretá-la criticamente na associação entre a forma e o conteúdo. Entre os dois níveis que Mitry (1978) destaca, o primeiro nível, o da percepção e da imagem cinematográfica, não ignora a realidade; já no segundo nível, o da narração e sequência das imagens, considera que o espectador com seus

planos, desejos, anseios, significados não pode ser ignorado, evidenciando dessa maneira que o cineasta constrói um novo mundo pautado no mundo real dos sentidos.

Existem várias metodologias de leituras de imagens, descritas por vários teóricos, os quais apontam caminhos que levam o espectador a reconhecer os elementos básicos, formais, secundários e os vivenciais e contraditórios de uma imagem, tornando-as significativas em sua função na sociedade.

Usaremos para a leitura fílmica (imagem cinematográfica) das proposições realizadas com os acadêmicos, as concepções sobre leitura fílmica de Bordwell e Thompson (2013) através dos pontos de vista: objetivo, subjetivo, referencial e sintomático.

Os autores referidos esclarecem que no significado referencial o espectador menos familiarizado com certas informações de referência que o filme apresenta, como objetos, termos linguísticos, lugares, questão social e moral, deixaria de entender alguns dos significados para os quais a narração fílmica aponta.

No significado explícito, é a apresentação da mensagem direta, um significado declarado. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 121):

O sistema total do filme é maior do que qualquer significado explícito individual que possamos encontrar nele. Então, em vez de perguntarmos: “O que esse filme quer dizer?”, devemos perguntar: “Como todos esses significados do filme se relacionam uns com os outros?”

Os significados explícitos de um Cinema/filme surgem do filme como um todo, e são colocados numa relação formal dinâmica uns com os outros, seria a mensagem geral do filme. No significado implícito, as interpretações variam. Um espectador pode propor a sua análise sobre a forma apresentada no filme. De fato, o filme nos convida a interpretá-lo de várias maneiras de uma só vez. Logo alguns espectadores assistem a um filme esperando aprender lições de vida. Podem apreciar um filme por passar uma mensagem relevante.

No entanto, depois que o espectador identifica o significado do filme, geralmente busca dividir o filme entre o significado (conteúdo) e o veículo para o entendimento (forma). No significado implícito, a interpretação pode ser vista como um tipo de análise formal, buscando revelar os significados implícitos do filme.

E por último o significado sintomático, que se define por um significado a partir de uma manifestação de um conjunto mais amplo de valores de uma sociedade inteira. Os autores entendem o significado sintomático como o conjunto dos significados explícitos e implícitos de um filme, os quais contêm traços de um conjunto particular de valores sociais. Esse conjunto de valores revelados pode ser chamado também de valores ideológicos sociais.

Assim, o significado sintomático, independentemente de ser referencial, objetivo ou subjetivo, torna-se um fenômeno amplamente social. A partir da capacidade de leitura fílmica proposta, os acadêmicos poderão compreender que o aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão, estabelecida graças à representação do movimento dos objetos, suscitam reações imediatas e reflexões detidas.

Segundo Mocellin (2009), os primeiros tempos dessa invenção: o Cinema, com a primeira projeção cinematográfica em 1895, apresentam numerosas crônicas que nos falam das reações de pânico ou de entusiasmo provocadas pela confusão entre a imagem do acontecimento e a realidade do acontecimento visto na tela.

Sobre a linguagem cinematográfica, Ismail Xavier (2005, p. 20), em seu estudo *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* cita uma afirmação importante de André Bazin, o qual afirma que:

os limites da tela (cinematográfica) não são, como o vocabulário técnico às vezes sugere, o quadro da imagem, mas um “recorte” (cachê em francês) que não pode senão mostrar um a parte da realidade. O quadro (pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga.

No caso do Cinema, o movimento efetivo dos elementos visíveis é responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela”. A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa (Berger, 1999, p. 28).

Contribuímos para o conhecimento da leitura fílmica crítica, orientando os acadêmicos que se apropriaram a partir das proposições mediadas pelas autoras. Com isso, se fez necessário o conhecimento das questões históricas do surgimento do Cinema, sua concepção, seus elementos cinematográficos, possibilitando uma abordagem mais ampla sobre o veículo, e assim pudemos propor uma alternativa metodológica de leitura fílmica crítica.

CINEMA, TEM HISTÓRIA PARA CONTAR

Surge então o Cinema, a imagem com a ilusão de movimento. Se já é um fato tradicional a celebração do realismo da imagem fotográfica tal celebração é muito mais intensa no caso do Cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem capaz de representar, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza: o movimento.

Segundo Bordwell e Thompson (2013) uma sequência de imagens pode ser distribuída em uma tira de papel ou em um disco, porém a fotografia oferece a forma mais barata e eficiente de gerar as milhares de imagens necessárias para uma exibição de duração razoável. A invenção da fotografia em 1826 impulsionou uma série de descobertas que tornaram o Cinema possível.

Na primeira metade do século XIX a fotografia já havia sido inventada por Louis-Jacques M. N. P. Daguerre e Joseph Nicéphore Niepce, o que possibilitou a criação revolucionária no mundo das Artes e da Indústria Cultural: o Cinema. As primeiras exibições de filmes com uso de um mecanismo intermitente aconteceram entre 1893, quando Thomas A. Edison

registrou nos EUA a patente de seu Quinetoscópio, e 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris a famosa demonstração pública e paga, de seu Cinematógrafo (Bordewell; Thompson, 2013).

Thomas Edison acreditava que o Cinema seria uma novidade passageira e com isso, não desenvolveu um sistema para projetar filmes em uma tela. Essa tarefa foi deixada aos irmãos Lumière, que inventaram sua própria câmera.

A origem do Cinema tem particularidades importantes como meio de comunicação. Destaca-se a data de 28 de Dezembro de 1895 quando o francês Lionês Antonie Lumière, pai dos irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière, proprietário de uma indústria de filmes e papéis fotográficos, promoveu no subsolo do *Grand Coffe*, no *Boulevard des Capucines* em Paris, a exibição pública do filme: *A chegada do trem na estação de Ciolat*, 1895.

Este filme foi realizado por meio de um invento que chamaram de Cinematógrafo, aparelho que parece ser um ancestral da filmadora, que era movido à manivela e utilizava negativos perfurados, substituindo assim a ação de várias máquinas fotográficas, registrando dessa maneira o movimento.

O Cinematógrafo torna possível, também, a projeção das imagens para o público. Na primeira sessão, foram ocupados trinta e três assentos e cada pessoa pagou um franco para assistir ao filme que teve vinte minutos de duração (Coll; Teberosky, 2000).

Para Mocellin (2009), os irmãos Lumière não foram os primeiros a fazer uma exibição de filmes pública e paga. Em 1º de novembro de 1895, dois meses antes da famosa apresentação do cinematógrafo Lumière no Grand Café, os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de quinze minutos do Bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de *Vaudeville* em Berlim. Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos.

A exibição do filme: *A chegada do trem na estação de Ciolat* causou aos espectadores grande espanto, apesar de apresentar uma sequência simples da cena de um trem vindo em direção à câmera. O público reagiu como se esse trem fosse atravessar a tela e atropelá-los. Segundo a história alguns espectadores saíram correndo do espaço de exibição do filme pela forte reação.

No final do século XIX, os irmãos Lumière criaram um meio de expressão importante, que começa a ser trabalhado depois de sete anos da sua invenção como Arte pelo ilusionista francês Georges Méliés, proprietário do Théâtre Robert-Houdin em Paris, que percebeu a potencialidade da câmera de filmar. (Mocellin, 2009)

Em um episódio interessante, numa filmagem, a câmera parou de filmar e quando volta a funcionar Méliés continua a filmar. O francês, ao assistir ao filme concluído, constatou que os objetos e as pessoas não ocupavam mais as mesmas posições. Então percebeu que poderia fazer truques (técnicas) para que pessoas e objetos desaparecessem, possibilitando fazer em seus filmes, espetáculos de pura magia (efeitos especiais) (Mascarello, 2006).

Bordwell e Thompson (2013) relatam que Méliés começou a criar cenários fantasiosos. Foi o primeiro mestre da técnica da *mise-en scène*¹. Das suas filmagens simples de truques mágicos em um cenário simples, tradicional, passou para as narrativas mais longas onde figurantes trajados posavam como se fosse uma pintura, conhecida como uma série de *tableaux*².

Com as técnicas usadas por Méliés, seus filmes se tornaram extremamente populares e copiados por muitos cineastas. A partir de 1904, o

¹ é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena. Também pode ser considerado tudo aquilo que aparece no enquadramento, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino (Martín, 2011).

² é uma expressão Francesa para definir a representação por um grupo de atores ou modelos de uma obra pictórica preexistente ou inédita. (Martín, 2011).

filme narrativo tornou-se o tipo cinematográfico mais comum na indústria comercial, tornando-se uma linguagem popularmente mundial.

A maioria dos filmes foram produzidos em plano único e a sua duração média era de cinco a dez minutos. Naquele momento, os espectadores estavam interessados nos filmes como forma de espetáculo visual. A maneira de se contar as histórias não chamava atenção.

Em 1907, os filmes começaram a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos autoexplicativos. O melodrama e a defesa da ordem social passaram a ser gêneros dominantes. De 1907 a 1913, o Cinema aos poucos se organizou de forma industrial, estabelecendo assim uma especialização das várias etapas de produção e exibição de filmes, que passaram a ser mais compridos, atingindo cerca de quinze minutos de duração.

Segundo Mascarello (2006), esses filmes eram exibidos como novidade, em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades.

A história do Cinema faz parte de uma história mais ampla, que engloba não apenas a história das práticas de projeção de imagens, mas também a dos divertimentos populares, dos instrumentos óticos e dos livros com imagens fotográficas. O Cinema é uma continuação na tradição das projeções de lanterna mágica, nas quais, já desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros.

Muitas placas de lanterna mágica possuíam pequenas engrenagens que permitiam movimento nas imagens projetadas. O uso de mais de um foco de luz nas apresentações mais sofisticadas permitia ainda que, com a manipulação dos obturadores, se produzisse o apagar e o surgir de imagens ou sua fusão.

O Cinema tem sua origem também em práticas de representação visual pictórica, tais como os panoramas³ e os dioramas⁴, bem como nos “brinquedos ópticos” do século XIX, como o taumatrópio⁵ (1825), o fenacístiscopio⁶ (1832) e o zootrópio⁷ (1833) (Mascarello, 2006, p. 18).

Segundo Xavier (2005), o conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas, sua projeção é, a rigor, descontínua. Tal processo não impõe nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas, mas o exercício de duas operações básicas na produção de um filme: o de filmagem que envolve a opção de como os vários registros serão feitos e a montagem, escolha de como essas imagens serão combinadas e ritmadas.

Xavier (2005) destaca Noel Burch lembrando o fato importante do espaço que se estende para fora do campo da visão. Burch explica sobre o espaço não captado pelo enquadramento: “Para entender o espaço cinematográfico, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento” (Xavier, 2005, p. 19).

Xavier (2005) explica que uma imagem, a qual não compreende o espaço do enquadramento, passa implicitamente a não ser considerada cinemática apesar de ser materialmente cinematográfica. De um modo geral, pode-se dizer que o espaço observado na tela, sugere sua própria extensão, dependendo de como foi organizada a mostra imagética.

³ é o nome dado a qualquer vista abrangente de um espaço físico, ou seja, é uma ampla vista geral de uma paisagem, território, cidade ou de parte destes elementos, normalmente vistos de um ponto elevado ou relativamente distante (Rey, 1995).

⁴ é um modo de apresentação artística tridimensional, de maneira muito realista, de cenas da vida real para exposição com finalidades de instrução ou entretenimento (Mascarello, 2006).

⁵ aparelho óptico que provoca a junção de duas figuras distintas, dando a impressão que as mesmas foram colocadas em movimento (Mascarello, 2006).

⁶ aparelho destinado a examinar a rapidez da percepção visual e a explorar o seu campo (Mascarello, 2006).

⁷ brinquedo óptico no qual figuras no lado interior de um cilindro girante, olhadas através de fendas na sua circunferência, aparecem como uma única figura animada (Mascarello, 2006).

As metáforas que a lente da câmera propõe são uma espécie de olho de um observador astuto apoiado no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois as mudanças de direção, avanços e recuos, permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. A câmera, também em movimento, dá a impressão de que há um mundo do outro lado, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida.

A chamada expressividade da câmera, para Mocellin (2009), não se esgota somente na sua possibilidade de movimentar-se, mas também na multiplicidade de pontos de vista para focalizar determinados acontecimentos, permitindo assim a montagem.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem se dá pelo momento de colapso da “objetividade”, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção humana, indicando assim um ato de manipulação, caracterizando a montagem como perda de inocência. Por outro ponto de vista, a descontinuidade do corte remete ao afastamento frente à continuidade de nossa percepção do espaço real.

Entre as relações existentes no Cinema, Xavier (2005) escreve sobre a *decupagem* como o processo de decomposição do filme em planos, portanto sequências e cenas, construindo dessa maneira a leitura fílmica mais significativa. A rigor, o autor fala sobre *decupagem*/montagem, destacando suas equivalências. Identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e a montagem é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados (Xavier, 2005, p. 36).

Xavier (2005) em seu discurso cita Balazs, para o qual a articulação Arte/realidade é explorada em outras direções: de um lado a representação no Cinema obedece a leis estéticas gerais que se aplicam à arte realista, de outro lado, a visualidade do processo carrega em si revelações aptas a influir decisivamente no desenvolvimento histórico da sensibilidade humana.

Indica assim, passos decisivos: (1) existe uma realidade objetiva, independente da nossa consciência e de nossas ideias artísticas; (2) arte e

formas não se encontram *a priori*, como dados inerentes à realidade, mas são métodos humanos de aproximação em direção a ela; (3) diferentes métodos podem revelar diferentes aspectos, o Cinema veio conquistar novos terrenos na abordagem dos aspectos visíveis da realidade; (4) e que todos os métodos têm em comum é o fato de ser sempre uma visão humana da realidade, uma representação em perspectiva mediada por uma subjetividade (Xavier, 2005, p. 56).

Transformações constantes do Cinema, em pouco mais de um século, desde sua primeira exibição, transformaram-no em uma indústria forte, que atuou em muitos momentos históricos da humanidade.

Para Bernardet (1985), o Cinema se tornou o herdeiro do folhetim do século XIX, abastecendo amplas camadas de leitores, tornando-se o grande contador de histórias da primeira metade do século XX. Uma linguagem que se desenvolveu para tornar o Cinema apto a contar histórias; outras opções teriam sido possíveis, como que, o Cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou. Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foi a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço.

Inicialmente, o Cinema só conseguia dizer: “acontece isto” (primeiro quadro), e depois: “acontece aquilo” (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o Cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer: “enquanto isso” (Bernardet, 1985).

No Cinema, torna-se possível a captação do sentido impresso no gesto, expressão na face humana ou sugerido pelas linhas dominantes de uma paisagem. “O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência interior que é tomada imediatamente visível sem a mediação de palavras” (*Theory of the film*, p. 40).

Para *Balazs*, o Cinema revela a dimensão da fisionomia, capaz de significar algo não espacial e não visível acentuando a função do primeiro plano, o qual realça e revela todo o complexo processo.

À medida que as formas do Cinema vinham sendo constituídas, o público foi se educando; hoje estamos familiarizados com estruturas

complexas, mas é fácil imaginar que passar de um lugar para outro, de personagens para outros, para logo em seguida voltar aos primeiros, podia parecer uma total confusão, coisa hoje que dominamos com maior facilidade. Entender o que essa imagem, esse quadro, essa composição cinematográfica representa tem muitas coisas envolvidas na construção do processo.

A leitura imagética da linguagem cinematográfica é um dos recursos usados para que o entendimento tenha maior significação no resultado final da produção. O papel do espectador é elevar a sua sensibilidade de modo a superar a leitura convencional da imagem e conseguir ver para além do evento imediato focalizado. É preciso perceber a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do estado de alma que se afirmam na importante relação câmera-objeto.

As reflexões de Bernardet (1985) mostram que pensar o Cinema somente como uma produção industrial não passaria de uma grande armadilha para enganar os incautos. Obviamente, não. Não bastariam artimanhas para interessar o público, nem se pode pensar que o público é totalmente manipulado.

É necessário, já que a ida ao Cinema não é compulsória, mas dá-se dentro de uma relação de mercado, que algo nesses filmes diga respeito ao público, que algo, de alguma forma, interesse à vida dos espectadores.

Ainda, a interpretação desse Cinema como pura alienação e manipulação provavelmente não é errada, mas é certamente insuficiente. Tal enfoque carrega certo desprezo tanto pela produção cultural industrial como pelo público de massa. Muitos sociólogos e críticos não foram além dessa interpretação: pão e circo para o povo. Mas, logo, outras interpretações têm sido feitas hoje. Afinal, se tantas pessoas gostaram desses filmes, é que eles só podiam ter algo que as interessasse.

O Cinema, segundo Bernardet (1985), entra na vida do espectador como um dos elementos que compõe a sua relação com o mundo. Além disso, contrariamente a muitas teses, diante do Cinema, o espectador não é necessariamente passivo. No ato de ver e assimilar um filme, o público transforma-o, interpreta-o, em função de suas vivências, inquietações e aspirações.

Os filmes não são concebidos como meros divertimentos, mas procuram levar ao público uma informação, quer seja a respeito do assunto de que tratam, quer seja pela linguagem a que recorrem, que tende a diferenciar-se nitidamente do espetáculo tradicional.

Ao pensarmos o Cinema como uma linguagem, tudo o que é elaborado no filme foi pensado de maneira a permitir uma análise/ interpretação do espectador. A linguagem cinematográfica está constituída por elementos que fazem desse recurso algo mágico.

Para Xavier (2005), as metáforas, que propõem as lentes da câmara, são espécies de olhos de um observador astuto, apoiando-se ao movimento da câmara criando dessa maneira uma legitimidade, pois através das mudanças de direção, avanços, recuos, permitem associações entre o caminho da câmara e uma interpretação.

A linguagem cinematográfica é algo heterogêneo, e se encontra em constante processo de transformação. Essa linguagem passou a existir no momento em que os cineastas passaram a aproveitar o potencial de seccionar o filme em blocos de cenas. Carrière (2006, p. 160) diz que:

não surgiu uma nova linguagem autenticamente nova até que os cineastas comessem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o Cinema realmente gerou uma nova linguagem.

Compreender a linguagem cinematográfica faz com que o Cinema tenha maior significado ao espectador. A superficialidade com a qual muitas vezes o Cinema é visto, não traz o seu real objetivo. Um dos principais elementos que proporciona o entendimento da linguagem cinematográfica é o espectador.

Para Carrière (2006), não importa o quão bem produzido seja um filme, a apresentação clara da sua narrativa, do seu roteiro, somente será compreendida se o espectador for capaz de sintetizá-lo em sua mente.

Implicação esta, que foi estudada no presente livro, a partir dos elementos da linguagem cinematográfica, do entrecruzamento entre a forma e o conteúdo e das Teorias Cinematográficas: Formativa e Realista/Crítica, de modo a contribuir com o espectador e, assim, proporcionar um desenvolvimento perceptivo, reflexivo e crítico.

ELEMENTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

A linguagem cinematográfica apresenta várias expressões que devem ser compreendidas para que se possa ter o entendimento mais completo das mensagens do Cinema. Um termo bastante importante para começarmos a compreender essa linguagem, foi definido por Rey (1995), o qual afirma que a expressão francesa *mise en scène* está relacionada com encenação ou com o posicionamento de uma cena, e também à direção ou produção de um filme ou peça de teatro.

Mise en scène é tudo aquilo que aparece no enquadramento, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino. Cada «diretor-autor» tem o seu modo particular de construir uma cena. Torna-se conhecido por seu *mise en scène* (modo de posicionar a cena, ou seja, os efeitos de luz, enquadramento da câmara, entonação de voz, gestos e movimentos no cenário), tendo o “diretor-autor” condições de classificar sua teoria cinematográfica (Rey, 1995).

Para tanto, conhecer o recurso da linguagem cinematográfica, ao que se refere à *mise en scène*, através da *decupagem* clássica, processo de decomposição do filme em planos, traz um entendimento maduro da linguagem. Para Xavier (2005, p. 32), o que:

caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o

máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.

Outro fator importante na composição do filme é a montagem. Em rigor saber que a *decupagem* e a montagem são equivalentes. O uso dos dois termos deve-se a uma ordem cronológica encontrada na prática, onde a *decupagem* identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem.

Em sentido restrito, é identificada pelas operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados. Em segundo lugar, aos que estranharam o fato de dar ênfase ao som num discurso sobre a *decupagem*, o qual corresponde à construção efetiva de um espaço-tempo próprio do Cinema (Xavier, 2005).

Para Martin (2011), a *decupagem*/montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem cinematográfica, esclarecendo que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. Destaca duas formas de montagem: a narrativa e a expressiva.

Na *decupagem*/montagem narrativa, destaca-se a relação simples e imediata da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica, os planos, tendo em vista contar uma história contribuindo para que a ação progrida do ponto de vista dramático e psicológico. A *decupagem*/montagem expressiva, baseada em justaposições de planos tem por função produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens, produzindo constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, exprimindo um sentimento, uma ideia, não mais como um meio, mas como um fim.

Na explicação de Xavier (2005) nos elementos da *decupagem*/montagem estão o plano que corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado. Entre planos, estão o Plano Geral, Plano Médio ou de Conjunto, Plano Americano e o Primeiro Plano (*close-up*). Entre os planos citados ainda temos angulação da câmera-normal, alta, baixa; a

fotografia-luz difusa, contrastada; movimento panorâmico ou *travelling* da câmera.

Entre tantos elementos da linguagem cinematográfica, alguns serão destacados para melhor esclarecimento sobre a linguagem fílmica e, assim, o entendimento das teorias cinematográficas desenvolvidas por teóricos que foram abordados no texto.

Rey (1995) destaca os elementos sobre a linguagem cinematográfica como o “Campo” que compreende tudo o que está presente na imagem: cenários, personagens, acessórios e o “Extra-campo” que remete ao que, embora perfeitamente presente, não se vê. É o que não se encontra na tela, mas que complementa aquilo que vemos, ou seja, o que está enquadrado.

Complementa Rey (1995) que entre os elementos importantes da linguagem cinematográfica a sua definição sobre “Plano”, pode ser como a imagem-movimento, como uma perspectiva temporal, ou uma modelação espacial. Tamanho de um plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto filmado. Deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material (o plano é mais afastado quanto mais coisas há para ver) e seu conteúdo dramático.

Rey (1995) destaca o plano “Plano Geral” que enquadra a cena em sua totalidade. É aberto e procura registrar o espaço onde estão as personagens. O corpo humano é enquadrado por inteiro e sempre temos o ambiente (interno ou externo) ocupando grande parte da tela. Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, este plano o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, objetivando-o. Dá uma tonalidade psicológica pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa e, às vezes, também traz uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica.

Já no “Plano Médio” ou de conjunto, a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação. No “Plano Americano”, a câmera enquadra a figura humana do joelho para cima. Geralmente não comporta mais do que três personagens reunidas. Tem esse nome devido à sua grande popularidade entre os diretores de Hollywood das décadas de 1930 e 1940.

No “Plano Sequência”, a filmagem é de toda uma ação contínua através de um único plano (sem cortes). Ainda entre os elementos da linguagem cinematográfica está o Primeiro Plano – *close-up* – plano que enquadra de uma maneira muito próxima o assunto. A figura humana é enquadrada do ombro para cima, mostrando apenas o rosto do/a ator/atriz. Com isso, o cenário é praticamente eliminado e as expressões tornam-se mais nítidas para o/a espectador/a. Corresponde a uma invasão no plano da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo (Rey, 1995).

No “Plano Detalhe”, existe uma semelhança ao *close-up*. Rey (1995) explica que o Plano Detalhe se refere aos destaques de objetos. Enquadra um objeto isolado ou parte dele, ocupando todo o espaço da tela. Ressalta um aspecto visual, eliminando o que não é importante no momento.

Quando se fala em “Ponto de Vista” o autor define como um plano visto pelos olhos do personagem, à sua altura e distância, no geral intensificando a dramaticidade do roteiro. Entre os pontos de vista, Martin (2011) destaca os movimentos da câmera que constituem a base técnica do plano em movimento. São definidos levando-se em conta se o movimento da câmera é de rotação (em torno do seu eixo) ou de translação (locomovendo-se em avanço ou recuo, subindo ou descendo).

Sobre o movimento da câmera, Martin (2011), fala sobre a Panorâmica, quando a câmera se move em torno do seu eixo, fazendo um movimento giratório, sem sair do lugar. Trata-se de um movimento da câmera que pode ser horizontal (da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda), vertical (de cima para baixo ou vice-versa) ou oblíquo. A Panorâmica vertical é também conhecida como *Tilt*.

No movimento em *Travelling*, a câmera é movida sobre um carrinho (ou qualquer suporte móvel) num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. O acompanhamento pode ser lateral ou frontal, neste último caso podendo ser de aproximação ou de afastamento. No movimento em *Zoom*, a câmera se mantém fixa e é seu conjunto de lentes que se move, fazendo com que o objeto se apresente mais afastado ou mais próximo da imagem (Martin, 2011).

Através do movimento da câmera, caracterizam-se os ângulos determinados pela posição da câmera em relação ao objeto filmado como o *Plongée* e o *Contra-plongée*. O ângulo da câmera *Plongée* é utilizado quando a câmera filma o objeto de cima para baixo, ficando a objetiva acima do nível normal do olhar. Tende a ter um efeito de diminuição da pessoa filmada, de rebaixamento. O ângulo da câmera *Contra-plongée* se dá quando a câmera filma o objeto de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Geralmente, dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz “crescer” o/a ator/atriz (Xavier, 2005).

Sobre o ângulo da câmera inclinada, Rey (1995) a caracteriza pela tomada feita a partir de uma inclinação do eixo vertical da câmera. Pode ser empregada subjetivamente, materializando aos olhos do/a espectador/a uma impressão sentida por uma personagem, como uma inquietação ou um desequilíbrio moral.

Nos formatos sobre montagem, temos a Fusão, a qual se dá quando uma cena desaparece simultaneamente ao aparecimento da cena seguinte. As cenas se superpõem: enquanto uma se apaga, a outra aparece. Mantém assim, a fluidez e a suavidade de uma sequência. Seu uso pode significar uma passagem de tempo. Também é usada quando se quer suprimir ações que sejam dispensáveis na narração (processo conhecido como elipse) (Martin, 2011).

A montagem conhecida como *Fade* se dá quando a imagem surge aos poucos de uma tela preta (ou de outra cor qualquer), nesse caso temos o *fade in*. Quando ela vai desaparecendo até que a tela fique preta, temos o *fade out*. A velocidade com que a imagem dá lugar à tela preta e vice-versa pode ser controlada de acordo com o efeito desejado. O *fade in* é comumente usado no início de uma sequência e o *fade out*, como conclusão. Pode denotar a passagem de tempo ou um deslocamento espacial, assim como na fusão (Martin, 2011).

Todos os elementos da linguagem cinematográfica são utilizados para a captação de imagem que têm sua finalidade na construção do discurso fílmico, com vistas a buscar um determinado resultado.

O que temos de relatar do Cinema, através da importância dos elementos da linguagem, é a montagem narrativa que tem por objetivo o relato de uma ação, o desenrolar de uma sequência de acontecimentos, apoiando-se nas relações entre os planos, entre as relações das sequências pensadas e construídas pelo diretor-autor, levando-nos a considerar o filme uma totalidade significativa.

Entre as montagens narrativas, Martin (2011) destaca a montagem linear, a montagem invertida, a montagem alternada e a montagem paralela. Iniciando a compreensão sobre a montagem linear, é a montagem mais simples. Designa a organização de um filme que comporta uma ação única, que apresenta cenas numa sequência cronológica.

A montagem invertida representa a sequência das cenas de maneira que subvertem a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e dramática, indo e voltando do presente ao passado. A montagem alternada consiste em uma montagem por paralelismo, baseada na contemporaneidade estrita de duas ou várias ações que se justapõem e, na maioria das vezes, acabam por se juntar ao final do filme (Martin, 2011).

Um exemplo desse tipo de montagem são os filmes de perseguição. Combinada com uma montagem acelerada, a alternância é capaz de exprimir com notável vigor uma ação dramática entre dois ou um grupo de personagens dentro do mesmo curso fatal dos acontecimentos.

Para Xavier (2005), a montagem paralela são duas ou mais ações abordadas ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente, a fim de fazer surgir uma significação de seu confronto. Tal montagem caracteriza-se por sua indiferença ao tempo, pois consiste justamente na aproximação de acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja simultaneidade estrita não é de maneira alguma necessária para que a justaposição seja demonstrativa.

A imagem fílmica, portanto, proporciona uma reprodução do real que é dinamizado pelo olhar artístico do diretor. A percepção do espectador torna-se afetiva, na medida em que o cinema oferece a imagem

intersubjetiva. Assim, a linguagem faz com que o espectador verta lágrimas diante de cenas que talvez no seu cotidiano não o sensibilizassem. A imagem encontra-se afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve, através da forma, a realidade.

Compreendidos os elementos da linguagem cinematográfica, precisamos aplicá-los ao entendimento sobre o entrecruzamento entre a forma e o conteúdo, associando-os a mensagem revelada do filme, significando-o.

Para isso partimos do princípio que um filme não é simplesmente a compilação aleatória de elementos. Pelo contrário, existe um sistema de relações entre as partes, o significante, chamada de “Forma”, que tem como resultado a significação, o “Conteúdo”.

Os artistas projetam seus trabalhos – dão forma a eles – criam um padrão, para que possamos ter uma experiência estruturada. A forma tem uma importância central em qualquer trabalho artístico, independente da linguagem. Para o livro em questão, verificar a importância da “Forma” para o entendimento do “Conteúdo” na linguagem cinematográfica é de suma importância.

ENTRECRUZAMENTO ENTRE FORMA E CONTEÚDO

A imagem em si mesma é carregada de ambiguidade quanto ao sentido/ significante (Forma), de polivalência significativa (Conteúdo). Segundo Martin (2011), a significação da imagem pode escapar ao espectador, portanto é preciso aprender a ler um filme, a decifrar a significação da imagem, conhecendo e compreendendo as sutilezas da linguagem cinematográfica sem dissociar forma e conteúdo. Podemos dizer que mesmo conhecendo e compreendendo a linguagem cinematográfica, em sua forma e conteúdo, existirão inúmeras interpretações em relação a cada filme quantos forem os espectadores.

O poder que a imagem tem, falando de imagem fílmica especificamente, é tão simbólica que um homem em cena pode representar a humanidade inteira. Com toda a significação presente na imagem fílmica precisamos compreender que toda imagem fílmica está no presente, e que o pretérito perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, são apenas o produto do julgamento do espectador, colocado diante de certos meios de expressão da linguagem cinematográfica, significante (forma) cuja significação (conteúdo) precisa-se aprender a ler.

Sob o olhar de Bordwell e Thompson (2013), a estrutura de como é pensada a Forma, leva o espectador a exercitar e desenvolver a capacidade de prestar atenção, prever assuntos futuros, construir um todo a partir de partes e ter uma reação emocional diante do todo. Sabe-se que objetos em si não executam nada. É evidente que a obra de arte, no nosso caso o filme, e o espectador que o vivencia, dependem um do outro.

Se o espectador não se envolve ou coleta pistas, o Cinema permanece um artefato, um produto de trabalho mecânico, sem significação, isto é, sem objetivo social algum.

Há necessidade de pensar a Forma como organização para obter o resultado conhecido como Conteúdo, isto é, essas duas situações são indissociáveis. Cada situação (Forma e Conteúdo) funciona como parte do padrão geral que envolve o espectador.

A Forma afeta o que o espectador vivencia, ela cria uma sensação de que “tudo está em seu devido lugar”, resultado de que as relações entre as partes indicam que o Cinema/filme tem leis ou regras de organização próprias, compondo assim, seu próprio sistema. A organização própria do sistema, cujas leis e regras do Cinema apresentam, pode até nos fazer perceber as coisas de uma maneira completamente nova, sacudir nossos hábitos costumeiros, oferecendo novas maneiras de sentir, ver, ouvir e pensar. Sabe-se que a Forma também pode causar ao espectador insatisfação por seu desequilíbrio e suas contradições (Bordwell; Thompson, 2013).

Muitas relações sobre a Forma podem estar relacionadas a convenções e experiências do diretor-autor, levando em consideração que a pro-

dução cinematográfica, como qualquer outra produção artística faz parte das criações humanas. Em tal condição, o diretor-autor vive a história na sociedade, não pode evitar relacionar sua produção com outras produções e aspectos do mundo em geral, normalmente chamadas de convenções.

Outro aspecto em que a Forma está pautada é o sentimento, é certo que a emoção desempenha um papel importante na maneira como o espectador vivencia a Forma. A reação emocional do espectador ao filme está relacionada à Forma. O que se pode saber é que a emoção sentida pelo espectador surge da totalidade das relações que ele apreende da obra (filme).

Com isso, é de suma importância tentar perceber o máximo de relações formais possíveis quando se assiste a um filme. Quanto mais completa a percepção (forma) da obra, mais profunda e complexa será a reação a ela (conteúdo) por parte do espectador.

Para tanto, com toda a importância sobre o conhecimento da Forma para a construção do Conteúdo é importante para a maneira como o espectador vivencia a obra-filme. O espectador constantemente testa a obra em busca de um significado maior para o que o filme diz ou insinua, claro que, se esse espectador está provocado a isso.

Segundo Xavier (2005), o papel do espectador é elevar a sua sensibilidade de modo a superar a leitura convencional da imagem e conseguir ver para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do estado de alma que se afirmam na importante relação câmera-objeto. Para Berger (1999) construir uma narrativa por meio de ecos de outras narrativas torna-se possível por meio da ilusão do autorreflexo, também por meio do conhecimento técnico e histórico, entre devaneios, preconceitos, ingenuidade, logo, nenhuma narrativa, seja ela na pintura, na fotografia ou no cinema, é definitiva ou exclusiva.

Com isso, muitos significados podem ser suscitados pelo espectador, variando consideravelmente. Os significados, segundo Bordwell e Thompson (2013), a partir dos pontos de vista são: referencial, objetivo, subjetivo e sintomático, estados de interpretação. Relações construídas

tendo como base a análise de conteúdo a partir dos dados coletados dos sujeitos, os acadêmicos.

Muitos dos significados dos filmes são essencialmente ideológicos, ou seja, têm sua origem em sistemas de crenças culturalmente específicas sobre o mundo. Logo os autores Bordwell e Thompson (2013, p. 124), concluem que:

os filmes têm significado porque atribuímos significado a eles. Não podemos, portanto, tratar o significado como simples conteúdo a ser extraído do filme. Algumas vezes, o diretor-autor nos guia na direção de determinados significados e, outras vezes encontramos significados que o diretor-autor não planejou.

Quanto mais geral for a atribuição de significado, maior será o perigo de se perder a compreensão do sistema formal específico do filme, para isso, ao analisá-lo, faz-se necessário alcançar um equilíbrio para encontrar através da Forma um significado relativo – o Conteúdo.

Para abordar a necessidade de construir importantes relações entre as partes significantes (forma) para se atingir o significado (conteúdo) destacamos as palavras de Almeida (2016, p. 23), o qual diz:

Uma sala escura, um silêncio, uma projeção forte sobre uma tela branca: e o milagre súbito se opera. Cria-se a vida, mais do que a vida. Mais do que a vida? – E por que não? Antigamente, o teatro, na ânsia humana da verdade, procurava imitar, com gestos, vozes e cores, ele, o silencioso movimento branco e preto, foi mais do que a vida, foi melhor que a vida. Porque hoje...é a vida que procura imitar o Cinema.

“Porque hoje...é a vida que procura imitar o Cinema” (Almeida, 2016, p. 23). A citação de Almeida coloca a importância que o Cinema tem para a sociedade, e a necessidade de se aprender a ler a linguagem cinematográfica fazendo-a colaborar para a formação crítica do indivíduo. Não se pode transformá-lo em espectador alienado, mas, ao contrário, a

linguagem é que permite e colabora com o amadurecimento do indivíduo, o qual através de seus posicionamentos críticos, pode contribuir para uma sociedade emancipada.

Então, nos remetemos mais uma vez ao corpo epistemológico da Teoria Crítica, com fundamento em Walter Benjamin. O autor, pertencente à Escola de Frankfurt, afirma que o Cinema exercita no indivíduo as novas percepções e reações do aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais na sua vida cotidiana. A natureza ilusionística do Cinema se dá pelo resultado da montagem construída pela intenção do diretor. A imagem cinematográfica resultante dessa prática estimula a subjetividade de seus espectadores (Benjamin, 1985).

Na visão de Benjamin (1985, p. 174), “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao Cinema o seu verdadeiro sentido.” Nessa perspectiva, Benjamin classifica o Cinema como a forma de arte que corresponde de maneira adequada ao indivíduo moderno, pois atinge o indivíduo em uma sensibilidade transformada pelo cotidiano da vida moderna.

Para o indivíduo moderno, as imagens cinematográficas possuem inúmeros significados. Para isso, há a necessidade de reconhecer os significados – o conteúdo, através da forma.

As técnicas cinematográficas, reforçando assim o conhecimento dos elementos cinematográficos (forma e conteúdo), possibilitam ao espectador conhecer o que se passa no íntimo das ações do cotidiano. Para Benjamin (2012, p. 177) a imagem no Cinema:

tem o poder de suscitar a ação despertando poderes sobre nossos pensamentos, modificando comportamentos ou em outros termos o poder da persuasão, com isso, se chega à tese benjaminiana: a de que o Cinema passa a influenciar os espectadores.

Assim, de maneira muito significativa, propõe um prognóstico através de conceitos importantes, colaborando assim, no entendimento da relação e da importância do Cinema e a percepção sensível do homem moderno. O autor afirma que o desenvolvimento técnico (Cinema) emancipa a sociedade moderna, destacando a linguagem, como resultado da evolução social.

A natureza ilusionística do Cinema se dá pelo resultado da montagem construída pela intenção do diretor. A imagem cinematográfica resultante de tal prática estimula a subjetividade de seus espectadores. Ainda para Benjamin (1985, p. 57):

no estúdio, o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica.

Percebe-se que o Cinema consegue unir a capacidade de fruição e de crítica do espectador, tornando essa Arte mais significativa para o meio social, evidenciando sua recepção de maneira coletiva. Na tela do Cinema, a imagem se move, onde o espectador constrói uma associação de ideias a qual é interrompida imediatamente com a mudança da imagem, provocando um choque, exigindo uma atenção aguda do observador.

O Cinema é a forma de Arte que rompe definitivamente com a tradição, sem qualquer traço artesanal, com natureza técnica. Para o público, a exibição de um filme não resulta em uma atitude meramente contemplativa.

Benjamin (2012) afirma que o Cinema é uma arte. Constitui-se por enquadramentos não fixos, numa sequência de imagens em um determi-

nado ritmo, que produz assim a sensação de movimento. A variação de planos, captações da câmera, possibilitam pontos de vista variados pelo espectador. Este seria um dos principais aspectos revolucionários do Cinema, o de ampliar a percepção humana, adequando-se ao novo mundo óptico.

As técnicas cinematográficas possibilitam ao espectador conhecer o que se passa no íntimo das ações do cotidiano.

Para Benjamin (1985), a imagem no Cinema tem o poder de suscitar a ação despertando poderes sobre nossos pensamentos, modificando comportamentos sociais, morais, políticos ou, em outros termos, o poder da persuasão. Com isso, se chega à tese de que o Cinema passa a influenciar o inconsciente dos espectadores através dos sonhos, alucinações e distúrbios psíquicos da população (Benjamin, 1985, p. 177).

Ao conhecermos sobre a importância da História do Cinema, da imagem-câmera, da leitura de imagem, dos elementos da linguagem cinematográfica e do entrecruzamento entre a forma e o conteúdo, podemos perceber que desde o surgimento do Cinema, do seu início até sua evolução, muitas descobertas foram feitas.

Com isso, a construção do conjunto de características apresentadas, torna necessário compreender como tudo isso é mobilizado nas produções cinematográficas. Através de Teorias de Cinema são marcados um determinado estilo, uma determinada tendência, os quais marcam uma identidade.

Apresentamos a seguir a Teoria Formativa e a Teoria Realista/Crítica, tendo a última, nosso maior interesse pela proposta apresentada no texto, que está pautada na Teoria Crítica, comungando assim, interesses comuns.

LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SEUS FUNDAMENTOS: CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS NAS TEORIAS CINEMATOGRAFICAS.

O Cinema apresentou tendências em diferentes momentos e lugares. Há muitas organizações estruturais explícitas e, principalmente, implícitas em sua construção, elementos da linguagem cinematográfica que constroem a estética fílmica, formatos particulares que buscam uma identidade nas produções cinematográficas, podendo assim ser chamado de movimento cinematográfico.

Destacado por Bordwell e Thompson (2013), os dois elementos primordiais do movimento cinematográfico são: os elementos do movimento cinematográfico, em que os filmes são produzidos em determinado período ou país e compartilham características semelhantes de Estilo e Forma; já o segundo elemento do movimento cinematográfico é quando cineastas operam em uma estrutura de produção comum e compartilham certos conceitos sobre a realização dos filmes.

O teórico Vachel Lindsay foi o primeiro norte-americano a publicar uma Teoria de Cinema – *The Art of the Moving Picture, 1916*. Ele mostrou que o Cinema se beneficiava das propriedades de todas as outras artes.

As primeiras Teorias de Cinema pareciam mais anúncios de nascimento do que pesquisas científicas. Os teóricos lutaram muito para dar ao Cinema o *status* de Arte, e ainda insistiam em classificar o Cinema como uma arte independente.

Assim, podemos reconhecer algumas das Teorias Cinematográficas pelas características apresentadas em suas descrições, entre as semelhanças entre o estilo e a forma, chegando ao que nos interessa para o presente livro: a construção de uma análise fílmica, aliada a perspectiva de uma teoria crítica de Cinema. Esse conhecimento fundamentará a indissociabilidade entre forma (método) e conteúdo (objeto da tese) tornando o Cinema

uma linguagem artística mais significativa na formação humana, artística-cultural e social crítica.

Ao falarmos sobre as Teorias Cinematográficas, destacamos o significado do termo Estilo, necessário para entendermos a que se refere tal conceito no contexto cinematográfico.

Para Bordwell e Thompson (2013) os padrões estilísticos, isto é, o estilo cinematográfico, faz parte das características dos filmes dos grandes cineastas, a maneira como eles utilizam as técnicas em sistemas filmicos. Constitui parte importante de qualquer Cinema/filme, para haver familiarização com determinados estilos, com determinados cineastas.

Ao produzir um filme, o cineasta escolhe as técnicas, a forma que empregará em sua produção cinematográfica. Muitos cineastas planejam o estilo geral do filme para que ele reflita a progressão da história criada. Com as escolhas, como espectadores, identificamos o cineasta que produziu aquele determinado filme pelo estilo que apresenta em sua produção cinematográfica. O espectador passa a ter uma relação com o estilo.

Como espectadores, ao assistir a um filme, temos expectativas estilísticas, que derivam das nossas experiências do mundo em geral, de nossa experiência do Cinema e de outros veículos em relação aos acontecimentos apresentados. O estilo cinematográfico específico pode confirmar, modificar, tapear ou desafiar as expectativas do espectador (Bordwell; Thompson, 2013).

Para Bordwell e Thompson (2013), muitos filmes usam técnicas de uma maneira que confirma nossas expectativas, outros pedem que limitemos de certa maneira as nossas expectativas e ainda outros filmes fazem escolhas de técnicas estilísticas inusitadas construindo no espectador novas expectativas.

Em resumo, o cineasta não só dirige apenas o elenco e a equipe, mas também dirige a atenção do espectador, moldando de certa forma a sua reação. Com isso o estilo do filme marca a identidade do cineasta, fazendo a diferença na recepção do espectador. Logo, estilo é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme.

Depois de compreendido o que vem a ser o estilo de um Cinema/filme, pode-se então, deter sobre as teorias cinematográficas. Para tanto o que vem a ser: Teoria do Cinema? Qual o objetivo da Teoria do Cinema?

Ela objetiva formular uma noção esquemática da capacidade da sétima arte. As noções esquemáticas que compreendem as teorias do Cinema podem ser vistas como a matéria-prima; os métodos e técnicas; formas e modelos, objetivo e valor.

Para Andrew (2002) as noções esquemáticas podem ser explicadas como: *matéria-prima* que inclui perguntas sobre o veículo, buscando as relações com a realidade, fotografia e ilusão e ao tempo e espaço. Também as perguntas em relação à cor, som e decoração, enfim, a tudo o que existe como um estado das coisas com o qual começa o processo cinematográfico.

Os métodos e técnicas do Cinema são as perguntas que compreendem o processo criativo que dá forma à matéria-prima. Discussões sobre os desenvolvimentos tecnológicos, a psicologia do cineasta e até a economia da produção cinematográfica.

Formas e modelos do Cinema são perguntas sobre os tipos de filmes, as quais foram e poderão ser feitas. Perguntas sobre gênero e a expectativa da plateia ou sobre a repercussão. Importante compreender que nesse momento, partindo da premissa de que são processos completos, no qual a matéria-prima já tomou forma através de vários métodos criativos, os quais devem/podem ser reconhecidos pela plateia.

E por último, dentro das noções esquemáticas para reconhecimento da teoria utilizada pelo cineasta, apresentam-se o objetivo e o valor do Cinema, categorias mais amplas, pois residem nas perguntas que investigam o objetivo do Cinema no universo do Homem, obtendo assim uma determinada forma significativa.

Os cineastas fazem inúmeras perguntas ao produzir seus filmes: que espécie de montagem organiza melhor uma cena? Que espécie de interpretação é adequada a um determinado filme?

Os teóricos também estavam interessados na percepção do espectador em relação ao Cinema. Como o espectador responde a determinada

forma de montagem? Qual é a natureza do filme? Qual a sua relação com a realidade? O Cinema é uma Arte espacial ou temporal? Em sua essência, o que distingue o Cinema?

Para isso, precisamos compreender que a Teoria de Cinema é um empreendimento lógico e que, ao mesmo tempo em que precisamos notar a diferença de abordagem de qualquer teórico em particular, precisamos ser capazes de comparar e contrastar seus pontos de vista com os nossos e com os de outros teóricos, isto é, devemos examiná-los de maneira sistemática (Andrew, 2002).

Será apresentado um recorte sobre as Teorias do Cinema, suas fundamentações, apresentando dessa maneira o tradicional antagonismo ou contradições entre teóricos da Teoria Formativa ou da forma, e da Teoria Realista/Crítica.

Entre as Teorias Cinematográficas, Andrew (2002), apresenta a Teoria Formativa. Pertencem a essa teoria: Hugo Munsterberg com a Teoria da Recepção; Rudolf Arnheim, com a Teoria da Percepção e Estética; Sergei Eisenstein com a teoria da construção efeito-causa-efeito (política e arte juntas) e Béla Balázs com a Teoria Formalista. Na Teoria Realista/Crítica, o autor apresenta: Siegfried Kracauer e André Bazin, com a Teoria Realista de base, fazendo crítica entre o realismo e a ideologia no Cinema.

A Teoria Realista/Crítica do Cinema, se sustenta no presente livro apesar de apenas formulada e desenvolvida de maneira sistemática em meados do século XX, por Kracauer (1999) e Bazin (1991), e já se mostrava desde cedo nas inclinações e projetos de cineastas que adotavam uma posição contrária aos ideais dos cineastas e teóricos vinculados à escola formativa.

Kracauer vê o veículo Cinema como uma mistura de assunto e tratamento do assunto; portanto uma mistura de dois domínios: o da realidade e o das capacidades técnicas do Cinema.

A função do cineasta é “ler tanto a realidade quanto seu veículo de modo justo, a fim de que possa ter certeza de que emprega as técnicas apropriadas ao assunto apropriado” (Andrew, 2002, p. 116), sem dissociar-

-se da forma e conteúdo. As abordagens sobre as Teorias de Cinema serão a partir de um recorte das mais importantes ideias teóricas apresentadas por Dudley Andrew (2002) em seu estudo: *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*.

Esta obra nos oferece uma visão conceitual sobre os principais teóricos de Cinema, suas posições teóricas sobre os recursos técnicos utilizados por eles na Teoria Formativa, na Teoria Realista/Crítica. A escolha da referida obra como referencial teórico da tese, vislumbra sua importância na produção no campo do Cinema durante o século XX, obra bastante disseminada no campo acadêmico dedicado ao estudo do Cinema.

Ainda, a opção por utilizar a obra de Andrew (2002), ao invés de se trabalhar as fontes primárias dos teóricos citados, se dá pela sua qualidade teórica, destacando que o escopo da tese tem como objetivo a construção de um método de leitura fílmica a partir da linguagem cinematográfica contribuindo assim para a formação inicial de professores de Artes Visuais e não, o exame crítico das teorias do Cinema.

Dessa forma, a obra escolhida de Andrew (2002) nos fornece dados importantes, claros e suficientes ao nosso estudo, para que possamos relacionar as Teorias Cinematográficas às Linguagens Cinematográficas, à análise dos dados da tese.

TEORIA FORMATIVA

Segundo Andrew (2002), a Teoria Formativa está associada à tradição do formalismo das Teorias da Arte. Os intelectuais entre o período de 1920 e 1935 deixam de lado o papel do Cinema como somente um ato de diversão e entretenimento e passam a considerá-lo como Arte. Elevam o Cinema ao patamar das outras artes, não somente com discussões sociológicas, mas também com discussões estéticas, buscando assim reconhecer cada vez mais suas características expressivas. Na década de 60, as teorias fazem parte do interesse/espço acadêmico, quando teóricos estudam os

efeitos das técnicas para a realização dos filmes tais como: a montagem, iluminação, planos, vinculando, assim, as significações de seus empregos.

Surgem então as conhecidas “Linguagens do Cinema”, muito em destaque no período citado. Formam o conjunto de recursos e técnicas que os cineastas faziam uso para conduzir a narrativa do filme produzido. Percebe-se que essa teoria é pautada no uso das técnicas prontas, as quais constituem um conjunto de fórmulas muitas vezes fechadas, limitando dessa maneira a capacidade expressiva do Cinema.

Apresentam-se dois períodos principais na Teoria Formativa, sendo o primeiro período, entre 1920 e 1935, que caracteriza o momento em que a classe intelectual se conscientizou de que o Cinema não era apenas um fenômeno sociológico de importância extraordinária, mas uma importante forma de Arte.

O segundo período ocorre na década de 1960, o qual retira sua força do interesse apenas burguês pelo veículo, permitindo que o espectador construísse suas interpretações, e não meramente a reprodução de ações cotidianas.

A Teoria Formativa do Cinema é perigosa por estar centralizada na técnica. Perigo, pois, se o foco não for apoiado pela iluminação apropriada de questões pertinentes à forma e ao objetivo (conteúdo) do Cinema, o resultado será mera rubrica do uso desse veículo. Reforçando então: o que se busca é a valorização da indissociabilidade entre a forma e o conteúdo.

Isso servirá de base para a análise cinematográfica na construção de um cidadão mais crítico, o qual conhecerá a linguagem como uma linguagem artística de grande valor social, político, artístico e crítico.

Com isso, Andrew (2002, p. 88) diz que “sem um senso abrangente de forma e objetivo, a teoria nada proporciona além de um catálogo de efeitos cinematográficos, e isso dificilmente é suficiente para uma teoria do cinema”.

Na Teoria Formalista, Andrew (2002) apresenta os teóricos de Cinema: Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein e Béla Balázs, e suas particularidades técnicas.

Nesta direção o teórico de Cinema, alemão Hugo Munsterberg (1863-1916) conhecedor da estética e da psicologia do Cinema, enxergou muito além de seu tempo ao prever futuras correntes teóricas que envolvem a recepção do espectador e seu papel no processo de fruição do filme.

Identificado como fundador da psicologia moderna, o filósofo escreveu amplamente para especialistas e para os leigos interessados em compreender sobre a sétima Arte: o Cinema. Foi um teórico, dono de uma inteligência tenaz que iniciou seus estudos sobre Cinema em 1915, quando discutiu principalmente os maravilhosos filmes históricos, aos quais assistiu diariamente (Andrew, 2002).

As perguntas frequentes sobre seus estudos em relação ao Cinema era quando examinava a sua gênese antes de analisá-lo: “O que quero examinar?” “Como veio a ser assim?” “De que modo funciona?” “Que posso fazer com isso?” (Andrew, 2002, p. 26).

Respondendo a essas questões, Andrew (2002) diz que a História do Cinema se divide em desenvolvimentos cinematográficos externos e internos, entre a história tecnológica do veículo e a evolução do uso do Cinema. Com isso, uma sociedade com necessidade de informação, educação e entretenimento, faz o Cinema existir.

Ainda, segundo Munsterberg (1863-1916) apud Andrew (2002) faz uma apologia à capacidade narrativa do Cinema. Para ele, o Cinema é totalmente insignificante sem a narração. Somente quando o Cinema passa a ser narrativo, passa a ganhar vida, tornando-se o milagre artístico que reconhecemos.

Uma característica bastante peculiar do teórico Munsterberg (1863-1916) foi sua preocupação muito especial com o espectador mais do que com a feitura do filme.

Andrew (2002, p. 26) destaca um interessante fato de Munsterberg:

nunca ter discutido o diretor ou o roteirista como força criativa. Evidentemente, ele achava que os poderes impessoais da tecnologia e da sociologia que trabalhavam através dos

cineastas para dar origem aos filmes. Aquilo a partir de que trabalhavam a partir de que os diretores faziam cinema, era a principal preocupação e instigante inspiração de Munsterberg: a mente humana.

Munsterberg (1863-1916), um dos fundadores da Gestalt⁸, argumentava com um impressionante elenco de evidências psicofisiológicas concretas, que toda experiência visual é uma relação entre a parte e o conjunto, entre a figura e fundo, fundamento da Gestalt, sabendo que é a mente humana que tem a capacidade de resolver essa relação e organizar seu campo perceptual. Tudo depende de como a mente estrutura essas percepções. Assim essa maquinaria (câmeras, projetores, e toda tecnologia utilizada na produção cinematográfica) foi desenvolvida para trabalhar a matéria-prima da mente humana. O resultado desse processo é o Cinema, com isso, concebe todo processo cinemático como um processo mental. Logo, para ele, é a mente humana a fonte do cineasta e a substância dos filmes.

Munsterberg afirma que “registrar emoções deve ser o objetivo central da peça cinematográfica” (Munsterberg apud Andrew, 2002, p. 29). A base do Cinema não está na tecnologia, mas na vida mental.

Para o teórico a experiência de se deixar envolver por uma história contada pelo Cinema, provou que esse veículo era uma Arte, que tem o objetivo de uma Arte, então é em direção à estética do filme que tende sua psicologia do Cinema. Para ele “o objeto de Arte isolado deve atingir o receptor desinteressado com toda a sua singularidade, primeiro pressionando a mente e depois relaxando-a. Alguns filmes ele descobriu, alcançam isso plenamente” (Andrew, 2002, p. 32).

Ao diferenciar as sensações vividas pelo sonho que temos e ao filme que assistimos, Munsterberg (1863-1916) os difere pela plenitude. O sonho gera fantasias e emoções e o filme estético dispensa todas as energias que chama à ação, logo Andrew (2002, p. 34) resume que:

⁸ é uma doutrina da psicologia baseada na ideia da compreensão da totalidade para que haja a percepção das partes. Gestalt é uma palavra de origem germânica, com uma tradução aproximada de “forma” ou “figura” (Gomes, 2015).

a peça cinematográfica conta-nos uma história ultrapassando as formas do mundo exterior – a saber, espaço, tempo e causalidade – e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior – a saber, atenção, memória, imaginação e emoção...[Estes acontecimentos] alcançam isolamento total do mundo prático através da perfeita unidade de enredo e forma pictórica.

Para o teórico, o Cinema pode construir seu tempo, seu espaço, o que quiser para levar seu espectador às imaginações mais intensas sabendo que não afetará o seu tempo, seu espaço em sua existência cotidiana, acreditando que o Cinema não fluirá diretamente para dentro da vida do espectador. Assim, todos os sentimentos vividos na apreciação de um trabalho cinematográfico são contemplados desapaixonadamente, pois quando o espectador é lançado de volta ao mundo real, vive suas experiências reais.

Os estudos do alemão Rudolf Arnheim (1904-2007) são vistos como fortemente formalistas ou formativistas, desviam-se dos problemas políticos e sociais do Cinema. Tido como um modernista paradoxal, por ser crítico e ao mesmo tempo conservador, rejeitou os avanços técnicos como o desenvolvimento da cor, do som e da tela, acusando dessa maneira a morte do Cinema mudo, que considerava como o melhor da arte cinematográfica.

Também fez parte da influente escola gestaltista de psicologia. Em um primeiro pensamento desse teórico, o Cinema era visto apenas como Arte. Os gestaltistas acreditam que a mente atua na experiência da realidade, de tal modo que confere à realidade não apenas seu significado, mas também suas verdadeiras características físicas. Para eles esse é o verdadeiro modelo da atividade perceptiva.

A principal estratégia metodológica de Arnheim (1904-2007) citada por Andrew (2002) foi o de isolar o que seria justamente o material do cinema: matéria-prima. O Cinema, na concepção de Arte para este teórico, pode ser compreendido a partir da sua matéria-prima, portanto “todos os fatores que tornam o Cinema uma ilusão mais que perfeita da realidade”

(Andrew, 2002, p. 35). Entre os fatores de ilusão, irrealis da imagem do Cinema, segundo Andrew (2002, p. 36) estão:

1. na projeção de sólidos numa superfície bidimensional; 2. na redução de um sentido de profundidade e o problema do tamanho absoluto da imagem;
3. a iluminação e a ausência da cor; 4. o enquadramento da imagem; 5. a ausência da continuidade espaço-temporal graças à montagem; a ausência de entradas (inputs) de outros sentidos.

Os fatores acima enumerados são a matéria-prima da arte cinematográfica, os quais o teórico considera como experiência irreal apresentada pelo Cinema. Arnheim muitas vezes se opõe a desenvolvimentos tecnológicos como cor, fotografia tridimensional, som e tela panorâmica, que reduzem o impacto do Cinema ao levá-lo cada vez mais em direção à experiência natural.

Ele afirma que a arte cinematográfica baseia-se na manipulação do tecnicamente visível, sendo algumas razões para as limitações técnicas do representalismo. Sustenta que a soma das limitações é a matéria-prima, pois são as únicas que o artista pode controlar e manipular para atingir seus propósitos expressivos.

A busca que o Cinema tenta desesperadamente atingir em ser representacional foi nominada pelo teórico como movimento profano e deve ser evitada se quisermos que o veículo atinja objetivos superiores. As limitações do ilusionismo apresentado pelo Cinema são os meios pelos quais reconhecemos um filme como filme e não como realidade.

Precisamos acreditar que toda imagem produzida pelo Cinema, foi moldada cuidadosamente pelo diretor com o objetivo de distorcer, alterar o que quer que seja.

Para Arnheim, se torna arte quando o processo fílmico de representar o mundo é retardado, mantém a arte cinematográfica dependente da representação, o Cinema parece estar condenado a comentar sobre o

mundo porque seu material não é material do mundo, absolutamente, mas um processo inventado para representar o mundo e que é inconcebível fora do mundo.

Arnheim afirma, em seus escritos sobre Cinema, que não apenas a mente, mas todos os nossos centros nervosos criam o mundo em que vivemos ao organizá-lo. Nossos olhos, nossos ouvidos, as pontas de nossos dedos dão forma, cor, contorno e, finalmente, significados superiores ao mundo que os estimula, processo que chamou de transformação.

Para o teórico a partir de todas as transformações, os avanços técnicos utilizados pela produção cinematográfica contribuíram para transformar o Cinema em um produto alienante, sem o mínimo de relação ao mundo real.

Diz que determinados filmes apresentados à sociedade, onde tudo acontece de maneira passiva, menospreza a inteligência do ser humano, pois em grande porcentagem as produções cinematográficas estão em mãos de pessoas que têm a intenção na manutenção da ordem social que é favorável a elas, desviando-as assim das ações revolucionárias. Esse pensamento de Arnheim está relacionado e em comunhão aos discursos dos filósofos Adorno e Horkheimer (1986), os quais também viam no Cinema mais um produto da Indústria Cultural, manipulador da sociedade.

O teórico Arnheim se opõe à concepção do Cinema como reprodução da realidade. Deduz a dimensão artística do filme a partir de uma teoria da percepção, derivada da estética do Cinema, isto é, não apenas como teoria da experiência estética, mas também como teoria da arte, já que descreve o Cinema como Arte.

Outro teórico que precisa ser destacado pela sua importância no contexto formativo é o russo Sergei Eisenstein (1898-1948), considerado um dos cineastas mais importantes do século XX. Pensador enérgico e eclético, com filmes representativos como: *A greve* (1925), *O Encouraçado Potemkim* (1925), *Outubro* (1928), *Alexandre Nevski* (1939) e *Ivan, o terrível* (1944).

Muitos dos seus estudos renderam homenagens a Marx e Lenin, mas foi incapaz de se pautar somente a partir de uma filosofia. Interessa-

va-se por vários temas, várias filosofias e várias teorias, dando a sua teoria uma aparência de teoria *pop*, podendo dessa maneira, aplicar seus conhecimentos em sua maior paixão: o Cinema.

A técnica de montagem foi praticamente criada por Eisenstein e influenciou grandes cineastas como Orson Welles, Jean Luc Godard, Brian de Palma e Oliver Stone. Um dos seus grandes estudos foi sobre a cor, uma grande referência para o estudo da estética da teoria da cor, principalmente em seu ensaio “*Color and Meaning*”, que reúne várias declarações sobre a teoria da cor. Suas produções abrangeram várias áreas do conhecimento como a exploração da história, da economia, da história da arte, da psicologia, da antropologia e outros incontáveis campos de estudo.

Tinha como grande característica em suas produções cinematográficas a qualidade de chocar o espectador ao eliminar a composição linear (narrativa linear) das suas obras e substituir pelo jogo das ideias, transições abruptas, afirmando que “devemos ouvir os sobretons dos planos dos filmes, do mesmo modo devemos ouvir tais sobretons em seus ensaios” (Andrew, 2002, p. 47).

Para Eisenstein apud Ivánov (2009), a concepção do Cinema evolui da crença de que o plano era o bloco de construção básico a uma concepção mais completa, a da “atração”. Para o cineasta, a concepção da “atração” é muito mais do que uma técnica mecânica vista no plano, pois para ele, a atração leva o espectador a refletir, a trabalhar a sua mente, isto é, despertar no espectador reflexões/ interpretações além do que o diretor tinha como intenção. A consciência de que o ponto de vista do cineasta, na construção dos planos, através da estruturação calculada de atrações, pode com certeza, moldar os processos mentais do espectador.

Como já abordado, Eisenstein foi o criador da montagem. Com a capacidade relacionada à montagem, em geral inflexível e dogmática, foi além do padrão já estabelecido por outros teóricos. Elaborou sua concepção de montagem de acordo com a psicologia. Teve como modelos em seus estudos, o fisiologista russo Ivan Petrovich Pavlov (1849-1936) que entrou para a história com seu livro sobre o papel do condicionamen-

to na psicologia do comportamento, e a psicologia do desenvolvimento, do psicólogo, biólogo e epistemólogo, o suíço Jean William Fritz Piaget (1896-1980).

Com os estudos aliados às experiências, Eisenstein apud Ivánov (2009) faz de suas montagens cinematográficas algo complexo e menos previsível, acreditando e respeitando o poder de percepção do espectador, despertando uma visão dupla com relação à forma e ao objetivo do Cinema, o qual considerava o veículo unificado, entre máquina *versus* organismo.

Muitas vezes, Eisenstein apud Ivánov (2009) considerou o Cinema como um forte veículo de manipulação social, e em outras vezes, como um veículo superior, místico de reconhecer o universo, uma arte autônoma.

O Cinema causava inicialmente para o cineasta, uma sensação de ineficiência, achava que até então, o Cinema estava preocupado em representar os acontecimentos cotidianos, tornando o cineasta, mero reproduzidor da vida real. Reconhecia que os planos deveriam ser neutralizados.

O diretor deveria combiná-los de maneira que achasse conveniente, criando assim um significado novo e superior, não necessariamente de situações cotidianas, fazendo com que a realidade não oprimisse mais o Cinema. Rejeitou o plano geral porque seu objetivo era a continuidade da visão, a expectativa da sequência. Ele nunca considerou o Cinema um mero registro da vida.

Segundo Ivánov (2009), Eisenstein tem sua experiência, sua base, no teatro *kabuki*, teatro que mudou as características do teatro convencional. O teatro *kabuki* usava a estilização exagerada deformando os fatos, através de gestos estilizados, construindo códigos estilizados de sons, figurinos e cenário, formando assim um conjunto de significados abstratos e poderosos, provocando o espectador a reações distintas, a uma nova leitura cinematográfica.

Com isso, Eisenstein apud Ivánov (2009, p. 50) cita que:

cada elemento funciona como uma atração circense, diferente das outras atrações do parque de diversões, mas em pé de

igualdade e capaz de dar ao espectador uma impressão psicológica precisa. Isso é bem diferente da estética convencional que considera a iluminação, a perucaria, o trabalho de câmera e assim por diante como apoio da ação *dominante*, criando uma impressão ampla [...] ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo.

Para ele, cada elemento que compõe o plano deveria proporcionar ao espectador inúmeras atrações harmoniosas e conflitantes, pois o Cinema, somente poderia ser considerado Arte se atingir tal objetivo. Deve fazer com que o espectador veja em cada plano “feixes” de atrações e possa construir inúmeras interpretações, não somente do enredo, mas de todos os elementos cinematográficos, proporcionando assim experiências totais, completas.

Eisenstein em suas criações cinematográficas não hesitou em combinar imagens bizarras, fazendo com que essas imagens provocassem fortes estímulos, até às vezes sem significado, levando a mente do espectador a criar ligações entre elas através da sua capacidade metafórica.

Para Eisenstein, o filme somente alcança seu objetivo se o espectador consegue, mesmo antes do final do filme, imaginar a conclusão da história. O espectador precisa extrair do Cinema estímulos diversos, saltos mentais conscientes, acreditando que através de ideias inovadoras, de reflexões, o espectador esteja pronto para a derrubada do capitalismo e se alcance a ascensão da classe trabalhadora, isto é, permitindo uma sociedade mais emancipada, e não manipulada. Assim, sem a participação ativa do espectador, não há trabalho artístico.

As ideias de Eisenstein até hoje são bastante utilizadas, principalmente pelo Cinema francês, evidente pelos seus cortes dinâmicos, pela montagem não linear, pela preocupação de todos os elementos da composição do plano, características responsáveis pela nova consciência cinematográfica radical. (Ivánov, 2009)

A teoria de Cinema sempre será um instrumento de concepções radicais sobre essa linguagem. Conseguimos através do conhecimento teórico acerca da teoria de Eisenstein perceber que tratou o Cinema com diversidade e originalidade em seus ensaios, evitando o reducionismo simplista da teoria formalista, tendo coragem de ultrapassar todos os modelos prontos com o objetivo maior em buscar soluções que explicariam aspectos sutis da sua experiência.

Segundo Ivánov (2009), Eisenstein lutou incansavelmente para que a linguagem cinematográfica não fosse um sistema finito fechado, no qual o cineasta manipula a mente do espectador. Foi contra toda tendência mecânica e digital, ciente de que todo formalismo estrito prende o artista e tende a ditar a aparência dos filmes a partir de fora.

Por isso, podemos concluir que sem a relação entre a forma e o conteúdo, a teoria nada nos proporciona além de um catálogo de efeitos cinematográficos.

Logo, em revisão sobre os princípios dos teóricos apresentados, precisamos compreender a relação teórica de Eisenstein, o qual rompe com várias características vistas dos outros teóricos; Músterberg tinha o Cinema como uma arte da mente, e Arhneim tinha o Cinema como uma ilusão mais perfeita que a realidade. Cada teórico da Teoria Formativa, com seus princípios, seu estilo, buscando fazer do Cinema, um veículo de poder social.

Ainda na teoria citada, precisamos destacar o cineasta marxista húngaro Béla Balázs (1884-1949) e sua tradição no formalismo.

O cineasta fez seus primeiros ensaios sobre Cinema em 1922, 1930 e 1940, onde grande parte deles foram registrados na obra *Theory of the film*. A obra traz suas observações técnicas cinematográficas com ideias relativas à origem e ao objetivo do Cinema, valorizando a necessidade de uma teoria do veículo na intenção de torná-lo mais fecundo. Seu objetivo era limitar seu tema à arte cinematográfica, ou o que chamava de “forma linguística” do Cinema.

Sua grande preocupação era analisar a infraestrutura econômica do Cinema, sabendo que ela só poderia se desenvolver se as condições financeiras fossem supridas, sabendo que estava a mercê de gerentes de grandes casas exibidoras, competindo com o *vaudeville*, o *music hall* e o teatro popular.

O Cinema precisava urgentemente procurar temas que somente tal veículo poderia exhibir, como por exemplo, os dramas cinematográficos, como tomadas múltiplas para produzir espetáculos de movimento e mágicas. Mesmo com todas essas novidades, o Cinema ainda não podia ser considerado uma arte e se caracterizava ainda como um teatro filmado. Com isso, Balázs apud Andrew (2002, p. 79), em seu ensaio sobre Cinema *Theory of the Film* observou:

Quando e como a cinematografia se tornou arte específica independente usando métodos muito diferentes do teatro e usando uma forma linguística totalmente diferente? Qual a diferença entre o teatro filmado e a arte cinematográfica? Sendo ambos igualmente filmes projetados numa tela, por que digo que um é apenas uma reprodução técnica e o outro uma arte criativa independente?

Buscou responder ao seu questionamento ao construir um parâmetro entre as duas artes: o teatro filmado e a arte cinematográfica. Sobre o teatro filmado, relata que ele sempre mantém sua ação numa continuidade espacial, onde o espectador olha a ação de um ângulo imutável, mesmo variando a distância e o ângulo que era filmado, o evento (cena) não configurava mudança.

Já em relação à arte cinematográfica, segundo Balázs, o diretor de Cinema americano David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948) criou uma nova forma linguística da arte cinematográfica, que ao fragmentar as cenas (*decupagem*) mudava as distâncias, os ângulos da câmera de fragmento para fragmento, construindo assim, uma montagem especial dos fragmentos, criando como anunciado por Balázs, um novo olhar sobre o veículo, isto é, uma nova forma linguística.

Para Andrew (2002), o teórico Balázs elaborou sua teoria cinematográfica pautada na forma linguística, que envolvia a criação de arte cinematográfica fora das coisas do mundo, logo, a matéria-prima do Cinema deve se dar fora da realidade, mas deve se pautar no “assunto fílmico” que se apresenta para ser experimentado no cotidiano e que se oferece para ser transformado pela arte cinematográfica. Pois como marxista, Balázs tinha uma visão crítica do Cinema, e assim, Balázs apud Andrew (2002, p. 80) diz que:

[...] acreditava firmemente na realidade e independência do mundo externo dos sentidos. A arte jamais captura a realidade em si mesma porque a arte sempre traz para este mundo seus próprios padrões e significados humanos. A realidade, porém, é multifacetada e aberta a muitos usos. Cada arte trata a realidade de seu próprio modo e escolhe como temas apenas aspectos da realidade que podem ser imediatamente transformados por seus meios especiais.

De acordo ainda com Andrew (2002), Balázs se dedicou à concepção da matéria-prima artística de qualquer forma de arte, como a pintura, a literatura e o Cinema revelando suas observações sobre a adaptação, sabendo que cada forma de arte depende de uma forma linguística para se adaptar. Acreditava que cada arte possuía sua linguagem artística, que toda visão cinematográfica tem um teor formativo, isto é, uma linguagem artística específica.

Comparava o Cinema a uma moldura pictórica dentro da qual o cineasta organiza em uma composição seus temas através de padrões significantes (forma) e significados (conteúdo), defendia o estilo formativo e não realista.

Em suas montagens, investia em ângulos estranhos, aceitando planos subjetivos, sequências inteiras de sonho, apenas até o ponto em que o espectador ainda pudesse se orientar na fotografia e diferenciar o familiar do estranho, criticando os excessos da montagem metafórica e intelectual

do teórico Eisenstein. Usou a padronizada retórica marxista para atacar a indulgência de filmes abertamente distorcidos que ofuscam o primado da percepção normal e criavam assim estranhos universos visuais e temporais.

Segundo Andrew (2002), o cineasta Balázs discursa que “tais filmes são um fenômeno degenerativo da arte burguesa, retiram a expressão facial do rosto e a fisionomia do objeto, criando expressões abstratas, flutuantes que não expressam mais nada” (Andrew, 2002, p. 84). Com isso, o teórico queria, através da sua teoria, menos comprometimento com a forma pura que os formalistas utilizavam, elevando o *status* do objeto a uma significação através da técnica cinematográfica.

Aparecem momentos na teoria cinematográfica de Balázs, que de acordo com Andrew (2002), o teórico se contradiz em seus princípios, quando aponta que o significado e a verdade residem no homem, e não na natureza, dizendo: “A câmera deve enfatizar significados ocultos presentes no objeto” (p. 89), parece então que a tarefa do cineasta em produzir sua arte cinematográfica não é criar significado usando o arsenal técnico num material incoerente, mas explorar, revelando o significado inerente aos objetos. A Teoria Formativa foi dominante nas primeiras décadas, até surgir, no decorrer da evolução do Cinema, a Teoria Realista/Crítica, outra teoria em contraposição ao que as teorias vigentes ditavam.

TEORIA REALISTA/CRÍTICA

A Teoria Realista, nas primeiras declarações do cineasta francês Louis Feuillade (1873-1925), o qual fazia propaganda de seus filmes, afirmava que seus filmes mostravam realmente a vida como ela é, não tendo como objetivo fazer de suas produções cinematográficas peças para entretenimento, mas, fazer das peças, reconhecimento do cotidiano, representando as situações sociais, políticas e morais. Os teóricos/cineastas da Teoria Realista/Crítica acreditavam que o Cinema ficcional da Teoria Formativa,

existiu como uma droga, criado por magia, através dos recursos técnicos utilizados como, por exemplo, a montagem, os quais estão destinados a ninar um público pagante, tendo então, como contraponto a Teoria Realista, a qual tinha como objetivo o Cinema ligado primordialmente ao senso da função social, excluindo as fantasias, os devaneios, o místico, o mágico, papel bem claro dos anseios pensados pelos filósofos da Escola de Frankfurt. .

No discurso dos teóricos/cineastas dessa nova corrente, estava a declaração de que o Cinema realista não veio para competir com o Cinema de entretenimento, mas sim, trazer uma alternativa de Cinema com teor de consciência verdadeira tanto das ações cotidianas, como também sobre as questões sociais.

A Teoria Realista foi basicamente elaborada por dois teóricos: o alemão Siegfried Kracauer (1889-1966) e o francês André Bazin (1918-1958), os quais viam no Cinema um campo de testes para novas identidades sociais, e um vasto contexto em que incluíam a política, tendo a preocupação com a realidade apresentada pelo veículo. Entendiam que a vocação da sétima arte era harmonizar a humanidade com a realidade, isto é, um recurso significativo de ajuste radical da sociedade.

Assim, para os teóricos, o conceito do novo formato do Cinema seria recriar o sentido das coisas tal como realmente elas são em sua indeterminação e ambiguidade, o Cinema para eles, deveria proporcionar a equiparação entre a representação do mundo e a realidade social apresentando uma visão mais crítica ao espectador. Logo, vem ao encontro, com o que tem sido discutido no livro, que tem como objetivo desenvolver uma alternativa de leitura cinematográfica na formação do professor de Artes Visuais, o qual contribuirá para a formação de um indivíduo mais crítico, que possa fazer parte de uma sociedade mais emancipada, algo tão discutido por Adorno, Horkheimer (2014) e Benjamin (2011).

Entre os teóricos que apresentaremos na Teoria Realista/Crítica, inicialmente apresentamos o teórico/ repórter alemão Siegfried Kracauer (1889-1966) que tem como ensaio importante sobre a Teoria Realista/Crítica sua obra *Theory of Film*, o qual foi organizado de maneira sistemática e to-

talmente transparente, sendo direto, conscientemente acadêmico e bastante abrangente, despertando interesses na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Kracauer era repórter do jornal democrático alemão *Frankfurter Zeitung*, e escrevia importantes artigos sobre política e cultura. Nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial publicou seu monumental estudo sobre o Cinema expressionista alemão *De Caligari a Hitler*.

Dono de um estudo pesado/intenso sobre Cinema, criou sua teoria pautada na estética material tendo como prioridade o conteúdo (significado), em contrapartida aos outros teóricos anteriores que davam prioridade à forma artística (significante).

Estudou vários tipos de Cinema, explorando a substância e o modo desse veículo, criticando a forma de composição de vários filmes que analisou. Para o teórico, o Cinema é uma mistura e tratamento de assuntos, da matéria-prima e da técnica. Essa mistura é única no mundo estético, porque não cria um novo mundo de arte, pelo contrário, ele tende a voltar ao mundo material.

Segundo Andrew (2002), o teórico/cineasta realista Kracauer apresenta a comparação entre o artista e o cineasta; para ele, o artista exaure sua obra no processo criativo, quando pela contemplação leva o espectador a uma relação subjetiva de sua composição artística, transformando a vida com seu modo especial. Já o cineasta expõe determinado assunto/tema, apresentando a vida realmente como ela é, misturando o domínio da realidade e o domínio das capacidades técnicas do Cinema.

É função do cineasta, ter tanto a realidade quanto seu veículo de modo justo, para se saber quais são as técnicas mais apropriadas para o tema escolhido, afirmando que o veículo foi criado para explorar alguns níveis da realidade.

Kracauer apud Andrew (2002, p. 95), apresenta como problema na produção cinematográfica dois grupos: as propriedades básicas e as propriedades técnicas, portanto:

as propriedades básicas do Cinema são inteiramente fotográficas, sua capacidade de registrar (embora mais frequentemente em preto e branco e em duas dimensões) o mundo

visível e seu movimento. Apesar de estar consciente de que toda fotografia está cheia de “transformações inevitáveis” da realidade, acha que estas podem ser negligenciadas porque as ‘fotografias ainda preservam o caráter de reproduções compulsórias’. A base fotográfica do Cinema, então, é técnica, mas Kracauer opta por não levar em conta as limitações técnicas. O mundo existe como fotografado ou como fotografável, e esse mundo é a matéria-prima disponível ao cineasta.

A partir da declaração feita pelo teórico Kracauer percebe-se que ele defendeu a fotografia como uma determinada parte da natureza, diferentemente dos formalistas que a tinham basicamente como técnica. Afirmava ainda que as propriedades técnicas utilizadas no Cinema estão indiretamente ligadas ao conteúdo (significado), incentiva os cineastas a utilizarem as propriedades técnicas para apoiar as funções básicas do veículo, revelando assim o mundo visível.

Através de seus estudos argumentava que toda Arte tem uma forte batalha entre a Forma (significante) e o Conteúdo (significado).

O teórico Kracauer constata que o cineasta pode usar suas criações da maneira que achar melhor, reforçando através de suas críticas que o Cinema não-realista é um instrumento científico usado como brinquedo, por ser interessante, excitante e engraçado, mas não contribui na transformação de um espectador mais consciente dos problemas sociais, sempre será uma diversão.

Para Andrew (2002), o teórico Kracauer destaca que o cineasta deve ter dois objetos e dois objetivos na produção cinematográfica. Os objetos são: a realidade e o registro cinemático da realidade, e os objetivos: o registro da realidade através das propriedades básicas de seu instrumento e a revelação da realidade através do uso judicioso/ perspicaz de todas as propriedades disponíveis ao veículo, até mesmo as propriedades mais extravagantes, dando duas possibilidades ao cineasta: ao do realismo e ao do formalismo, esta que destrói a abordagem cinematográfica quando usada de maneira desautorizada por conta própria. Quando usada de maneira apropriada, pode contribuir deixando a realidade aparecer de maneira verdadeira.

Kracauer deixa transparecer em sua teoria que o cineasta deve ser tanto realista quanto formalista, logo pode tanto registrar quanto revelar, deixar a realidade prevalecer quanto penetrar nas técnicas cinematográficas, mas, para ele, o mais importante é que prevaleça o realismo sobre o formalismo. Defendia um realismo humano, um realismo não de fato, mas de intenção.

Kracauer apud Andrew (2002, p. 104) destaca que através de todos os princípios que acreditava serem válidos para a realização do Cinema, descobre então seu gênero cinemático ideal, que chamou de “enredo encontrado”, logo:

Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou um redemoinho. Os enredos encontrados são de natureza de tais padrões. Descobertos em vez de inventados, são inseparáveis dos filmes com intenções documentais. Desse modo, são mais capazes de satisfazer a demanda pelo enredo que “reemerge da tumba do filme sem enredo”.

Nesses filmes de “enredo encontrado” o teórico chega ao final de sua exploração das questões formais. Diz que “deve-se considerar como certo que o Cinema atrai alguns tipos de conteúdo ao mesmo tempo em que não responde a outros” (Andrew, 2002, p. 104).

Para Andrew (2002), o cineasta liberal Kracauer tem como objetivo a produção de um Cinema pautado na vida do indivíduo. Criticava ideologias, mas confiava em que o indivíduo, confrontado com a experiência, numa espécie de reaproximação, re-sintonização com o mundo, com a realidade, moldaria sua vida em termos do real.

O cineasta tinha a esperança de que os espectadores possam através do Cinema, usado de maneira apropriada, buscar a paz e a amizade comunal através de suas experiências mútuas e seu conhecimento de mundo, assim ele contribuirá para a direção de um sonho visto idealizado pelo cineasta.

Outra teoria de Cinema bastante importante no contexto da Teoria Realista/Crítica são os estudos do teórico francês André Bazin (1918-

1958). Um dos mais renomados, bastante influente no meio, crítico e estudioso da Teoria Realista/Crítica do Cinema. Foi o primeiro crítico a efetivamente desafiar a Teoria Formativa. Acreditava na tradição cinematográfica baseada na crença do poder das imagens mecanicamente registradas, e não no poder aprendido do controle artístico sobre tais imagens.

O lançamento do *Cahiers Du Cinéma* (1951), o mais influente estudo crítico sobre a curta história do Cinema, estudo de Bazin e do ator, roteirista e crítico francês Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989), o qual deu ao teórico Bazin base para a criação de uma corrente crítica do Cinema.

Em quase todos os seus ensaios o teórico Bazin proclamou a dependência do Cinema em relação à realidade, dizendo: “O Cinema atinge sua plenitude sendo a Arte do real” (Welles, 2005, p. 115).

Segundo Welles (2005) o francês Bazin sempre buscou em seus ensaios explicar, esclarecer o que para ele era realidade, reforçando em seus ensaios que “não é certamente o realismo do assunto ou o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em Cinema” (Welles, 2005, p. 103).

Nos deixa a indicação do estudo de uma estética do conteúdo e da técnica realista, para então chegar a um estudo da estética do espaço, pois como já anunciado pelo teórico, o Cinema é antes de tudo a arte do real, o qual registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupados.

As teses de Bazin se baseiam não na realidade física, mas na realidade psicológica. Assim, vemos o Cinema como vemos a realidade, não por causa do modo como se parece (pode até parecer irreal), mas porque foi registrado mecanicamente. Num sentido psicológico, o realismo tem a ver, não com a percepção de reprodução, mas com a crença do espectador na origem da reprodução.

Para Andrew (2002), o francês Bazin aponta em sua teoria dois tipos de realismo que o Cinema pode proporcionar. O primeiro tipo de realismo seria o Cinema que registra o espaço dos objetos e entre os objetos e o segundo, o faz automaticamente, isto é, de modo não-humano.

Bazin sabia, segundo Andrew (2002), a necessidade que a produção cinematográfica tinha da evolução tecnológica, isto é, de uma tecnologia

enorme e complexa como câmara adequada, foco e controle da luz, som, cor, recursos criados pelo indivíduo, o qual procurou cada vez mais deixar a natureza trabalhar sua mágica, considerado pelo teórico como recursos supérfluos, mas exigidos pelo espírito implícito ao que é o Cinema, veículo que cada vez mais deseja a busca da perfeita representação da realidade.

Saber que mesmo com todos esses avanços tecnológicos, em que o Cinema busca cada vez mais chegar à representação da realidade, e que a mente do espectador assume muitas vezes essa representação como real, a imagem cinematográfica, é obvio, não é real.

Bazin apud Welles (2005) buscou através da sua Teoria Realista/Crítica, de maneira desesperada, explicar que a matéria-prima do Cinema não é a própria realidade, mas o desenho deixado pela realidade no filme. Com isso o Cinema se coloca ao lado do mundo, parecendo dessa maneira o próprio mundo.

Algo que merece ser destacado, segundo Andrew (2002), sobre a teoria de Bazin foi seu incômodo em falar de “realidade” no Cinema, então buscou um novo termo na geometria para auxiliá-lo, assim nomeando essa “realidade” no Cinema de *assíntota da realidade*, reforçando a condição de que os recursos utilizados na produção cinematográfica se movem, cada vez mais perto de alcançar a realidade, sempre dependendo dela.

Em sua essência existencialista, acreditava que “a existência do Cinema precede sua essência”, e que “os teóricos devem prescrever e explicar o que foi feito no Cinema, em vez de deduzir o que deveria ser feito utilizando algum sistema abstrato” (Andrew, 2002, p. 119). Ainda importante destacar o que Bazin apud Andrew (2002, p. 119) define sobre matéria-prima, ao afirmar que:

é feita para “significar” através de vários modos cinemáticos e adquire sua “significação” apropriada quando encontra suas formas. Cabe ao teórico estudar os vários processos (modos) através dos quais o diretor pode tornar a realidade (a matéria-prima) significativa e, mais particularmente, torná-la significativa de um determinado modo humanamente valioso (forma).

Para ele, o significado (Conteúdo) é o resultado do estilo; o significante (Forma), o resultado da Forma, sendo que o Estilo e a Forma no Cinema podem ser determinados percebendo o tipo e a quantidade de abstração que o cineasta usa/cria ao tratar sua matéria-prima. Sabe-se que o realismo utilizado pelo cineasta, se opõe à abstração. Para Andrew (2002), Bazin via no Cinema realista um tipo de estilo que reduzia o significado a um mínimo.

Ainda, segundo Welles (2005), Bazin, acerca do Cinema Realista, declara que o cineasta utiliza em sua produção cinematográfica a realidade empírica para obter seus objetivos pessoais, isto é, o cineasta transforma a realidade empírica em uma série de signos que criam uma verdade estética.

Para ele, talvez tola ou talvez nobre, ou numa segunda maneira explora a realidade empírica por sua conta própria, maneira pela qual o cineasta nos coloca próximos dos acontecimentos filmados, procurando a significação de uma cena em algum lugar, sem enfeites.

Bazin, segundo Andrew (2002), resolveu o problema de maneira muito simples ao tentar fazer um filme significativo, propondo que o cineasta deveria confrontar a realidade crua (Estilo e a Forma) de seu material com sua própria capacidade de abstração.

Ponto importante que Andrew (2002) ainda destaca na Teoria Realista/Crítica de Bazin é a montagem. A teoria clássica do Cinema determina que a montagem tem a capacidade de interpretar eventos da mesma forma que a estilização pode interpretar os objetos. Em seus ensaios, declara que a montagem teria a posição mais humilde na hierarquia das técnicas cinematográficas.

Bazin acreditava na montagem pura, declarando que precisamos redescobrir o valor da representação pura, diferentemente das montagens realizadas por Eisenstein, como já visto anteriormente.

Para o cineasta, existem duas ordens de montagem. A primeira é aquela montagem em que as imagens são reunidas de acordo com algum princípio abstrato de argumento, drama ou forma, isto é, aponta para a criação de uma explosão através da montagem editando juntos vários segmentos de filme registrados separadamente, levando o espectador passo

a passo a aceitar sua compreensão dramática de um determinado evento, basicamente associada ao Cinema mudo (Andrew, 2002).

Uma segunda forma de montagem prevalece com o surgimento do som. É uma montagem psicológica quando o evento é quebrado em fragmentos que duplicam as mudanças de atenção que naturalmente experimentaríamos se estivéssemos fisicamente presentes ao evento. Um exemplo sobre a montagem psicológica dada por Andrew (2002, p. 129) seria:

uma conversa é mostrada em montagem de plano/contraplano porque como espectadores reais de tal conversa, nossa atenção mudaria de orador para orador. A montagem psicológica apenas prevê o ritmo natural de nossa atenção e de nossos olhos.

Sobre as relações das montagens, Bazin prefere a técnica chamada “profundidade de campo”, a qual permite que as câmeras registrem planos espaciais, e o diretor tem a opção de construir inter-relações dramáticas dentro da *mise-en-scène*.

O recurso de “profundidade de campo” era preferido por razões como: era inerentemente mais realista, alguns eventos precisam de um tratamento mais realista e ainda o confronto do psicológico normal em processar eventos, colocando-nos frente à realidade que conseguimos facilmente reconhecer.

Com isso, Bazin, segundo Andrew (2002), declara que o realismo espacial é destruído pela montagem e preservado pela técnica de “profundidade de campo”. O plano geral e a “profundidade de campo” enfatizam o fato básico do Cinema, creditando sua extrema relação com a realidade perceptiva, acreditando que a própria realidade é bastante significativa.

A função do Cinema para o teórico francês André Bazin foi fundante, porque via nele uma entidade intrinsecamente valiosa, indicava o compromisso do veículo com a reorganização social, um instrumento único e valioso de conhecimento, de percepção e de ação. Bazin queria que o Cinema adquirisse novos estilos também, para se superar, e estava convencido de que o realismo era a principal alternativa em direção ao seu

progresso. Percebeu o Cinema, não como um instrumento para se olhar a natureza, mas como produto da ciência e da natureza (Welles, 2005).

Para ele, o Cinema tinha o *status* de sexto sentido, privilegiando nossa visão sobre o mundo, começou a lhe parecer um organismo desenvolvendo-se fora de suas próprias sementes e numa variedade de ambientes, podendo ser estudado como um “objeto” em si mesmo.

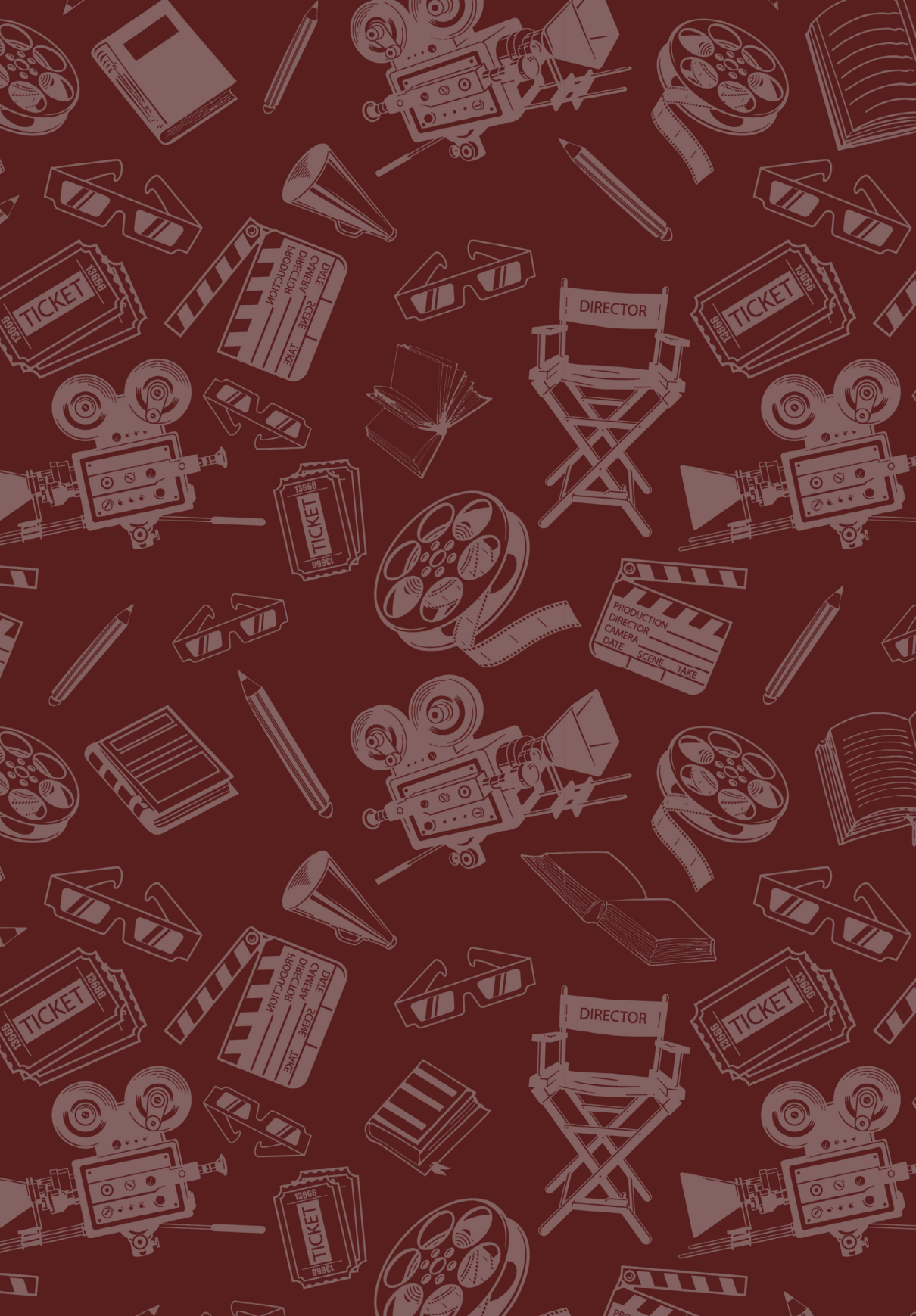
Ao perguntarem a Bazin sobre o que é o Cinema, este respondeu: “o Cinema é o que tem sido e pode tornar-se; é a história de sua evolução, um processo sempre em crescimento, sempre se transformando e se revelando mais” (Andrew, 2002, p. 140). Via no desenvolvimento do Cinema um ganho tanto para a sensibilidade humana quanto para as formas de Arte. Esperava que suas teorias participassem da evolução do Cinema, levando o Cinema em direção ao futuro eminentemente racional.

Para ele, o Cinema, o homem e a terra caminham em direção a autorrevelações e autoexpressões cada vez maiores. Ainda nas colocações de Bazin, tanto o Cinema como o homem, superam-se quando reconhecem suas infinitas qualidades e buscam se superarem.

Entre as teorias revisitadas, vimos a preocupação de cada teórico apresentado, em fazer do Cinema, com suas características próprias, um estilo, um veículo que tenha o poder de interferir socialmente. Preocupados com um Cinema significativo, que revele o mundo, ou um mundo, para aquele que o vê, o espectador.

Para esses teóricos, seja na Teoria Formativa ou na Teoria Realista/Crítica, o importante é que a exibição do Cinema não pode apenas resultar em uma atitude meramente contemplativa, mas pelo contrário, precisa fazer com que o espectador experimente infinitas possibilidades. Segundo Reali (2007) o espectador precisa ver, rever, criticar, avaliar e refletir ao ver um filme, tornando-o significativo, contribuindo assim, para a formação de um indivíduo crítico numa sociedade emancipada.

Vale a pena lembrar nesse momento o pensamento do filósofo Benjamin (1985) sobre o papel do Cinema, o qual acreditava que o veículo, tem sim a condição de gerar no espectador (este alfabetizado visualmente) uma politização capaz de contribuir com o senso crítico pessoal e social.



TICKET
13666
13666

DATE
CAMERA
DIRECTOR
PRODUCTION
SCENE
TAKE

TICKET
13666
13666

PRODUCTION
DIRECTOR
CAMERA
DATE
SCENE TAKE

TICKET
13666
13666

DATE
CAMERA
DIRECTOR
PRODUCTION
SCENE
TAKE

TICKET
13666
13666

PRODUCTION
DIRECTOR
CAMERA
DATE
SCENE TAKE

TICKET
13666
13666

DIRECTOR

TICKET
13666
13666

DIRECTOR

CAPÍTULO 3

POR UMA PRÁXIS DE LEITURA FÍLMICA CINEMATOGRAFICA CRÍTICA DE EDUCAÇÃO E CINEMA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Neste capítulo, direcionamos para a análise e interpretação dos dados coletados, relacionando-os ao referencial teórico construído, com o intuito de atingir os objetivos propostos, a partir da problemática e dos resultados encontrados. Ao ter todos os dados pretendidos, e da processualidade vivida, já apresentada anteriormente, utilizamos o processo de Análise de Conteúdo, a partir da classificação de Bardin (2009), porém diferenciando-se em alguma nomenclatura e salientando alguns aspectos importantes para o livro.

Bardin (2009) denomina as fases da análise de conteúdo em pré-análise, exploração do material, o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação, chamando a atenção para o fato. Aprofundamos nossa análise tratando de desvendar o conteúdo latente que esses possuem.

A autora referida rejeita a ideia de rigidez e de completude, deixando claro que a sua proposta da Análise de Conteúdo acaba oscilando entre dois polos que envolvem a investigação científica: o rigor da objetividade, da cientificidade e a riqueza da subjetividade. Para tanto, a análise de conteúdo tem como propósito ultrapassar o senso comum do subjetivismo e alcançar o rigor científico necessário, mas não a rigidez inválida que não condiz mais com os traços da contemporaneidade.

Entretanto, por mais que se deva respeitar certa normatividade e que se salientem as diferentes fases e etapas no emprego, a Análise de Conteúdo não foi tomada por nós como modelo exato e rígido, mas flexível na forma de se apropriar e analisar tais dados em relação ao conteúdo. Então, na Análise de Conteúdo a partir dos dados coletados, emergiu a categorização à luz do método histórico dialético da Teoria Crítica, na análise interpretativa e crítica dos dados, o que destacamos como um grande desafio.

Após a pré-análise, partiu-se para a segunda fase da Análise de Conteúdo conforme Bardin (2009). A exploração do material compreendeu a codificação, a classificação e a categorização. Tal processo foi possível a partir da leitura dos dados coletados e direcionados para os objetivos e a resposta da problemática do livro. Feita a leitura, a codificação e a classificação nos possibilitaram a organização de palavras e concepções latentes que se repetiram, levantando as categorias para a interpretação e análise na terceira fase: tratamento dos resultados.

O objetivo geral se pauta em construir uma alternativa metodológica de leitura fílmica crítica a partir da leitura cinematográfica, superando a fragmentação entre o conteúdo e a forma, contribuindo para a apropriação de conhecimento para a formação inicial de professores de Artes Visuais, buscando a formação humana, artística-cultural e social crítica, tendo como sujeitos os acadêmicos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG/PR).

Através da leitura flutuante, foram levantadas 3 (três) categorias norteadoras principais e 13 (treze) subcategorias de análise que emergiram e trouxeram relações com os objetivos propostos.

As categorias resultaram em termos latentes na análise documental dos dados, dos questionários, aulas dialogadas, diário das pesquisadoras, seminários e sessões fílmicas com os acadêmicos de Artes Visuais. Através das narrativas/conteúdo dos questionários dos acadêmicos e das análises fílmicas realizadas por eles, de maneira individual, foram correlacionados e organizados em tabelas respostas/análises de cada sujeito, levantando assim significados/termos que mais estavam presentes.

Como os questionários/análises tinham questões abertas, houve certa dificuldade em esquematizar todas as ideias. Assim, um roteiro comum colaborou para nortearmos o foco das questões. Com isso, pudemos compará-los e levantar as categorias apresentadas no quadro 3.

No total, 15 (quinze) acadêmicos participaram no processo do livro e, quando solicitados, sua participação foi satisfatória. Participaram em seminários, responderam aos questionários, participaram ativamente nas aulas dialogadas, bem como a participação e análise nas sessões fílmicas. Foram muito receptivos. Dos 15 (quinze) acadêmicos, cerca de 80% (oitenta por cento) participaram do processo em sua totalidade e 20% (vinte por cento) não participaram de todo o processo.

Tendo em vista a análise dos registros e documentos, houve a necessidade de delimitação do quantitativo dos sujeitos em função da amplitude, quando foram estabelecidos critérios de seleção, tais como: analisar as narrativas fílmicas dos acadêmicos que mais se aproximaram do objetivo. Como já esclarecido na apresentação dos sujeitos em questão, os nomes dos acadêmicos, por uma questão ética, foram preservados, logo adotamos pseudônimos como: A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7, A8, A9, A10, A11, A12, A13, A14 e A15. “A” corresponde ao termo acadêmico e a numeração para dar diferencial às narrativas individuais.

Quadro 3 - Categorias de Análise a partir dos dados

| Educação, Cinema e Linguagem cinematográfica: entrecruzamentos para uma metodologia de leitura fílmica crítica na formação inicial de professores de Artes Visuais. | | | |
|---|--|--|--|
| Objetivo Geral | Objetivos Específicos | Categorias | Subcategorias |
| Construir uma alternativa metodológica de Leitura Fílmica crítica a partir da leitura cinematográfica superando a fragmentação entre o conteúdo e a forma contribuindo para a formação de conhecimento na formação inicial de professores de Artes Visuais, objetivando a formação humana, artística-cultural e social crítica. | Fundamentar Cinema, Educação e Cultura na Perspectiva epistemológica crítica | I Concepção de Cinema | Concepção sobre Cinema |
| | | | Leitura Espontânea |
| | | | Domínio Principiante |
| | Proporcionar práticas metodológicas de Leitura Fílmica mediada pela linguagem cinematográfica aliando forma e conteúdo, numa perspectiva crítica | II Linguagem Cinematográfica-Crítica (forma e conteúdo) | Imagem |
| | | | Leitura de Imagem |
| | | | Elementos da linguagem cinematográfica |
| | | | Contextualização Histórico, Crítica-social |
| | | | Sintomático |
| | | | Domínio Aprendiz |
| | | | |
| QUESTÃO DO LIVRO Qual alternativa de leitura fílmica crítica para a formação inicial de professores de Artes Visuais que alia Conteúdo e Forma mediado pelo conhecimento da linguagem cinematográfica e que objetiva a formação humana artística-cultural e social crítica? | Apresentar uma possível alternativa pedagógica-metodológica crítica para a Leitura Fílmica na formação inicial de professor de Artes Visuais, aliando conteúdo e forma mediado pela linguagem cinematográfica. | III Metodológico | Cinema na Educação |
| | | | Leitura de filme na Escola |
| | | | Domínio Autônomo/ Crítico |

Fonte: Elaborado pelas pesquisadoras.

CONCEPÇÃO DE CINEMA

Dando início à Análise de Conteúdo, partimos da primeira categoria pautada, que se deu por questionário semiestruturado. Assim, pudemos analisar a partir das narrativas dos acadêmicos acerca de suas Concepções de Cinema, em domínios espontaneístas, isto é, de forma ingênua. Ao questionarmos inicialmente, sem nenhuma orientação sobre o tema em questão, logo obtivemos as seguintes narrativas:

A2 - Cinema para mim é uma linguagem artística audiovisual que exprime fatos históricos, ficcionais, etc. É a materialização pictórica dos pensamentos.

A3 - Cinema é Arte porque utiliza das linguagens artísticas como o teatro, a dança, a música, as artes visuais, enfim, para a expressão do homem.

A6 - É arte. Transmite conhecimento, tem sua função. Não é algo vago.

A13 - Eu não entendo muito sobre cinema, mas é um dos tipos de linguagem visual, mais relevante na atualidade. Uma das principais formas, também de criticar o atual contexto social.

A1 - [...] entretenimento [...]

A4 - [...] entretenimento [...]

A10 - [...] existem filmes que são somente para entretenimento.

A7 - Acredito que o Cinema pode causar sentimentos [...] fazer com que alguém tenha uma reação ou reflexão [...]

A11 - Cinema é uma grandiosa obra onde é feito de determinada forma que várias pessoas são tocadas ou simplesmente se interessam em determinada área.

A14 - O Cinema é capaz de educar, sensibilizar, instruir, animar e influenciar uma sociedade.

A partir das narrativas, os acadêmicos apresentaram suas concepções sobre Cinema. Em suas colocações, percebemos que existe um interesse sobre o veículo audiovisual, mesmo que o conhecimento inicial sobre o Cinema seja primário, ingênuo.

As narrativas dos acadêmicos A2, A3 e A13 corroboram com Xavier (2005), quando destacam o Cinema como uma linguagem, tudo o que é elaborado no Cinema foi pensado de maneira a permitir uma comunicação/análise/interpretação do professor/espectador.

Outra característica que aparece na narrativa de A13 foi a questão da relevância do Cinema na atualidade. Isso reforça o que Bernadet (1985) nos diz sobre a transformação do Cinema, citando-o como uma indústria forte, atuando em muitos momentos históricos da humanidade e de grande importância na sociedade atual.

Benjamin (1985), em relação às narrativas apresentadas classifica, também como Xavier (2005), o Cinema como uma linguagem artística que corresponde de maneira adequada à sociedade atual.

O acadêmico A6 apresenta sua concepção de Cinema, destacando o reconhecimento da importância da linguagem como conhecimento. A concepção corrobora com Benjamin (1985) quando coloca o Cinema como conhecimento técnico e artístico, o qual visa à construção de uma sociedade emancipada.

Quando os acadêmicos A1, A4 e A10 destacam, em suas narrativas, suas concepções de Cinema como entretenimento podemos compreender como ele é visto por muitos professores/espectadores, alunos/espectadores, apenas como entretenimento. Adorno e Horkheimer (1986) concebem o entretenimento como uma farsa. Para eles, o Cinema não passa de um produto da Indústria Cultural, uma mentira descarada, uma estratégia planejada, o qual penetra nos veios mais ocultos da sociedade, manipulando-a.

Precisamos então, a partir desse entendimento de Adorno, oportunizar o conhecimento sobre e do Cinema, da linguagem cinematográfica, para que o professor/espectador possa usufruí-lo, gerando assim, indivíduos politizados, capazes de contribuir com senso crítico.

Nas colocações de Bordwell e Thompson (2013), quando destacam em seus discursos sobre Cinema como entretenimento, citam que talvez alguns espectadores achem que filmes passados em multiplex são apenas entretenimentos, enquanto filmes independentes, filmes de festivais,

ou obras experimentais especializadas seriam verdadeiramente arte. Carregam, dessa maneira, um determinado juízo de valor: entretenimento é superficial.

Segundo os autores, não é tão simples assim. Afinal, todos os cineastas se utilizam das linguagens cinematográficas para a produção de seus filmes, e ainda nos reforçam que muitos recursos artísticos do Cinema foram descobertos por cineastas ao trabalharem para o público em geral. Assim, Bordwell e Thompson (2013), em suas abordagens, dizem que o “[...] Cinema é uma arte porque oferece aos cineastas meios para fornecer experiências aos espectadores, e essas experiências podem ser valiosas independentes da sua classificação, enquanto arte ou entretenimento” (p. 30). Como em várias narrativas, aparece a relação do Cinema com entretenimento.

Destacamos aqui Bernardet (1985) que em sua concepção diz que o Cinema não deve ser concebido como mero divertimento, mas como algo que entra na vida do espectador como um dos elementos que compõem a sua relação com o mundo, levando ao público informações, conhecimentos.

Para Bordwell e Thompson (2013), ainda em suas concepções sobre Cinema, destacam-no como um veículo que comunica informação e ideia, oferecem maneiras de ver e sentir que levam às experiências discursos bem presentes nas narrativas dos acadêmicos A3, A7, A13 e A14. Logo, percebemos que mesmo numa concepção espontânea, sem mediação alguma, as narrativas dos acadêmicos demonstram relações superficiais sobre as concepções do veículo, mas algo comum entre eles foram as questões de que o Cinema é algo de fácil acesso a eles.

Podemos constatar que o ato de ver e assimilar um filme, pelo público, neste caso, o professor/espectador em formação, transforma-o, interpreta-o, em função de suas vivências, inquietações e aspirações, claro que, o espectador precisa estar preparado para toda essa experiência, a partir do conhecimento da linguagem em todo seu contexto de análise, para então colaborar para sua formação crítica, e, assim contribuir para uma sociedade mais emancipada, formação importante que se pauta, no presente livro.

A partir de todas as contribuições apresentadas anteriormente, reforçamos a concepção sobre Cinema de Benjamin (1985), o qual apresenta a importância que ele tem em criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho, declarando assim, um encontro com o mundo tecnificado que parece dominá-lo, porém deve ser um reencontro mediado por uma arte que se coloca a serviço do conhecimento humano sobre o mundo em que está inserido. Mundo este que precisa ser compreendido e transformado.

Com isso, percebemos a possibilidade de uma alternativa metodológica de leitura fílmica aos acadêmicos, em sua formação como professores em Artes Visuais, ao proporcionar mais um espaço para se compartilhar conhecimentos, construir interpretações das realidades do “eu” e dos outros, a partir de experiências, descobrir estratégias para compreender significados, problematizar, favorecer uma concepção entre a teoria e a prática, valorizar e estimular a reflexão, estabelecer compreensão crítica da cultura visual, potencializar a identidade profissional reflexiva e crítica, trabalhar com componentes emocionais éticos, políticos.

Percebemos então, que entre os 10 (dez) acadêmicos selecionados nesta categoria de análise, detectou-se: 4 (quatro) acadêmicos reconhecem o Cinema como uma linguagem visual, 3 (três) acadêmicos destacam o Cinema como entretenimento e 3 (três) acadêmicos dos selecionados para esse questionamento apontam o Cinema como conhecimento e que tem o papel de despertar sentimentos, reflexões.

Este texto foi construído para atingir o objetivo específico que buscou proporcionar práticas metodológicas de leitura fílmica aos acadêmicos de Artes Visuais, mediada pela linguagem cinematográfica de modo a aliar a indissociabilidade entre forma e conteúdo, numa perspectiva crítica.

Visto que na primeira categoria, os acadêmicos demonstraram suas concepções sobre Cinema de maneira ainda superficial, mas reconhecendo que ele tem uma importante visibilidade na sociedade, e em conversas entre mediadoras e acadêmicos, disseram gostar de assistir a filmes de vários gêneros, em vários momentos do seu cotidiano.

A possível alternativa metodológica de leitura fílmica desenvolvida pelas experiências das pesquisadoras, se deu pelas suas práticas docentes, quando observaram a carência do formato do uso do Cinema na Educação. Com intuito de ir além da história contada pelo Cinema, precisamos trabalhá-lo como um veículo de conhecimento, possibilitando a formação de professores mais críticos, ou seja, para uma compreensão mais crítica de professores/espectadores numa sociedade emancipada.

Isso se torna significativo, uma vez que o Cinema é um veículo bastante utilizado pelos docentes na escola, por isso, acreditamos na possibilidade de que tal metodologia possa contribuir de maneira significativa para o ensino aprendizagem do Cinema, com conhecimento da linguagem cinematográfica e a capacidade de leitura crítica para a compreensão crítica na Educação.

Na sequência, o relato dos processos realizados, primeiramente sem mediação e depois com mediação, delineando assim, a proposta de uma alternativa metodológica de leitura fílmica crítica. Utilizamos como referencial teórico base o estudo da arte da educadora Franz (2003), para analisarmos as categorias no desenvolvimento do processo da alternativa metodológica de leitura fílmica crítica, nominando-as conforme nosso entendimento, modificando-as e adaptando-as as nossas necessidades.

LEITURA FÍLMICA NO DOMÍNIO PRINCIPIANTE

Inicialmente, através da metodologia empregada, pretendia-se verificar qual entendimento de leitura fílmica o acadêmico possuía, isto é, o que compreende em uma leitura cinematográfica. Chamamos então de domínio principiante, que caracteriza as compreensões onde prevalecem as concepções intuitivas.

Conhecimento este que não é compreendido no seu todo, logo o indivíduo ainda não consegue ir além do que é ensinado, do que é visto. Falta a capacidade para explorar um caminho interpretativo pessoal do futuro professor/espectador, problema que ocorre pela falta de conhecimentos prévios. Isso resulta na análise de determinados símbolos sem que haja reflexão sobre a intenção comunicativa, no nosso caso, sobre as imagens cinematográficas (frames, planos), não problematizando-os. Uma análise sem críticas relevantes para sua formação intelectual, pessoal e profissional.

A superação do domínio principiante é a aprendizagem que nos leva à condição de indivíduos críticos, objetivando no processo de leitura cinematográfica superar uma compreensão ingênua para uma compreensão crítica do Cinema.

Assim, no domínio principiante, detectou-se um saber prévio, não foi detectado um conhecimento intelectual. Compreende-se então, o que o espectador vê, o que capta imediatamente, não se busca nenhum critério, nenhum conhecimento prévio, deixando o acadêmico em formação lançar sua compreensão.

PRIMEIRA LEITURA FÍLMICA:
DOMÍNIO PRINCIPIANTE
(SEM MEDIAÇÃO)

**FILME: MEIA NOITE EM PARIS (2011)
DO DIRETOR WOODY ALLEN**

Neste primeiro momento foi realizada uma sessão de Cinema com o filme *Meia Noite em Paris* (2011) do diretor Woody Allen. A orientação dada aos acadêmicos foi para que realizassem uma análise fílmica do título referido. Cada sujeito era livre para trazer sua concepção, sem a mediação, e sem se estabelecer qualquer critério estabelecido. Assim, somente deveriam registrar em seu diário, individualmente, e entregar ao final da sessão fílmica.

Quinze acadêmicos participaram da sessão fílmica. Todos realizaram o processo inicial, entregando a análise, a partir das suas narrativas, ao final da sessão fílmica. Entre as narrativas descritas dos acadêmicos A1, A3, A10 e A14, temos:

A1- Uma palavra chave que eu usaria para descrever o filme é “doido”. A ideia da personagem entrar em um carro, a meia noite, e vivenciar aventuras nos anos 20, conhecendo artistas e figuras famosas, para nós da atualidade, foi, de fato, uma jogada fantástica. PS: Odiei a noiva dele desde o início muito superficial.

A3 - A história do filme é envolvente e dinâmica. Os cenários são de tirar o fôlego! Tem uma bela fotografia e fez uma boa escolha de atores. Cada momento da história foi bem aproveitado, com diálogos curtos e muita ênfase nas paisagens. Usa um humor bem leve. O filme é rico em história da arte, identificar os ilustres personagens como Dali e sua cômica personalidade é uma experiência deliciosa, banhada por uma trilha sonora igualmente prazerosa. O romance do protagonista com uma parisiense dos anos 20 dá um toque especial à história, nos fazendo pensar se é ou não impossível. O espectador sai dessa experiência cinematográfica completamente apaixonado por Paris e toda a sua história.

A10 - O filme retrata um romance vivido por um personagem que volta no tempo (década de 20) e lá existia grandes artistas, dentre eles Dalí e Picasso. A cidade é Paris, e toda noite o personagem principal entra em um carro e volta a época de ouro (anos 20). É importante ressaltar que o filme dá ênfase a Paris e a artistas renomados que estão inseridos onde a arte flui. O filme é envolvente, principalmente para quem está inserido no mundo das artes.

A14 - Um escritor da Califórnia que viaja à Paris, onde toda noite à meia noite viaja no tempo e volta aos anos 20, convive com artistas daquela época, com isso nos diz que na maioria das vezes não estamos satisfeitos com o tempo em que vivemos, e que o “passado está no presente”. A imaginação está dentro de nós.

A partir das narrativas dadas pelos acadêmicos A1, A3, A10 e A14 percebemos que relatam a história propriamente dita do filme *Meia Noite em Paris*, com a apresentação de uma sinopse do filme. Não destacam características importantes da linguagem cinematográfica. A narrativa do A3 apresenta sua ideia do belo, do prazeroso, e percebe no filme a apresentação de artistas da história da Arte, acreditamos que por serem acadêmicos de Artes Visuais a importância de tal registro se revela com bastante evidência em várias narrativas feitas por eles. Na sequência das narrativas sobre o filme *Meia Noite em Paris*, apresentamos as observações dos acadêmicos A2, A4, A5 e A11:

A2 - No filme *Meia noite em Paris* de Woody Allen podemos notar a riquíssima fotografia explorada, os locais escolhidos, enfim eles mostram toda a beleza, o sentimento presente nas ruas, nos lugares por onde os personagens passavam em Paris. O filme transborda poesia, paixão e encanto. Os personagens escolhidos, os grandes mestres da literatura e da arte de outros tempos que ganham vida novamente [...]

A4 - Eu nunca tinha assistido o filme, gostei da mágica que acontecia meia-noite, algo realmente inacreditável. Gostei dos figurinos, das músicas do filme, tudo bem romântico [...] um filme encantador que dá vontade de visitar Paris.

A5 - Além de ter uma fotografia, impecável, para retratar as luzes e momentos históricos vividos no filme, tanto para leigos ou como nós alunos de artes; o filme serve como entretenimento e conhecimento [...]

A11 - [...] a fotografia do filme é bem rica, notei a presença de cores quentes que se encaixaram muito bem a temática do filme [...]

A9 - [...] outro ponto interessante abordado é o amor, suas diversas faces e máscaras, que inspiram qualquer um que saiba desfrutar das pequenas oportunidades que a vida nos proporciona [...]

A12 - Dizemos que as épocas passadas eram melhores de se viver e isso sempre acontecerá pessoas do século seguinte com toda certeza irão dizer que gostariam muito de terem

vivididos no nosso século. De repente nos deparamos com coisas que aconteceram no passado, e percebemos como está nosso presente.

A13 - [...] apenas a visão do bom lugar, bom homem, melhores artistas, mais bonita, etc, mas o filme estereotipa Paris como a cidade dos sonhos onde tudo e todos acontecem [...] o filme não traz a verdadeira convivência humana, apenas a versão de quem tem mais ou por ser mais mediado.

A15 - [...] deixa que a arte invada o nosso ser, não precisamos viver dentro de um museu para saber o que é arte, lógico que isso é muito importante, mas a arte deve ser acessível à todos, não só a elite. A arte está em todos os lugares. Para todos, a arte nos ajuda a compreender o sentido da vida.

Nas narrativas do A2, A4, A5 e A11 aparecem, muito discretamente, algumas expressões da arte e da linguagem cinematográfica, como fotografia, figurinos, música, demonstrando confundir expressões da arte com os elementos da linguagem cinematográfica. Pode-se inferir a falta de conhecimento sobre e do Cinema e sua linguagem. Mas em todas as narrativas, fica bem claro que a leitura fílmica feita por eles se dá no âmbito superficial, não reconhecendo a linguagem cinematográfica. Duarte (2009) destaca de maneira bem significativa a importância do conhecimento da linguagem cinematográfica para o entendimento do filme como um todo, apresentando-a como fruto da articulação de códigos e elementos distintos, imagens em movimento, luz, som, cor, música, falas, textos escritos, podendo despertar muitas possibilidades em suas interpretações.

Segundo Milton de Almeida (1994) apud Duarte (2009) “o significado [...] de um filme é o todo”, reforçando o que buscamos no livro: a indissociabilidade entre a forma e o conteúdo, com vistas a contribuir para a formação de um professor/espectador crítico e não um espectador manipulado pelo veículo, grande preocupação de Adorno e Horkheimer (1986) em relação ao Cinema.

As narrativas contribuem para reforçar o nosso objetivo com a proposta de uma alternativa metodológica de leitura fílmica crítica, com base

nos pensamentos de Benjamin (1985) quando afirma que para o espectador, as imagens cinematográficas possuem inúmeros significados, alguns objetivos e outros subjetivos, mas, para que tenha acesso aos significados, existe a necessidade de conhecimentos e mediações para analisar e interpretar criticamente um filme.

Nas narrativas de A9, A12, A13 e A15 percebe-se uma discreta contextualização crítica dos espectadores com o meio em que estão inseridos. Isto é, vão além da sinopse do filme, trazem questões relacionando a história do filme aos seus posicionamentos sociais, políticos. Importante essa contestação, afinal para esses espectadores já existem significados mais competentes para a relação do Cinema com o mundo.

O sociólogo francês Bourdieu (1979) apud Duarte (2009) nos diz que a experiência do espectador com o Cinema, desenvolve sua “competência de ver”, uma disposição para analisar, compreender e apreciar as histórias contadas pela linguagem cinematográfica. Com certeza, a partir de uma mediação a “competência de ver” se desenvolve de maneira mais significativa.

Ainda, segundo Metz (2014), a explicação está no aspecto do objeto percebido ou no aspecto da percepção. O Cinema, através da imagem cinematográfica, não se restringe apenas no olhar da câmera, mas em todo o conjunto entre a forma significante (linguagem cinematográfica), para se atingir o conteúdo, isto é, o significado. Novamente aparece, a partir do nosso referencial teórico, a necessidade da indissociabilidade entre a forma e o conteúdo para que realmente o Cinema seja um veículo importante no meio educacional.

Para Ramos (2012), a imagem, ou melhor, como chama: a imagem-câmera, no mundo contemporâneo, é veículo e fundamento de comunicação visual, pertence ao processo de formação e informação. Assim, os estudos sobre os elementos que compõem a imagem cinematográfica são primordiais. Conhecer o potencial específico da imagem, para que possa ser compreendida numa perspectiva mais crítica é uma necessidade cada vez mais importante na vida do indivíduo contemporâneo. Logo a gran-

de necessidade vista nas narrativas dos acadêmicos, reforça a importância da mediação na leitura dessas imagens-câmera, para que possam usufruir com competência do Cinema na Educação.

A superação da leitura fílmica no domínio principiante exige que sejamos mais críticos. Exige uma ação que contribua cada vez mais com a organização do pensar, do ver, do refletir, do perceber, para que o professor/espectador alcance um domínio mais elevado, deixando de lado suas visões parciais para então estabelecer uma visão de compreensão da totalidade. Partimos então, na sequência do livro-ação, para uma experiência através de mais uma sessão fílmica, agora com início da mediação.

LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA - FORMA E CONTEÚDO: 2ª CATEGORIA

LEITURA FÍLMICA NO DOMÍNIO APRENDIZ: FORMA (COM MEDIAÇÃO)

Depois da ação anterior realizada, a da leitura fílmica no domínio principiante, percebemos que a mediação era algo necessário para que, segundo Bourdieu (1979) apud Duarte (2009), pudéssemos promover experiências fílmicas aos acadêmicos, desenvolvendo assim, suas “competências de ver”, ou melhor, sua competência em realizar uma análise fílmica em sua totalidade, promovendo a indissociabilidade entre a forma e o conteúdo, contribuindo para a formação de um indivíduo crítico, para que ele participe de uma sociedade mais emancipada, e não de uma sociedade alienada, de um indivíduo alienado.

Logo, passamos para uma ação de leitura fílmica que chamamos de domínio aprendiz, que se subdividiu em dois momentos: no primeiro momento, o ensino aprendizagem dos elementos da linguagem cinematográfica, sob a mediação das pesquisadoras, em sessões fílmicas e livros/análi-

ses dos acadêmicos apresentados em seminários; e no segundo momento a experiência com leituras fílmicas situando os elementos da linguagem cinematográfica na análise fílmica proposta.

No domínio aprendiz, o acadêmico já possuindo um conhecimento prévio do que seria abordado no contexto da análise fílmica, isto é, sobre o conhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica, realizaram suas análises fílmicas.

Os conhecimentos adquiridos foram construídos culturalmente, tornando-os mais criteriosos em suas análises, os quais buscaram uma leitura mais significativa, da forma (significante) cinematográfica, apropriando-se dos conhecimentos mediados através de livros, de aulas dialogadas, de realização de seminários e o exercício proposto de análises/experiências fílmicas.

Assim, após dar subsídios teórico-práticos, iniciamos a leitura fílmica no domínio aprendiz. Os acadêmicos começaram a relacionar o que aprenderam teoricamente sobre os elementos cinematográficos (Forma) com suas experiências na análise fílmica, mediado. Começaram a perceber elementos formais que antes não reconheciam no Cinema, e ainda, nomear elementos já conhecidos, mas não compreendidos enquanto elementos da linguagem fílmica.

Partiram então para a análise fílmica, percebendo as posições, objetivos e interesses que afetam a forma em que se consolida o conhecimento cinematográfico. Deram conta de que eles mesmos têm interesses pessoais vinculados em determinadas ações, e assim como aprendizes, poderiam desenvolver análises próprias sobre determinados conhecimentos cinematográficos.

Os acadêmicos, em suas análises fílmicas, estabeleceram algumas relações bastante significativas, a partir da mediação, para atingir o objetivo do conhecimento específico da linguagem cinematográfica. A proposta para a análise fílmica no Domínio Aprendiz com os acadêmicos se deu em momentos específicos que serão relatados no texto a seguir.

Neste momento da ação, há constatação do pouco conhecimento dos acadêmicos sobre a linguagem cinematográfica, leitura fílmica no domínio ingênuo/principiante. Percebeu-se, assim, a necessidade de que em aulas dialogadas fossem ampliados os conhecimentos sobre e da História do Cinema, sua evolução, conceitos, e o início da aprendizagem sobre a importância dos elementos da linguagem cinematográfica, para que assim pudessem perceber a necessidade do conhecimento de tal veículo no âmbito social.

Com essa ação, os acadêmicos conheceram a história da evolução do Cinema, os termos do Cinema, seus elementos, utilizados na linguagem cinematográfica pelos cineastas na produção de seus filmes. Para assim, compreender o Cinema com objetivos específicos e ainda, o mais importante, que o professor/espectador possa com conhecimento aprimorado, usufruir da mensagem fílmica em sua totalidade, contribuindo para formação crítica do indivíduo.

A leitura fílmica desse segundo momento foi do filme *Perfume, a história de um assassino* (2006) realizada a partir das aulas dialogadas sobre História do Cinema, Teorias de Cinema e Elementos da Linguagem Cinematográfica, para então iniciarem o reconhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica - elementos formais do Cinema.

FILME: O PERFUME, A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO (2006) DO DIRETOR TOM TYKWER

Projeteu-se o filme: *O Perfume, a história de um assassino* (2006) do diretor Tom Tykwer. Num primeiro momento todos os acadêmicos assistiram ao filme, segundo eles, não o conheciam. Foram orientados para que percebessem os elementos da linguagem cinematográfica utilizados pelo diretor, a partir do prévio conhecimento sobre a linguagem cinematográfica dada anteriormente em aula dialogada.

Ao final do filme, os acadêmicos receberam individualmente, dois elementos da linguagem cinematográfica (Forma) para realizarem o es-

tudo intencional direcionado. Assim, em casa, em outro lugar, deveriam assistir ao filme quantas vezes fossem necessárias. Foi necessário aprofundar os conhecimentos teóricos dos elementos para fundamentar e poder identificar os elementos da linguagem cinematográfica selecionados para cada acadêmico. Estimulamos também o acadêmico a ser um aluno-pesquisador. Depois de identificadas as linguagens, deveriam recortar os frames do filme referido, para a leitura fílmica.

No momento seguinte, deveriam analisar o frame, destacando os elementos factuais da imagem com base no referencial teórico-bibliográfico pesquisado sobre os elementos da linguagem cinematográfica selecionados. Ainda na análise, foi solicitado ao acadêmico que na conclusão da sua análise fílmica, apresentasse seu posicionamento sobre essa ação e ainda, sobre a contribuição de tal conhecimento para sua vida pessoal (leitura de mundo) em relação ao Cinema.

Importante destacar que a intervenção permanente realizada na sessão fílmica foi a mediação exclusiva sobre os elementos da linguagem cinematográfica, um exercício de leitura fílmica.

Ao entregarem, em data estabelecida, as análises fílmicas dos elementos da linguagem cinematográfica realizadas, cada acadêmico, em forma de seminário, apresentou em powerpoint os frames selecionados e analisados ao grupo todo. Assim, todos os acadêmicos puderam reconhecer e aprofundar seus conhecimentos sobre todos os elementos da linguagem cinematográfica que foram estabelecidos, contribuindo assim para uma futura análise fílmica a ser proposta a posteriori.

A questão do conhecimento da forma (expressão dos elementos na composição fílmica) se faz presente nessa ação realizada. As narrativas selecionadas demonstram que cada acadêmico respondeu à proposição de maneira satisfatória, ao selecionarem os frames, adaptaram-nos aos conceitos pesquisados, construíram as relações solicitadas. Como resultado da ação, temos os frames e as narrativas selecionadas que contribuem de maneira significativa ao livro em questão. Com isso, os acadêmicos A2, A7, A11, A12 e o A14, discursaram:



FILME: O PERFUME, A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO (2006)

A2 - [...] **Panorâmica:** A cena do personagem principal mostra-o no canto direito da imagem e está num campo aberto com a linha do horizonte a sua frente. Assim a câmara mostra o que está ao seu redor para alcançar a sua vítima que está fugindo a cavalo muito longe dali. O conceito de panorâmica [...] se refere a uma rotação da câmara em seu eixo, pode ser vertical ou horizontal. No filme a cena acompanha o trajeto do personagem assim mostrando toda sua visão que tem pela frente até encontrar onde ele está sentindo o odor de sua vítima. O uso de uma panorâmica diz a respeito do olhar de uma personagem ao redor de si.

Conclusão: Ao estudar cinema passamos cada vez mais considerá-lo como uma linguagem. Assim então ao encontrar teóricos que escreveram a respeito da linguagem cinematográfica, passamos a entender que cada vez mais um filme é mais complexo do que pensamos, pois quando nos deparamos com conceitos específicos para cada modo de filmar e enquadramentos passamos a ver que o filme usa conforme o propósito de cada ação. Após entendermos essa linguagem cinematográfica passamos a relacionar com a nossa vida cotidiana com o modo de olhar, e dar significado naquilo que vemos com conceitos específicos, como por exemplo, ao ver uma paisagem logo associa-se ao modo de filmar panoramicamente pois lembramos de apenas a câmara vira ao seu eixo.

A4 - *Travelling*: Podemos identificar o travelling em filmes e vídeos através do movimento da câmera de trás pra frente, de baixo pra cima, sempre dando uma sensação de movimento para quem está assistindo. Inventado espontaneamente em 1896 por um operador de Lumière onde eles posicionaram numa gondola fazendo o movimento de acompanhar os três Reis Magos até Belém. Normalmente a câmera é movida sobre um carrinho e trilhos ou qualquer suporte móvel em um eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado [...] este acompanhamento também pode ser feito lateral ou frontal [...] quando feito frontalmente pode ser de aproximação ou de afastamento. (Martin, 2005)



FILME: O PERFUME, A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO (2006)

Nesse frame a câmera acompanha o personagem durante a caminhada dele no corredor. Podemos ver várias pessoas nesse pequeno corredor, onde a maioria são pessoas vestidas com roupas plebeias onde três delas puxam um homem sem camisa acorrentado e com um ferimento nas costas. O ferimento ainda derrama sangue. Podemos ver também ao fundo o local que é

uma varanda onde outras pessoas com roupas com mais estilo de guardas aguardam a chegada do homem. Na cena vemos a presença de luz no homem que está sendo puxado deixando em contraste o resto da cena, onde as paredes laterais ficam bem mais escuras. As vestimentas seguem um padrão de cores frias e escuras. Fora o homem que está sendo puxado e outro que está no canto superior direito, todos estão cobrindo a cabeça com perucas e/ou chapéus. Devido a câmera acompanhar a caminhada do homem do final do corredor até a sacada vemos o movimento da câmera indo de trás para frente, podemos assim afirmar que seria um *travelling* acontecendo. Conclusão: Percebo que o cinema vai além de apenas contar uma história, muito, além disso, ele tenta passar ao espectador algo a mais que simplesmente mera imagem. Através desse trabalho pude perceber que cada linguagem diferente pode ser usada para passar sensações e sentimentos. Como fã de músicas acompanho muitos vídeos cliques além de ter vários baixados pois acredito que além do ritmo e da música em si, o vídeo pesa muito para criar algum sentimento ou sentido para aquilo. Após algumas aulas de cinema, mesmo sendo apenas vídeo cliques revi vários deles tentando encontrar sentidos para aquelas filmagens. Acredito que isso possa me ajudar [...] pois estudar esses modos diferentes de câmeras e gravações aplicam também na ideia de “ver o mundo através de diferentes ângulos”.

A7 - Câmera objetiva: Refere-se a um dos níveis de apresentação das imagens de um filme ou vídeo, o enquadramento que o diretor pretende mostrar para que haja a compreensão da situação pelos espectadores. Como narrador observador. Essa mostra o que acontece sem relacionar-se com um personagem específico, simplesmente retrata o que está acontecendo. De posicionamento neutro, a câmera objetiva não interfere na intenção da cena apenas a retrata. Este tipo de apresentação das imagens restringe-se à demonstrar, à expor, à informar; ou seja, reproduzir uma situação. (Xavier, 1991)



FILME: O PERFUME, A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO (2006)

No filme “O Perfume”, na *mise-em-scen * selecionada [...] destaca-se a personagem Laura que dança radiante em torno de uma fogueira, e   admirada por vários outros personagens, avista-se também um ambiente ao ar livre que lembra uma pequena vila; neste momento percebe-se a incursão truculenta de outro personagem que a toma pelo braço grosseiramente. Este é o nítido exemplo do uso da câmera objetiva.

Conclusão: O uso de linguagens adequadas enriquece qualquer discurso, a compreensão de um fato específico sobre um determinado assunto transforma o olhar do sujeito dentro da sociedade, faz com que possamos ter uma visão mais abrangente assim que entendemos cada detalhe com propriedade [...]

A11 - O enquadramento é a delimitao da imagem dentro da tela, um fragmento do espaço, “[...] é a imagem em movimento dentro de uma moldura. [...]” (Bonasio, 2008, p. 9). Podemos interpretá-lo como uma composio de imagem, que é formada pela juno de planos, ângulos e movimentos de câmera.



FILME: O PERFUME, A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO (2006)

[...] no frame selecionado podemos ver a escolha do realizador em mostrar partes do cenário, do ambiente em que os personagens estão: o personagem principal do filme, Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw) em um belo campo, correndo atrás da carruagem em que se encontra Laure Richis (Rachel Hurd Wood), causando a sensação psicológica no espectador de que a beleza e o odor da moça mexeram de forma tão profunda em Jean que o fez sair disparado seguindo o cheiro. Podemos notar na composição da imagem o “desenho” da estrada serviu para conduzir o olhar à carruagem na cena [...] o enquadramento mostra um recorte, em primeiro plano vemos um tronco de uma árvore; no segundo plano a estrada, o campo florido, a silhueta do personagem que corre em direção à carruagem e a vegetação (galhos escuros no canto superior direito); em terceiro plano vemos a carruagem ofuscada pela poeira da estrada; vemos uma árvore iluminada (folhas em tom verde vivo) ao lado de um possível muro; e ao fundo montanhas e uma cidade sob o céu azulado.

Conclusão: A realização deste trabalho me proporcionou olhar de forma diferente para uma obra cinematográfica, não somente como uma história narrativa composta por imagens, mas como uma linguagem artística, expressiva e informativa. Além da leitura de imagem que nos possibilita não somente “ver” a imagem, mas “enxergar” além da cena: a composição, a luz, os elementos, tudo pensado, tudo com intuito de causar um sentimento, uma sensação psicológica no espectador e conduzi-lo na narrativa fílmica.

A12 - A câmera plongée pode ser identificada quando a cena é filmada de cima para baixo. Seu efeito subjetivo é diminuir o indivíduo, atribuindo o sentido de inferioridade. Segundo, Martin (1990), isso esmaga o personagem moralmente e o coloca ao nível do solo. Algumas vezes indica uma imposição sofrida pelo personagem, uma perturbação ou um desequilíbrio moral.



FILME: O PERFUME, A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO (2006)

[...] o frame acima apresenta uma cela de prisão. Há um homem e suas costas, braços e ombros estão nus. É possível enxergar apenas parte de seu corpo. O ambiente está escuro pela quantidade de sombras. As cores deste frame são frias. A câmera está posicionada acima da cena, o personagem parece estar prestes a ser esmagado. Há uma sensação de superioridade do espectador em relação a ele. O frame acima retrata um plongée.

Conclusão: Estudar linguagens cinematográficas é algo muito interessante. O cinema faz parte do meu dia-a-dia, é algo que aprecio desde criança. Conhecer um pouco mais deste universo traz muita satisfação, é como tirar vendas dos meus olhos e enxergar, não mais como algo mágico, mas entender como tudo é feito. Como as sensações são provocadas, como as imagens filmadas de cima inferiorizam os personagens e como os opostos os engrandecem [...] o cinema não tem fronteiras nem limites, é um fluxo constante de sonhos. (Orson Welles)

A14 - O campo na linguagem cinematográfica está inserido no enquadramento de planos no qual há uma limitação da visão do observador, ou seja, é o que está presente na imagem como cenário, personagens, acessórios dentro das variações de abertura do plano [...] as imagens presentes no filme, contém informações que tem o dever de serem transmitidas ao público, o campo tem o papel fundamental, juntamente com outras linguagens, na transferência do conteúdo necessário para a compreensão do tema. (Aumont, 2006)



FILME: O PERFUME, A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO (2006)

No frame escolhido, observamos a delimitação vertical e horizontal. Essas delimitações chamamos de enquadramento da imagem e tudo o que está inserido desde os detalhes mínimos até os personagens será o campo. Podemos perceber também a sensação dada para o espectador de distanciamento, através dos planos focais, então temos uma breve noção de como o primeiro personagem (desfocado), em primeiro plano, vê o cômodo [...] a imagem, logo a cima, tem o objetivo de fazer com que o observador encaminhe seu olhar diretamente para o grupo de homens ocupando espaço na horizontal ao fundo.

Conclusão [...] em concepção pessoal, até então, não havia estudado assuntos referentes ao cinema, somente trabalhos no qual se faz a utilização do filme para resumo de temas a serem tratados. A expansão do conhecimento em relação ao cinema faz com que possa enxergar um filme com outros olhos, percebendo o quanto difícil

é transpassar as sensações e sentimentos nas cenas e como cada variante ajuda na transmissão. O cinema é uma *arte visual* e deve ser visualizado com todo respeito, não tem somente papel de entreter, mas sim de transmitir opções, opiniões, críticas ao espectador.

As narrativas selecionadas revelaram muitas coisas importantes a serem analisadas, principalmente, porque atingiram o objetivo da proposta apresentada em relação à análise fílmica, a qual tinha como princípio dar ênfase aos elementos da linguagem cinematográfica - a Forma.

Percebemos que foi de grande valor verificar e compreender o conhecimento prévio dos acadêmicos, e posteriormente, ensiná-los sobre os conhecimentos da História da Arte e sua evolução, bem como as organizações estruturais explícitas, isto é, os elementos da linguagem cinematográfica, os quais constroem a estética fílmica.

Corroborava Xavier (2005) quando nos explica que as metáforas que a câmera propõe são uma espécie de olho de um observador astuto apoiado ao movimento de câmera para legitimar sua validade, organizações estruturais explícitas, pois as mudanças de direção, avanços e recuos, permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos do olhar intencionado, construindo assim, a estética do filme. Por isso a grande necessidade do espectador em reconhecer essas ações, isto é, os elementos da linguagem cinematográfica, para que possa realizar uma análise fílmica mais significativa.

Pudemos observar que a leitura fílmica feita por todos os acadêmicos envolvidos foram significativas, mas, as análises fílmicas A2, A4, A7, A11, A12 e A14 serviram para a análise do conteúdo do momento em questão.

O crescimento da leitura fílmica espontaneísta, denominado por nós de leitura fílmica no domínio principiante para a leitura fílmica no domínio aprendiz foi bastante relevante. No momento da análise fílmica, os acadêmicos em destaque, buscaram cumprir a proposta dada, quando pesquisaram a partir de referenciais os elementos selecionados

para cada um deles e, na sequência, a partir do conhecimento, os identificaram no filme requerido.

O A2 demonstra o conhecimento sobre o conceito do elemento da linguagem cinematográfica selecionado: Câmera Panorâmica, e consegue a partir da sua leitura fílmica, reconhecê-lo no frame selecionado por ele. O que nos chama atenção é a leitura fílmica que faz a partir da leitura factual do frame, determinando assim o reconhecimento do elemento que é responsável. Isso ocorre igualmente em A4, A7, A11, A12 e A14.

Nas narrativas, percebemos que de maneira consciente os conceitos teórico-técnicos são por eles aplicados aos frames. Como visto nas análises, foram reconhecidos, selecionados e analisados.

O A4 foi mais longe, em sua análise sobre o elemento da linguagem cinematográfica: *travelling*. Identificou o elemento, selecionou o frame, apresentou o conceito referencial sobre ele. Fez uma leitura factual minuciosa do frame, explicou a sequência fílmica da cena e ainda aplicou seu conhecimento sobre o conceito de *travelling*, quando diz: “Devido a câmera acompanhar o caminho do homem do final do corredor até a sacada vemos o movimento da câmera indo de trás para frente, podemos assim afirmar que seria um *travelling* acontecendo”, com isso houve uma correlação entre a cena e o elemento da linguagem cinematográfica estudado.

Aqui podemos destacar o que Xavier (2005) cita sobre a importância do reconhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica, pois segundo o autor tudo o que é elaborado no filme foi pensado de maneira a permitir uma análise/interpretação do espectador. A partir do conhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica, o professor/espectador eleva a sua sensibilidade de modo a superar a leitura convencional, conseguindo ver além da objetividade da imagem.

Nas análises feitas por A7, A11, A12 e A14, as relações construídas pelos acadêmicos entre os referenciais pesquisados sobre os elementos, há a seleção do frame, a leitura factual e a correlação entre a sequência fílmica

e o elemento da linguagem cinematográfica estudado. A “competência em ver”, segundo Bourdieu (1979), se constrói aos poucos, superando o que temos como objetivo em relação ao entendimento sobre Cinema.

Vale destacar ainda, na análise fílmica em questão, as narrativas conclusivas dos acadêmicos ao serem questionados sobre seus posicionamentos à proposta dada, e quais foram às contribuições dos conhecimentos para sua vida pessoal (leitura de mundo) em relação ao Cinema.

As narrativas feitas pelos acadêmicos são de suma importância para que as pesquisadoras soubessem se realmente estavam no caminho certo, na construção de uma metodologia alternativa para a leitura fílmica, que levasse a compreensão crítica.

Começando pela narrativa do A2, percebemos que a partir das intervenções feitas sobre Cinema, ele percebe o veículo como uma linguagem e de importante cunho social. Relata que não pensava que o Cinema era tão complexo, e que envolvia tantas questões. Ainda reforça a relação do Cinema ao modo de olhar para o mundo, à sua vida cotidiana.

O A4 deixa muito aparente em sua narrativa a importância do Cinema, não apenas como um veículo para se contar uma história, mas como meio de passar, intencionalmente, algo a mais ao espectador.

Ainda em sua narrativa, destaca a importância do trabalho, no conhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica, em que se pode perceber que cada elemento diferente pode ser usado para despertar sensações e sentimentos [...] e que, a partir das aulas sobre Cinema, conseguiu despertar um olhar mais aprimorado acerca de veículos diversos que são do seu agrado, como citado por ele, os vídeos cliques.

O acadêmico A7 discorre sobre o conhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica como um enriquecimento para qualquer discurso, transformando através do discurso, o olhar do indivíduo dentro de uma sociedade. Importante relato, quando temos como princípio a formação do professor/espectador mais crítico, participante da constru-

ção de uma sociedade emancipada. Essa colocação reforça ainda mais o que Adorno e Horkheimer (1986) tanto discutem em suas abordagens sobre a Teoria Crítica, discussão em não permitir que o Cinema seja mais um veículo produzido pela Indústria Cultural, com o intuito de massificar a sociedade.

Claro que, como pesquisadoras, defendemos a força do veículo, concordamos com o pensamento de Benjamin (1985). Segundo o autor referido, acreditamos que o Cinema tem condição sim, de gerar uma politização capaz de contribuir com o senso crítico do professor/espectador. Temos consciência de que este professor/espectador precisa ter conhecimento e ser orientado para que atinja essa maturidade na leitura fílmica para assim transpor a leitura crítica ao mundo em que está inserido.

O acadêmico A11 destaca que apresenta muitas questões importantes em sua conclusão, e no trabalho proposto, demonstrou uma leitura de imagem mais significativa, destacando em sua narrativa que o conhecimento sobre os elementos “nos possibilita não somente ver a imagem, mas enxergar além da cena: a composição da luz, os elementos [...] com intuito de causar um sentimento, uma sensação psicológica [...]”.

O acadêmico A12 comunga com a narrativa de A11, quando nos diz que “[...] conhecer um pouco mais deste universo traz muita satisfação, é como tirar vendas dos meus olhos e enxergar [...]”.

Na narrativa do acadêmico A14, aparece a compreensão do acadêmico em perceber o valor do Cinema em suas várias dimensões, quando nos diz que “o cinema é uma *arte visual* e deve ser visualizado com todo respeito, não tem somente papel de entreter, mas sim de transmitir opções, opiniões, críticas ao espectador.”

Podemos, a partir das colocações dadas pelos acadêmicos, citar Ramos (2012) para compreendermos a importância das narrativas expostas, quando nos diz que, no mundo contemporâneo, a imagem, a

imagem-câmera, são fundamentos de comunicação visual, as quais exercem grande poder para o processo de informações. Os estudos sobre os elementos que compõem uma imagem são primordiais, precisamos então, aprender a “ver”, aprender a “enxergar”. Conhecer o potencial específico da imagem se faz necessário para que ela seja compreendida numa perspectiva mais ampla, mais crítica, uma necessidade cada vez mais importante na vida do indivíduo contemporâneo.

Na sequência da metodologia, na busca de uma alternativa de leitura fílmica a partir da ação apresentada num processo de intervenção, continuaram a experimentação com os sujeitos – acadêmicos de Artes Visuais.

Na continuidade da coleta de dados, no 3º momento, foi apresentada a próxima proposição aos acadêmicos de Artes Visuais em formação inicial, aprofundando cada vez mais a relação entre o sujeito e o Cinema, a partir das sessões fílmicas.

No momento da proposição, já com o conhecimento teórico-técnico sobre os elementos da linguagem cinematográfica, foi solicitado que no filme *Auto da Compadecida* (2000), selecionassem 10 frames, reconhecendo os elementos apreendidos. Reforçando que os acadêmicos realizaram seminários em sala de aula para a explanação dos elementos da linguagem cinematográfica pesquisados por eles, assim todos os acadêmicos tiveram conhecimento de todos os elementos da linguagem cinematográfica.

FILME: AUTO DA COMPADECIDA (2000), DO DIRETOR GUEL ARRAES

Tal proposição é continuidade da proposta anterior. Os acadêmicos, em outra sessão de Cinema, assistiram ao filme *Auto da Compadecida* (2000), do diretor Guel Arraes. Foi solicitado, que ao assistirem ao filme referido, realizassem um exercício sobre os elementos da linguagem cinematográfica apreendidos na ação anterior. Os acadêmicos deveriam,

agora com conhecimento mais amplo dos elementos estudados: reconhecê-los, selecioná-los e analisá-los.

Um exercício bastante técnico do ponto de vista cinematográfico, mas de suma importância para o desenvolvimento do indivíduo que participa do amadurecimento do seu olhar sobre a – Forma – do Cinema, reconhecendo-o como uma linguagem com características próprias para atingir narrativas significativas. Corroborar com essa ação, Martin (2011), quando defende que o Cinema foi convertido em linguagem graças a uma escrita própria (elementos da linguagem cinematográfica) que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, tornando-se um meio de comunicação, o que afirma sua qualidade de arte.

Através do exercício – *decupagem*, o qual exige reconhecer inicialmente os elementos da linguagem cinematográfica – forma, para então realizar uma metodologia de leitura fílmica indissociável entre a forma e o conteúdo, tornando a leitura fílmica mais significativa para a formação de um professor/espectador crítico.

As narrativas dos acadêmicos são primordiais para perceber o caminho metodológico sugerido para a leitura fílmica e contribuiu para a formação do olhar crítico do professor/espectador. As narrativas se apresentam de maneira bem técnica, como solicitado: reconhecimento do elemento da linguagem cinematográfica, seleção dos frames, bem como sua análise no filme *Auto da Compadecida* (2000).

A análise feita pelos acadêmicos foi a realização de um levantamento metódico dos procedimentos de expressão formal da composição fílmica – elementos da linguagem cinematográfica utilizados no filme referido, numa perspectiva acima de toda estética.

Apresentamos as narrativas parciais dos acadêmicos A2, A6, A10 e A13, a partir da *decupagem* realizada por eles, apresentando os frames selecionados para então, analisarmos e mostrarmos a evolução da leitura fílmica no domínio aprendiz, a partir dos elementos da linguagem cinematográfica. As narrativas selecionadas seguem abaixo:



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

A2 - **Plano Detalhe:** na cena o Padre tem vários 'desmaios' e nesse corte se dá um plano detalhe, enfatizando a expressão do personagem.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Close: A personagem é focalizada dos ombros para cima, deixando o fundo quase eliminado. Na cena o diretor enfatiza a chegada, a beleza e delicadeza dela.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Contra-Plongée: Nesta Cena a câmera vem em ZOOM IN de baixo para cima, enfatizando que eles chegaram na Igreja.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

A6 - O filme inicia com uma câmera objetiva. João Grilo anda pelas ruas da cidade anunciando a exibição do filme. No frame podemos observar ele e seu amigo. Observamos também uma criança na janela e um homem sentado. O uso dessa câmera é para apresentar o cenário e dar o enfoque na sequência do filme.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

A partir dos 04:00 minutos de filme, é usado o Plano Americano. A partir desse frame, é mostrado João Grilo e o Padre. Estão em um ambiente interno que é a missa. João Grilo está dizendo que o Padre encenará uma peça que no caso é a missa. João está com roupas 'normais' e o Padre com vestes tradicionais. O uso do Plano Americano nessa cena é para dar o destaque aos dois personagens. E ao que está sendo falado.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

A partir de 08:45 do filme, podemos ver um Plongée. Nesse frame é mostrado Dora em um Plongée. A personagem usa um vestido longo vermelho e anda rápido. Na cena também tem a presença de corda e colares na parede. É uma cena que ela está fora da casa, aparentemente. O Plongée na cena parece ser usado para nos dar impressão de que estamos em um andar acima dela, podendo ver ela no andar de baixo.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Logo na continuação dessa cena, aos 09:05 do filme, nos é apresentado o Contra-Plongé. É mostrado Dora, com seu vestido ainda vermelho e de batom. Com seus cabelos arrumados, ela está a gritar em um poço. A cena está em uma noite. O Contra-Plongé nos é apresentado nessa cena para dar superioridade para a Dora nessa cena, em que diz que irá se atirar dentro do poço para seu marido.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

A10 - As linguagens cinematográficas são fundamentais para que se tenha um bom resultado e prenda a atenção de determinado público. O filme *O Auto da Compadecida* possui várias das linguagens, que serão citadas e explicadas a fim de conhecer o motivo pelo qual o diretor fez a sua devida utilização. No frame selecionado, podemos observar a câmera objetiva, a qual está neutra e parada. Dora (interpretada pela atriz Denise Fraga), anda pela casa preocupada com medo de seu cachorro morrer. No momento ela caminha de encontro a câmera, e o objetivo é retratar para o espectador o que está acontecendo no momento, enquadrando o que deve ser mostrado para que ocorra a devida compreensão dos espectadores.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Essa imagem retrata o momento em que Dora demonstra seus sentimentos em relação a seu animal, no caso cachorro, que está doente. A esposa do padeiro discute com seu marido. O propósito do enquadramento é delimitar a imagem na cena, dando ênfase a atriz e suas expressões transmitidas pelo medo da perda do animal de estimação.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Quando João Grilo vai para o céu, ele encontra Jesus e intercede para que Nossa Senhora apareça. Após conversas, ele se convence que deve ir para o inferno, mas Nossa Senhora convence seu filho Jesus a ir para o céu. É neste momento que ela conta brevemente a história de João Grilo, seguindo de imagens em sua narrativa. A imagem selecionada aponta o fade in, ou seja, o surgimento do plano saindo da tela escura o que transmite a sensação de suavidade.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Na mise en scène encontramos o enquadramento de uma cena, congelamento de cenas dentro do filme para que se represente a linguagem. Outros elementos a serem considerados são o cenário, o figurino e a maquiagem, a iluminação, a atuação. A mise en scène escolhida para retratar se dá quando Chicó entra na igreja para pagar uma promessa feita a Nossa Senhora pelo retorno de seu amigo da morte. Lá Chicó e João discutem a respeito do dinheiro a ser entregue, sendo que o início é a entrada dos personagens na igreja e o final é quando o dinheiro é doado e Chicó reclama preocupado. Dentro dos limites estabelecidos a mise en scène tem a função de contar uma sequência de fatos delimitados pelo enquadramento dos diversos planos no filme, como ocorre no exemplo.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

A imagem seleciona o momento em que o bispo discute com o padre a respeito do funeral da cachorrinha de Dora. O zoom in faz com que a ênfase seja totalmente no rosto do bispo e em suas expressões faciais através do movimento da câmera de aproximação.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Na escolha do frame, podemos perceber Nossa Senhora, porém uma sobreposição com uma pintura da santa. A fusão nesse contexto tem a intenção de mudar o tempo a qual Nossa Senhora narra a morte de Eurico e Dora.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

A linguagem cinematográfica possui seus vários elementos que ajudam na transmissão de informações aos expectadores. Na área de artes é uma linguagem a ser estudada [...] como é produzido um filme e a complexidade para produzir um bom filme. Quando dizemos –“Filme x me prendeu do início ao fim”, é devido ao diretor utilizar tais recursos para apreensão de seu público. Por fim, a linguagem cinematográfica cumpre o seu papel com a plateia.

A13 - O principal objetivo é analisar, e objetivar o uso das linguagens cinematográficas no filme “Auto da Compadecida” -direção de Guel Arraes. A partir dos conhecimentos obtidos pelos estudos teóricos bibliográficos, dos demais colegas de turma, apresentando frames extraídos do filme [...] e sintetizando cada linguagem no cinema. **Plano Detalhe:** A câmera enquadra pequenos objetos, e uma parte do rosto ou corpo do personagem. No filme percebe-se o uso deste plano com mais frequência.



FILME: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Plano-Sequência: um plano longo que se pode dizer que corresponde a uma sequência inteira do filme. Por volta de 20 minutos o filme “Auto da Compadecida” recorre em um mesmo cenário e espaço, com dois enquadramentos frequentemente apresentados, exemplificando tal sequência.

O uso de cada plano vai ter um objetivo em específico, hora para enfatizar algo, alguma expressão, ou para dar ênfase em uma ação, como acontece em alguns exemplos apresentados do filme.

A partir deste estudo e análise das linguagens cinematográficas no filme “Auto da Compadecida”, é possível concluir que a aplicação de cada linguagem atingiu seus objetivos em específico, e que cada uma tem grande relevância dentro do cinema, visto que auxiliam na produção total do filme. Cada qual contribui para toda narrativa ser melhor interpretada pelo espectador, causando em alguns momentos falsas interpretações, sensibilidades e emoções [...] já que nos filmes há aplicação de meios e estratégias para atingir um objetivo em específico [...] o processo de aprendizagem necessita de uma boa organização para melhor atuação do próprio docente, e para os objetivos serem alcançado.

As análises apresentadas, através da *decupagem* feita pelos acadêmicos, foram bastante significativas no reconhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica, objetivo proposto na metodologia sugerida.

Com o conhecimento no domínio aprendiz sobre os elementos da linguagem cinematográfica a “competência de ver” se mostra muito evidente nas interpretações/análises realizadas. A dinâmica possibilitou aos espectadores, de maneira organizada, desenvolver a capacidade de prestar atenção, construir um todo a partir das partes e ter um reconhecimento do que foi pedido. O envolvimento em relação à Forma do Cinema permitiu maior consciência no que se refere ao filme estudado.

Na análise do acadêmico A2, destaca-se o Plano-detulhe, o Close e o Contra-plongée, através dos frames. Ele reconhece os elementos da linguagem cinematográfica e de maneira bem técnica exemplifica-os a partir da narração do filme. O acadêmico A6 foi mais detalhista em sua análise, destacando em sua *decupagem*, os frames selecionados como: Câmera Objetiva, Plano Americano, Plongée. Explicou em cada frame, o elemento da linguagem cinematográfica associando a aplicação da história no frame.

Já o acadêmico A10, além da introdução sobre a importância do conhecimento do elemento da linguagem cinematográfica, fez a *decupagem* e em cada frame explicou o elemento destacado com o significado. Entre suas análises estão os elementos: *fade-in*, enquadramento, *mise em*

scène, *zoom*, fusão, entre outros que não destacamos na análise em questão. Percebemos que o entendimento sobre os elementos cinematográficos foi apreendido também pelo acadêmico A10, modificando sua concepção fílmica, declarada em sua conclusão.

Reconhece os elementos como fator importante para a transmissão de informações aos professores/expectadores e a sua importância na produção cinematográfica. Acredita que os elementos da linguagem cinematográfica são selecionados pelo diretor para o sucesso da produção cinematográfica, declarando que “[...] quando dizemos – “Filme x me prendeu do início ao fim”, é devido ao diretor utilizar tais recursos para apreensão de seu público. Por fim, a linguagem cinematográfica cumpre o seu papel com a plateia.” Isso deixa claro o seu entendimento e seu reconhecimento sobre o estudo aplicado.

Na análise do acadêmico A13, percebemos que, através da *decupagem* escolhida, atingiu seu objetivo, quando determinou nos frames os elementos percebidos como: Plano detalhe, Plano sequência, entre outros não selecionados para a análise, não menos importantes. Em sua análise, também destaca a leitura do frame contando a história propriamente dita com o objetivo do elemento selecionado.

Constrói assim a relação satisfatória e percebe-se seu entendimento e compreensão na análise.

Em sua conclusão, o acadêmico A13, revela a importância do conhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica, quando nos diz que “[...] é possível concluir que a aplicação de cada linguagem atingiu seus objetivos em específico, e que cada uma tem grande relevância dentro do cinema, visto que auxiliam na produção total do filme.” Consegue, em toda sua análise, transparecer seu conhecimento, tanto que perpassa por vários elementos de maneira confortável, mostrando interesse sobre o que analisa.

O acadêmico A13 percebe a importância sobre o conhecimento da Forma para o entendimento da narrativa fílmica. Conclui que “[...] cada

qual contribui para toda narrativa ser bem interpretada pelo espectador, causando em alguns momentos falsas interpretações, sensibilidades e emoções [...] o processo de aprendizagem necessita de uma boa organização para melhor atuação do próprio docente, e para os objetivos serem alcançados.

As narrativas do acadêmico A10 e do acadêmico A13 corroboram com a abordagem de Bordwell e Thompson (2013) que nos dizem que uma das maneiras pelas quais a Forma afeta o que vivenciamos, é criar a sensação de que “tudo está em seu devido lugar” (p. 113). Outra colocação importante sobre a Forma, que se faz necessária para nossa interpretação, segundo os autores referidos, é que a forma fílmica (aspectos formais da linguagem cinematográfica) pode até nos fazer perceber as coisas de uma maneira completamente nova, desenvolvendo em nós novos hábitos, permitindo novas maneiras de ouvir, ver, sentir, pensar e refletir criticamente. Os conhecimentos aprofundados mostram as relações entre as partes, indicando que o filme tem suas leis, suas regras de organizações próprias, compondo assim seu próprio sistema, ou melhor, sua própria identidade, sua própria linguagem, o que demonstra um saber mais autônomo do acadêmico.

As análises do acadêmico A10 e do acadêmico A13 são satisfatórias. Em suas colocações conclusivas, foram convincentes. As análises do acadêmico A2 e do acadêmico A6, também foram satisfatórias para a proposta. Todos os acadêmicos atingiram o objetivo proposto para o momento que era o reconhecimento dos elementos da linguagem cinematográfica no filme *Auto da Compadecida* (2000) selecionando os frames e analisando-os.

No caminho percorrido, passamos a proposição da indissociabilidade entre a forma e o conteúdo, uma vez que o conhecimento já está aprendido pelo acadêmico sobre a importância dos elementos da linguagem cinematográfica na estética do filme. Diante de tal constatação, inicia-se nesse momento a relação das partes ao todo da composição fílmica.

LEITURA FÍLMICA NO DOMÍNIO APRENDIZ: FORMA E CONTEÚDO (COM MEDIAÇÃO)

Os conhecimentos adquiridos na formação inicial dos acadêmicos de Artes Visuais, até aqui desenvolvidos sob a mediação, foi um possível caminho trilhado e pensado para contribuir com o conhecimento dos acadêmicos sobre o Cinema para uma compreensão crítica. Metodologia que contribui, primeiramente, para o desenvolvimento do olhar crítico dos acadêmicos em formação, os quais serão professores de Artes Visuais, proporcionando assim, capacidade para o ensino e aprendizagem sobre o Cinema na Educação, de maneira consciente, usufruindo do conhecimento do veículo para a formação de professores/espectadores mais críticos, objetivando a formação humana, artística-cultural e social crítica de seus futuros alunos, na escola.

A metodologia apresentada até o momento buscou proporcionar aos acadêmicos uma leitura mais significativa da forma cinematográfica (significante), apropriando-se dos conhecimentos através de livros, aulas dialogadas, seminários, sessões fílmicas e dos exercícios até aqui propostos de análise fílmica, inicialmente pela leitura fílmica no domínio principiante e depois na leitura fílmica no domínio aprendiz.

No início da leitura fílmica no Domínio Aprendiz, os acadêmicos relacionaram o que aprenderam sobre os elementos da linguagem cinematográfica – Forma (elementos estruturais). Nas análises apresentadas até aqui, percebemos que já reconhecem a maioria dos elementos da linguagem cinematográfica. Os acadêmicos mostraram em suas análises certa maturidade visual na leitura fílmica.

A importância dos conhecimentos sobre Cinema, segundo Bordwell e Thompson (2013) é que eles despertam emoções no espectador. Elas surgem da totalidade das relações que ele apreende da obra cinemato-

gráfica. Por isso “devemos tentar perceber o máximo de relações formais possíveis quando assistimos a um filme” (p. 119).

Quanto mais completa a percepção alcançada ao vê-lo, mais profunda e complexa será nossa reação para com a obra. Podemos concluir que compreender o Cinema faz com que alcancemos maior significado do veículo para nossas vidas.

No percurso em ação, as mediadoras fizeram outras interferências, considerando ainda a leitura fílmica no Domínio Aprendiz. Foi necessário caminhar em frente com a maior complexidade e aprofundamento do entendimento sobre o Cinema.

Fez-se uma retomada sobre os elementos da linguagem cinematográfica que foram apreendidos nas análises fílmicas propostas anteriormente. Foi apresentada a continuação da proposição da análise, compondo a indissociabilidade entre a Forma (significante) e o Conteúdo (significado). Fizemos uma explanação do que o Conteúdo (significado) compreende em uma análise fílmica, deixando claro que a partir do Conteúdo (significado) do filme é que vivenciamos o todo de uma obra fílmica.

Na leitura de imagem-câmera (frame), utilizamos a proposta de leitura de imagem-câmera de Bordwell e Thompson (2013), os quais trabalham com as possibilidades de pontos de vista sobre a imagem cinematográfica em suas análises fílmicas, classificando-os em: explícito, implícito, referencial e sintomático. A metodologia utilizada pelos autores referidos perpassa a leitura direta/ objetiva, a leitura indireta/subjetiva, a leitura pautada em referenciais e a leitura contextualizada, construindo assim o que temos como objetivo para a metodologia de leitura fílmica crítica. Todas as classificações para a leitura de imagem já foram referenciadas anteriormente no corpo do livro e são fundamentos balizadores do objeto.

Outra abordagem teórica que corrobora com a nossa análise e bastante importante para nosso objeto de tese, é o conhecimento da Teoria crítica/realista do Cinema que tinha como objetivo a produção de um Cinema ligado primordialmente ao senso da função social, basicamente ela-

borada por Kracauer (1889-1966) e Bazin (1918-1958). Os autores viam no Cinema um campo de testes para novas identidades sociais, e um vasto contexto em que incluíam a política. Entendiam que o principal papel do veículo era harmonizar a humanidade com a realidade social, tornando os indivíduos mais críticos.

Importante nesse momento, lembrar as discussões entre os teóricos: Adorno e Horkheimer (1986) e Benjamin (1985). Para Adorno e Horkheimer (1986) suas críticas pautavam-se sobre o Cinema como mais um produto da Indústria Cultural, meio de alienação social, e, para Benjamin (1985) sua defesa, de que o Cinema pode e deve contribuir para a formação de um espectador crítico, social e emancipado. A partir das discussões, percebemos o papel da Teoria Realista/crítica ligada às questões dos autores referidos, em produzir um Cinema preocupado em mostrar a realidade social ao espectador, criando assim, identidades culturais, artísticas e sociais num contexto crítico.

Com certeza, o nosso papel foi despertar nos acadêmicos o que realmente o Cinema tem como papel social. Nosso objetivo a ser alcançado na formação de professores tem o Cinema como conhecimento para formar um indivíduo mais crítico e contribuir com a construção de uma sociedade emancipada. Tivemos a pretensão de abordar as Teorias de Cinema com nossos acadêmicos e deixá-los cientes que o Cinema, como outra linguagem, tem sua historicidade e seu estilo próprio.

Comungamos com a visão dos teóricos que acreditaram que o Cinema tem papel primordial na formação de uma sociedade mais democrática/emancipada, reconhecendo a necessidade da indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo, através do amadurecimento da leitura fílmica. Podemos, a partir dessa constatação, culminar com Bordwell e Thompson (2013), que os filmes têm significado porque atribuímos significados a eles e estes sabem, tem implicação na formação ativa crítica, tanto do professor/espectador como no aluno/espectador. Ainda nos dizem, Bordwell e Thompson (2013), “não podemos, portanto, tratar o significado como simples conteúdo a ser extraído do filme” (p. 124).

Destacaremos na sequência, as narrativas dos acadêmicos depois de compreenderem o papel do Cinema, a partir da indissociabilidade dos elementos formais da construção fílmica e o Conteúdo significativo, resultado de uma leitura fílmica mais completa e crítica, no contexto do significante e significado.

Nesse quarto momento da proposição, na sessão fílmica: *Frida* (2002) os acadêmicos realizaram uma leitura fílmica mais abrangente, construindo em sua leitura fílmica a indissociabilidade entre a forma e o conteúdo.

FILME: FRIDA (2002), DA DIRETORA JULIE TAYMOR

Na construção da análise, a partir da leitura fílmica no Domínio Aprendiz, com autonomia em relação aos conhecimentos dos elementos formais e contextuais, agora apropriados pelos acadêmicos, apresentam a indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo sobre os 4 (quatro) pontos de vista de abordagem de Bordwell e Thompson (2013) que são: objetivo, subjetivo, referencial e o sintomático.

Foi realizada uma mediação que exigiu dos acadêmicos uma autonomia diante da leitura fílmica sobre as 4 (quatro) abordagens dos autores referidos, os quais apresentaram com bastante evidência e propriedade em suas narrativas, como veremos a seguir:



FILME: FRIDA (2002)

A2 - **Objetivamente** este frame mostra a personagem principal, seu rosto está em foco e há ouro sobre ele e sua roupa. Ela veste uma camisa branca. Há pessoas no plano posterior, mas, estão em forma de borrão. A imagem tem uma cor quente e bem iluminada. A **linguagem cinematográfica** é o Close. Percebe-se que, **subjetivamente**, a cena está dando enfoque à expressão da atriz em uma cena muito importante, onde ocorre seu acidente no ônibus. É uma cena muito forte onde requer muita emoção.



FILME: FRIDA (2002)

Este frame mostra Frida deitada em sua cama após o acidente. Ela está enfaixada no tronco com borboletas pintadas sobre ele. Provavelmente feitas por ela. Ela está olhando cima, onde havia um espelho que a ajudava a pintar seus auto-retratos. Ela está segurando uma paleta com tintas. A cena também é filmada no modo Plongée. Este recurso é utilizado nesta cena para que o ponto de vista do espelho fosse mostrado, e a personagem pudesse ser vista de forma mais clara, em toda sua impotência de pós-acidente, porém sua garra em não apenas deitar e sentir pena de si mesma, mas, buscar outras alternativas.



FILME: FRIDA (2002)

O frame mostra Frida e seu marido. Ela usa uma roupa colorida, de vermelhos, amarelos e verde, novamente com muitos acessórios como brincos, colares e anéis. Seu marido usa cores sóbrias em seu terno. Ambos se encontram deitados sobre almofadas. Frida, com os olhos fechados. Tem uma expressão calma, porém séria. Seu marido sorri um pouco, mas, sem muita expressão. Mais uma vez com a cena vista de cima pelo Plongée, o casal é filmado assim para remeter a condição de saúde de Frida e seu sofrimento decorrente do acidente que sofre no início da sua história e que traz consequências até o fim da sua vida.



FILME: FRIDA (2002)

Ponto de Vista Sintomático: Analisando o contexto geral do filme, esta obra é rica em detalhes mexicanos. As cores nas obras e na vestimenta da personagem principal. Alguns pontos turísticos como Chichén Itzá, grande cidade maia, onde a personagem visita em uma das cenas finais. Além da sua postura política e reflexiva em consequência de seu contexto e da sua época [...] possível notar e contextualizar alguns pontos como o partido comunista mexicano [...]. Este filme é inspirador em alguns pontos muito importantes. Após a análise objetiva, subjetiva e referencial, é possível refletir nas intenções do diretor ao retratar a história de Frida. Esta pintora é uma mulher muito inspiradora, pois passou por momentos muito difíceis. Doenças, seu acidente que trouxe consequências para toda sua vida, relacionamentos conturbados. Mas é possível enxergar uma grande garra e atitude. Apesar da vontade de desistir de tudo vir à tona, Frida não o fez, mas sim lutou até o fim. Seja pelo seu pensamento, seja pelo seu lugar como artista. Que isto sirva como inspiração para nossa vida. A leitura fílmica é tão importante que não se pode ser abordada neste momento, em uma conclusão [...] Ser crítico, olhar novamente e com outros olhos. Analisar os porquês e para quês, refletir nas atitudes, pensar os ângulos. Tudo isso compõe este trabalho.

A3 - Esta é certamente para mim uma das *mise en scene* mais tocantes de toda a *narrativa*, não só pelo aspecto trágico evidente, mas também pela leitura da diretora Julie Taymor, em todo o *plano geral* que circunda a *cena* e quando o *movimento* por vezes acelerado e em outros momentos semi-congelado, a *camera lenta*, os *closes*, o *plano sequência*, e enfim esse maravilhoso *plongée*, onde de maneira objetiva vemos a personagem caída, prostrada, desvalecida, toda coberta de sangue e brilho dourado.



FILME: FRIDA (2002)

Esta *seqüência* a diretora usa de *fade-in* e *fade-on* para ressaltar o infundável tempo de convalescença da artista. Por um lado o corpo frágil de Frida castigado pela poliomielite que a deixou com uma perna mais curta, o acidente no bonde, várias cirurgias e o colete de gesso, poderiam a degenerar, por outro lado a fez uma mulher entusiasmada e ardentemente entusiasmada um pouco menos homem que Diego representava, mas ainda pelos ideais e convicções políticas, sociais e sobretudo artísticas, fazendo com que suas obras transpirem todos os seus pareceres e sua epifania.



FILME: FRIDA (2002)

O enquadramento em questão revela a artista vestida com roupas festivas, deitada em uma cama delicadamente arrumada, com almofadas brancas de bordados coloridos, tem os cabelos penteados e ornamentados, seu olhar é compenetrado e fixo ao espelho superiormente colocado. Nesta incrível composição que a diretora usa e abusa de *plongées* e *contra-plongées*, num confuso porém esclarecedor vai e vem de tempo, entre luzes e cores estonteantes, deita-se sobre almofadas carinhosamente bordadas com mensagens delicadamente carinhosas e tão acolhedoras como deve ser, Frida observa-se mais uma vez no espelho que refletiu várias inspirações aos seus inúmeros autorretratos.



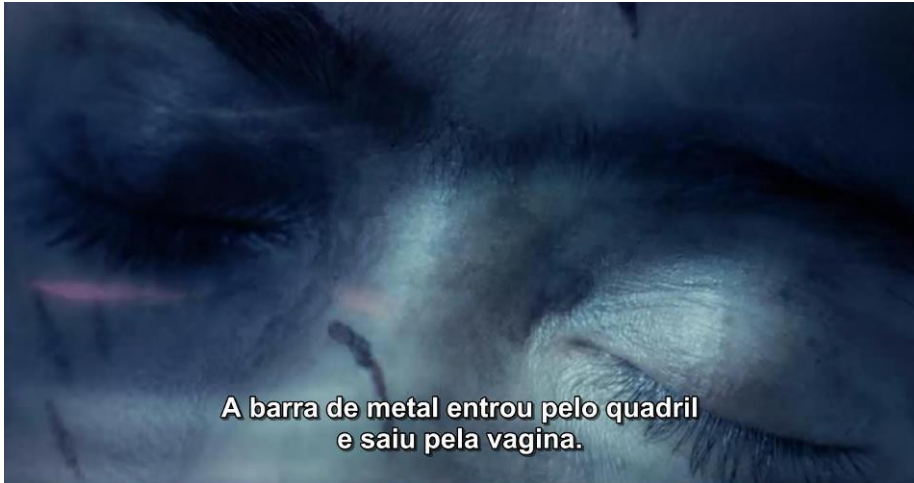
FILME: FRIDA (2002)

Ponto de Vista Sintomático: Na curta defluência que este livro me adota sobre vários aspectos ainda bastante imaturos eu encontro-me assaz ansiosa por respostas, porém sei que todos os sentimentos aflitos e inquietos não só me angustiam, mas também me trazem muito mais questionamentos que respostas faz-se de mim mais divagações que certezas, não sei se por minha própria natureza artística ou pelo estilo cinematográfico proposto pelos autores desta obra.

A8 - Filme merecedor de ser visualizado inúmeras vezes e analisado profundamente por qualquer especialista ou amante do cinema, sendo assim o objetivo desse trabalho, irei analisar dez *frames* retirados do filme, analisando-os de forma objetiva, subjetiva, referencial e sintomática.

Ponto de vista objetivo: Frida está deitada em sua cama, que está sobre a carroceria de um caminhão; em sua cama estão travesseiros bordados com mensagens amorosas. Linguagem cinematográfica utilizada: *Plongée*. Demonstra superioridade do espectador sobre a cena, além de se tornar mais perceptível as expressões da personagem.

Ponto de vista subjetivo: Como cena inicial do filme, traz impacto, assim como a artista trazia em suas produções e sua forma de ser e se vestir, sendo assim, a cena apresentada demonstra isso de forma bastante clara para o espectador.



A barra de metal entrou pelo quadril
e saiu pela vagina.

FILME: FRIDA (2002)

Ponto de vista objetivo: Frida se encontra desacordada e gravemente ferida; a cena apresenta um tom acinzentado e pode-se ouvir a voz do médico falando com a irmã da personagem.

Linguagem cinematográfica utilizada: *Off*, Usado na cena para mostrar o momento em que Frida começa a retomar a consciência e entender o seu estado físico.

Ponto de vista subjetivo: Após uma cena lúdica e metafórica, o filme passa para essa cena, trazendo um tom acinzentado e a voz em *Off*, que faz com que o espectador sintam com que a partir daquele momento a história tomará um rumo melancólico.



FILME: FRIDA (2002)

Ponto de vista objetivo: Frida está fumando um cigarro. Linguagem cinematográfica utilizada: *Close Up*, a cena é enquadrada de uma maneira muito próxima do assunto; a personagem é enquadrada do ombro para cima, mostrando apenas o rosto. Usada para dar enfoque a alguma parte do personagem

Ponto de vista subjetivo: Faz com que o espectador se foque no personagem e no que ele está fazendo, nesse caso, mostra a Frida com seu vício em cigarro.



FILME: FRIDA (2002)

Ponto de vista objetivo: Diversas referências de obras de Frida são mostradas como se formassem uma única, ao fundo, em fusão, encontra-se Frida com um leve sorriso.

Linguagem cinematográfica utilizada: Fusão, usada na cena para demonstrar uma espécie de *flash back* das obras de Frida.

Ponto de vista subjetivo: Essa cena faz com que o espectador, junto da personagem, passe por um momento de lembrar as obras da artista, trazendo emoção para essa reta-final de sua vida, de forma lúdica e simbólica.



Cuidado, gente.
Essa morta ainda respira.

FILME: FRIDA (2002)

Ponto de vista referencial [...] contextualizamos o México no início do século XX, retratando a revolução política do país, onde os personagens protagonistas são adeptos dos ideais comunistas. Ao apresentar Trotsky fortalece ainda mais o discurso que o filme traz sobre a política e contexto da época, e a opressão que sofrem por conta de suas ideologias [...]

Ponto de vista sintomático: Além das questões políticas, a protagonista também mostra a situação da mulher na sociedade, mostrando Frida que sempre lutou contra as opressões machistas e por conta disso, até os dias atuais é um dos maiores símbolos do movimento feminista. O contexto da arte também é apresentado ao filme, o movimento surrealista.

A9 - **Leitura Objetiva:** Alguns homens carregam Frida em sua cama até a carroceria de um carro, Frida está saindo de sua casa Azul, com seu traje típico mexicano à caminho de sua exposição em sua cidade natal.

Linguagem cinematográfica: Ângulo: São determinados pela posição da câmera em relação ao objeto filmado.

Leitura Subjetiva: Uma sequência inicial do filme, mostra a pintora debilitada em sua cama, mas mesmo assim a cena carrega cores fortes, a cama da pintora remete a uma cama infantil e bordada ligada a sua infância. O figurino com tons vibrantes transpassa força, sensibilidade e emoção. O uso do idioma mexicano local reforça a identidade de Frida.



FILME: FRIDA (2002)

Linguagem Objetiva: Essa cena retrata Frida Kahlo já recuperada do acidente que havia sofrido. Ela se encontrava em um manifesto comunista em 1929, marchando a frente ao lado de Diego Rivera e o sindicato de pintores e escultores mexicanos.

Linguagem cinematográfica: Travelling: A câmera é movida sobre um carrinho (ou qualquer suporte móvel) num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. Este acompanhamento pode ser lateral ou frontal, neste último caso podendo ser de aproximação ou de afastamento.

Linguagem Subjetiva: Frida, após sua recuperação, entra para Liga da Juventude Comunista, onde reencontra Diego.



FILME: FRIDA (2002)

Linguagem Objetiva: Nessa cena Frida Kahlo se encontra hospitalizada após sofrer seu primeiro aborto, em decorrência de sua saúde delicada. Ela pinta um quadro carregado de elementos pessoais e significativos. O casal Frida e Rivera estão nos Estados Unidos por uma temporada.

Linguagem cinematográfica: Extra-campo: Remete ao que, embora perfeitamente presente, não se vê. É o que não se encontra na tela, mas que complementa aquilo que vemos. Designa o que existe alhures, ao lado ou em volta do que está enquadrado.

Linguagem Subjetiva: “Tinha tanta animação para ter um Dieguito que chorei muito...” Relata Frida em seu diário, que posteriormente veio a tornar-se um estudo. Frida Kahlo, escreve a um amigo contando-lhe do aborto sofrido o primeiro dentre outros que viria a sofrer. Uma das cenas mais emocionantes do filme traz Frida deitada em sua cama de hospital retratando o bebê não nascido, feto que não se formará e fruto de um aborto espontâneo. Aqui, a arte dá suporte para que Frida materialize seu sofrimento a amparando como se fosse sua amiga mais íntima.



FILME: FRIDA (2002)

Linguagem Objetiva: Frida, após flagrar seu marido e sua irmã lhe traindo, muda-se de casa, vai morar em um apartamento, passa por dificuldades financeiras, muda o visual cortando seu cabelo curto, abandona seus trajes típicos mexicanos e adota um visual masculinizado.

Linguagem cinematográfica: É o plano que enquadra a figura humana do joelho para cima. Geralmente não comporta mais do que três personagens reunidas.

Linguagem Subjetiva: Após flagrar sua irmã e seu marido lhe traindo Frida fica emocionalmente ferida. Abandona suas roupas típicas mexicanas adota um visual masculinizado tentaria deixar de ser atraente para seu ex-marido, que tanto adorava suas roupas. A cena em questão retrata a pintora registrando seu momento de angústia e de transição, uma mulher triste, sofrendo pela infidelidade da pessoa amada. Também um momento de renascimento onde ela corta seus cabelos para que renasça outra mulher junto com ele.



FILME: FRIDA (2002)

Linguagem Objetiva: Finalizando o filme com uma pintura da mexicana intitulada “The Dream” (The Bed) com uma forte referência a cultura mexicana onde a morte é tratada como um momento de transição e alegria. Frida está repousando em sua cama onde vemos uma referência a sua cremação com os fogos de artifício que queimam seu leito.

Linguagem cinematográfica: Plano geral: Enquadra a cena em sua totalidade. É aberto e procura registrar o espaço onde as personagens estão. O corpo humano é enquadrado por inteiro e sempre temos o ambiente (interno ou externo) ocupando grande parte da tela. Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, este plano o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devam, “objetivando-o”.

Linguagem Subjetiva e Referencial: Em 1954 mesmo após contrair broncopneumonia, Frida participa de uma manifestação contra a intervenção norte-americana na Guatemala. No dia 13 de julho do mesmo ano, a pintora Frida Kahlo morre, oficialmente por “embolia pulmonar”. Homens recebem mais do que uma mulher no mesmo cargo e com a mesma qualificação. Agora, imagine na

época de Frida! Ainda assim a artista conquistou o seu espaço e destacou-se em seu meio, em que o trabalho de homens era mais valorizado e, naturalmente, prevalecia.

Ponto de Vista Sintomático: O interessante é que, mesmo sendo reconhecida e renomada pintora, Frida alcançou uma representatividade tão grande comparando aos homens...Viva, Frida! Viva em mim, na menina que não atende ao padrão estético e na mulher que não pode ser mãe ou simplesmente não o quer. Viva a mulher que precisa enfrentar um mercado de trabalho que nos desvaloriza, viva a mulher que ama e se relaciona também com outras mulheres. É por Frida! É por mim e por todas nós!

A10 - Analisar elementos presentes no filme Frida, direção Julie Taymor é compreender que o cinema faz uso de recursos preciosos para alcançar determinado objetivo. Algumas das linguagens cinematográficas serão analisadas a fim de demonstrar a complexidade na construção de um filme e seus mais variados alcances. Cada linguagem cinematográfica é pensada a fim de remeter sensações e sentimentos perante o espectador, a câmera é associada ao olhar do mesmo, esses olhos se encontram em vários pontos específicos, dialogando com seu público, impondo situações que cabem a cada um questionar. Os pontos a serem trabalhados a seguir, contemplarão observações preciosas para melhor compreensão a aqueles que gostariam de conhecer uma parcela dos “bastidores” do filme Frida. O frame selecionado relata o momento em que Frida faz uma foto em família. Percebemos que o campo é tudo que está enquadrado, ou seja, visível a nossos olhos em um quadro, como é o caso do cenário, de Frida seus pais e familiares. O campo induz o olhar do espectador, podendo focar e desfocar pontos específicos da imagem para trazer a sensação de profundidade. No enquadramento da imagem mostrado acima, podemos observar Frida, interpretada pela atriz Salma Hayek, a esquerda, vestida com trajes masculinos. Não somente nessa mise-en-scène como em outras, alguns traços em suas vestimentas demonstram outro lado da artista, o da bissexualidade, não somente pelo fato de vestir-se como homem em determinados momentos do filme, afinal qualquer mulher pode vir a utilizar trajes masculinos, porém Kahlo sentia real atração tanto pelo sexo masculino como o feminino e suas vestes e comportamento mostrado no frame, ajudam a afirmar tal fato.



FILME: FRIDA (2002)

Em seguida temos o contra plongée, como o próprio nome sugere, é o posicionamento da câmera, filmando de baixo para cima. O frame escolhido para representar, também é referente ao acidente de ônibus, momentos antes de ocorrer o frame três, citado acima. Com o impacto da batida, a inércia faz com que o corpo de Frida seja lançado, exaltando o momento em que a personagem é lançada dentro do ônibus. Toda a sequência é transmitida ao espectador em câmera lenta, dando ênfase ao momento, aos detalhes, como por exemplo, a barra de metal que logo atrás e em seguida aparece fincada nos membros de Frida, no frame três.



FILME: FRIDA (2002)

O frame seguinte trata-se do close up, também muito utilizado no cinema, sendo que o campo de visão do espectador se dá pelo enquadramento dos ombros para cima, ou seja, o foco é no rosto do personagem e em suas expressões faciais. O exemplo acima trata-se do enquadramento do rosto de Frida, quando se apresenta para Diego no dia do seu casamento. Torna-se notório o semblante feliz de Frida ao ver o seu futuro marido a esperar. O close up ajuda o observador a focar no rosto, nos olhos, boca, sobrancelhas, mas uma vez induzindo o olhar para aquilo que se quer transmitir. Na mise-en-scène mais precisamente dos 0:5'54" até 0:6'04", encontramos a atriz Salma Hayek, com sua personagem adentrando um cômodo para conversar com sua irmã e mãe. O diretor opta pela câmera objetiva. A câmera objetiva é determinada pelo momento em que a câmera fica parada a fim de deter neutralidade para que haja compreensão do observador, a fim de o informar, no caso acima, demonstrar Frida entrando no ambiente e assim, a situando em um determinado espaço. Seria como se nossos olhos estivessem parados observando o momento como um todo.



FILME: FRIDA (2002)

O frame acima demonstra o plano detalhe, sendo uma sequência do frame dez, é o momento em que Frida acaba de acordar no hospital após delirar. O plano detalhe se define pelo momento em que a câmera enquadra objetos ou partes do corpo a fim de ressaltar. Os olhos da personagem são enfatizados pelo campo, com duas caveiras lembrando seus delírios enquanto estava enferma no hospital. Seus olhos chocam, é impactante devido ao objetivo do diretor da aproximação da câmera diretamente nos olhos, pela colocação das imagens, no caso, os dois crânios, pela luz que remete certa palidez, consequentemente a sensação do adoecimento, e por fim, pelas cicatrizes.



FILME: FRIDA (2002)

Ponto de Vista Referencial: Frida Kahlo nasceu no México e a priori não sentia interesse pela arte, apesar de seu pai ter certo envolvimento com a pintura. Após um grave acidente Kahlo dá início a pintura, produzindo suas obras mesmo estando a se recuperar na cama. Sendo confundidas com obras surrealistas, cada pincelada, cada cor escolhida conta um fragmento de suas dores e sofrimentos, podendo dizer que suas telas são autobiográficas [...] cores vivas em suas vestimentas e também encontradas em suas telas, os modelos de suas roupas, demonstram orgulho pelo país em que a artista vivia [...]

Ponto de Vista Sintomático: O filme Frida, de 2002, retrata uma mulher a qual tenta superar todos os seus obstáculos [...] perante a dor em seus membros, Frida dá espaço para a pintura, demonstrando seus sentimentos mais puros e espinhosos a cada pincelada, retratando sua vida conturbada. Porém mesmo assim o filme procura representar o outro lado da artista, o lado de certa forma doce em contraponto do amargo. [...] início do filme e posteriormente o final, retratam o momento em que a artista faz uma exposição em seu país, e mesmo enferma em sua cama, há uma pitada de felicidade em sua feição, de satisfação, prazer, superação, é como se Frida estivesse tomando fôlego para o seu grand finale, mais especifica-

mente no filme, seu sonho estava sendo realizado, e essa satisfação consegue transpassar ao público. Frida encontra beleza na dor [...] em minhas experiências acadêmicas, ouvi em mesas redondas e de professores doutores que para se fazer uma pintura, faz-se necessário utilizar experiências do eu, trazer comigo as minhas raízes, os meus costumes e a minha cultura, sentir orgulho de quem sou e Frida deixa bem claro o quão é importante ser verdadeiro consigo, utilizando os pincéis para fazer poesia de sua vida.

A11 - Nessa cena há a presença do autorretrato de Frida, onde apenas ele está sendo enquadrado pela câmera, aderindo assim ao uso do Plano detalhe, objetivamente com a intenção de mostrar ao espectador a obra, a qual Frida pintou após sua recuperação do acidente.

Ponto de vista objetivo: mostrar ao espectador qual a obra que Frida entregou a Diego Rivera, com a intenção de ouvir sua crítica.

Ponto de vista subjetivo: com a apresentação dessa obra de Frida Kahlo titulada como “Autorretrato com vestido de veludo”, é evidente a diferença de seus trajes em relação as obras já apresentadas na presente análise fílmica. Conclui-se então a partir da análise da obra, como sendo esse o seu primeiro de muitos autorretratos, que esta cena tem a intenção de exibir este diferente momento da carreira de Frida, onde suas influências ainda estavam na pintura renascentista italiana.

Ponto de vista referencial: a contribuição dessa cena para totalidade do filme, está presente na exibição de um marco importante do início da carreira artística de Frida, onde ela inicia apresentando sua obra a Diego Rivera seu futuro marido, para saber sua crítica e saber se deve continuar pintando, que acaba por ouvir críticas positivas de Rivera.



FILME: FRIDA (2002)

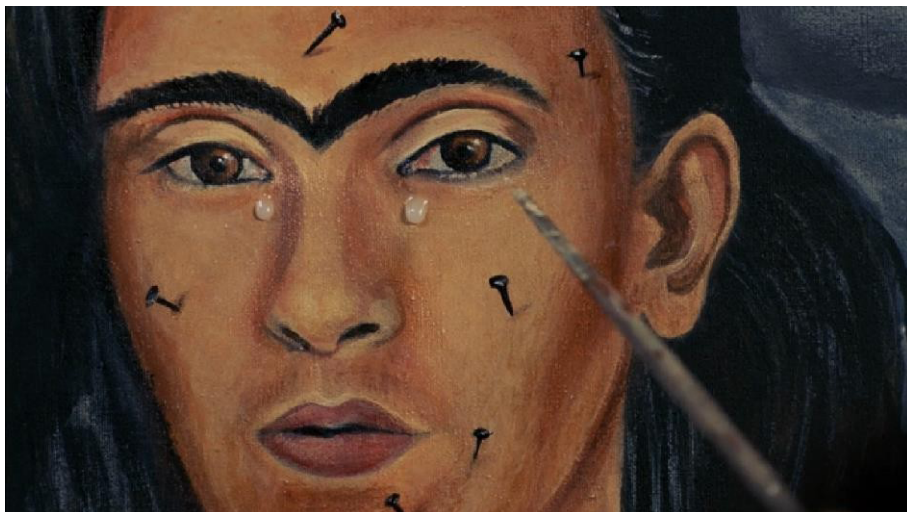
A cena do casamento de Frida Kahlo com o artista Diego Rivera, apresentada no frame acima, mostram de início com o uso de um plano médio, que enquadra todo o corpo dos personagens, exibir a obra “Frida e Diego” (1931). Desse modo essa linguagem acaba tendo como objetivo revelar a obra pintada pela própria Frida, havendo assim uma mudança de plano, que sai da obra e entra a cena no cenário onde ocorre a festa de casamento, que continua com o mesmo enquadramento.

Ponto de vista objetivo: mostrar por meio da obra de Frida, os trajes verdadeiramente utilizados por ela e Diego no dia de seu casamento.

Ponto de vista subjetivo: de tal maneira que a obra é apresentada, fica evidente a intenção de mostrar os trajes de Frida e Diego no casamento, evidenciando assim algo incomum, já que Frida não veste um tradicional vestido branco, e sim um vestido verde com uma echarpe vermelha. Tal obra, assim como os demais autorretratos já exibidos nesta análise, acabam por revelar que Frida se expressava também através de seu guarda-roupa, visto que é possível identificar em seus quadros seus estados até mesmo emocionais do momento vivido, através dos trajes que vestia. Durante toda sua vida

Frida teve diferentes estilos de se vestir, o que a tornou também um ícone da moda, com suas roupas marcantes que destacavam sua nacionalidade mexicana. No dia de seu casamento optou por usar um vestido de uma criada indígena, já que também admirava tal cultura e seguia como influência em suas vestes, porém as mais marcantes foram o uso de trajes usados pelas mulheres da região de Tehuantepec, no sul do México.

Ponto de vista referencial: essa cena contribui na totalidade do filme com a exibição da obra pintada por Frida do dia do seu casamento, já que através dela se pode fazer uma comparação com as demais obras apresentadas durante o filme, sendo possível perceber esta característica importante e marcante da artista, conhecimento que possibilita fazer uma melhor interpretação de suas obras.



FILME: FRIDA (2002)

O frame aponta para a utilização de um plano detalhe, tem como função evidenciar o momento em que Frida está pintando as lágrimas em seu autorretrato “A coluna partida” (1944), destacando desta maneira o sofrimento do momento em que Frida estava vivendo.

Ponto de vista objetivo: detalhar a cena em que Frida está pintando um autorretrato.

Ponto de vista subjetivo: como a cena enfatiza o momento em que Frida está pintando lágrimas em uma tela que a retrata, fica evidente que a cena também tem como objetivo, assim como a obra que de fato Frida pintou, tem por objetivo mostrar o momento de dor e sofrimento que ela estava vivendo no momento em que pintou o seu autorretrato.



FILME: FRIDA (2002)

Ponto de vista objetivo: apresentar o túmulo de Matilde Kahlo, mãe de Frida, evidenciando assim a sua morte. Ponto de vista subjetivo: nesta cena é apresentado o túmulo onde está a mãe de Frida, porém para quem não tem o conhecimento sobre a cultura mexicana e a celebração do dia dos mortos nota algo incomum. A cena apresenta o túmulo de Matilde Kahlo com sua foto, nome, com velas, flores e caveiras ao redor, o que simboliza a morte no México, no entanto não de uma maneira assustadora e trágica, e sim com muitas cores e enfeites, o que caracteriza a forma como a cultura mexicana vê a morte. No México o dia dos mortos como conhecido no mundo todo é celebrado com muita festa, nos dias 01 e 02 de novembro, nos cemitérios as pessoas festejam com muita alegria irônica, consomem e oferecem aos mortos, bebidas alcoóli-

cas, comidas e oferendas. Esta festa é uma maneira de mostrar que os mortos não morreram totalmente, como esta cultura acredita, havendo algo, além disso, é também uma forma de preparar crianças e adultos para realidade da morte, como uma fase inevitável da existência humana.

Ponto de vista referencial: essa cena contribui com a totalidade do filme com a apresentação da cultura mexicana no dia dos mortos, assim como muitos outros momentos do filme, possibilitando assim ao espectador vivenciar um pouco deste país e como é sua cultura.



FILME: FRIDA (2002)

Ponto de vista sintomático: A presente análise fílmica do filme “Frida” (2002), possibilitou atingir aprendizados técnicos em relação ao cinema e suas linguagens, sobre a arte da época, a artista Frida Kahlo e sua história. Através do filme e a análise, pude de certa forma ver de perto a vida da artista, que como moral para minha vida, trouxe novos olhares e conhecimentos, da arte e cul-

tura mexicana, que me instigaram ir além do filme, querer saber mais, e conhecer as obras de Frida, que antes de assistir ao filme tinha uma breve percepção. A história do filme me fez sentir dor e prazer, no sentido de sofrer junto com a artista e sentir a força de continuar em frente com sua arte, independente dos sofrimentos e obstáculos, acreditando em seu potencial artístico e feminino. Dessa maneira posso dizer que o filme contribui também como forma de incentivo para acreditar em meu potencial como artista e mulher. [...] Acredito que o filme “Frida”, tenha alcançado seu objetivo principal, não apenas restringindo-se a retratar ou relatar fatos da vida da artista, mas fazer o espectador sentir, conhecer, presenciar e entender todo contexto do momento vivido pela artista.

A15 - **Ponto de vista objetivo:** a personagem Frida está deitada em sua cama, que está sobre a carroceria de um caminhão; em sua cama estão travesseiros bordados com mensagens amorosas; Frida está vestida com suas roupas características e demonstra certo desconforto.

Linguagem cinematográfica utilizada: *Plongée*, quando a câmera se encontra gravando a cena de cima para baixo. Demonstra superioridade do espectador sobre a cena, além de se tornar mais perceptível as expressões da personagem que se apresenta deitada, e os elementos ao seu redor como as palavras bordadas nos travesseiros.

Ponto de vista subjetivo: Como cena inicial do filme, traz impacto, assim como a artista trazia em suas produções e sua forma de ser e se vestir, sendo assim, a cena apresentada demonstra isso de forma bastante clara para o espectador. Palavras em espanhol também ajudam o espectador a se situar ao contexto do filme.



FILME: FRIDA (2002)

Ponto de vista objetivo: Frida (agora jovem) se encontra em um teatro, observando uma pintura; vestida com roupas simples, que lembram um uniforme. Linguagem cinematográfica utilizada: Extracampo, linguagem que representa o que mesmo fora do enquadramento, pode ser visto. Não se encontra na tela, mas completa aquilo que vemos. Designa o que está fora de vista, ao lado ou em volta do que está enquadrado, como se desse ao nosso olhar a capacidade de aumentar o espaço da cena. Utilizado aqui para mostrar a “imensidão” do local que a personagem se encontra e o seu deslumbre por tal local e o que ele apresenta.

Ponto de vista subjetivo: Ao mostrar uma Frida jovem grande pintura, podemos perceber nela sua paixão pela arte e em como ela possui um desejo em desenvolvimento dentro de si.



FILME: FRIDA (2002)

Ponto de vista objetivo: Frida se encontra em sua casa, o quarto está praticamente vazio, apenas com um espelho em um cavalete, alguns objetos em uma mesinha na parede, e a cadeira em que Frida está sentada; Frida está com roupas escuras, com uma garrafa de bebida alcoólica em mãos e com uma postura triste; a única iluminação do local é o feixe de luz que entra pela janela.

Linguagem cinematográfica utilizada: Inclinado, obtido através da inclinação do eixo vertical da câmera. Usado em cena para demonstrar o desequilíbrio da personagem em um momento difícil de sua vida.

Ponto de vista subjetivo: A cena faz com que o espectador perceba o momento em que Frida está sofrendo de um grande desequilíbrio em sua vida por conta de acontecimentos difíceis, vem e simples, deslumbrada em um lugar grandioso.

As análises fílmicas da proposta foram satisfatórias, tornando difícil a seleção entre as 13 (treze) análises fílmicas entregues. Diante do resultado alcançado, percebemos que de maneira bastante significativa os acadêmicos analisaram com muito comprometimento o que foi solicitado. Ainda na leitura fílmica no Domínio Aprendiz, temos algumas lacunas, mas pudemos perceber que ocorreram muitos avanços, pensando no percurso de onde saímos e para onde caminhamos. As análises fílmicas realizadas pelos acadêmicos são resultados de um processo de amadurecimento e “competência em ver”, através de uma metodologia de leitura fílmica, pautada no conhecimento do Cinema como uma linguagem com características próprias, as quais precisam ser reconhecidas, compreendidas, analisadas e apreendidas.

É interessante analisar criticamente, que entre todas as análises fílmicas realizadas do mesmo filme *Frida*, por 13 (treze) acadêmicos, os quais realizaram a seleção de no mínimo 10 (dez) frames, muitos pontos de vista da fotografia foram selecionados, e muito foi à diversidade dos olhares, e poucos frames foram repetidos. Os acadêmicos seguiram os passos orientados pela proposição, os quais deveriam, na análise fílmica em questão, comungar a indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo. Na análise fílmica, o acadêmico A2 e o acadêmico A3 percorreram um caminho bastante importante, destacando em suas leituras a relação factual do frame, usaram os termos dos elementos da linguagem cinematográfica para a descrição e, com propriedade, apresentaram os pontos de vista objetivo e subjetivo.

Percebemos que em suas conclusões trazem o referencial, destacam pontos turísticos, a relação histórica do contexto político da época, a biografia da Frida e o seu papel como uma mulher guerreira. Para o ponto de vista sintomático revelaram em seus anseios, que a luta da artista Frida deve servir como inspiração para nossa vida.

Para o acadêmico A2, “A leitura fílmica é tão importante que não se pode ser abordada no momento, em uma conclusão [...] Ser crítico, olhar novamente e com outros olhos. Analisar os porquês e para quês, refletir

as atitudes, pensar os ângulos”. Assim, consegue contextualizar o filme ao seu contexto próprio, a partir de um pensamento reflexivo crítico.

Na conclusão do acadêmico A3 vale destacar suas aflições ao analisar um filme que o perturba em vários contextos e nos narra: “Na curta defluência que este livro me adota sobre vários aspectos ainda bastante imaturos eu encontro-me assaz ansiosa por respostas, porém sei que todos os sentimentos aflitos e inquietos não só me angustiam, mas também me trazem muito mais questionamentos”. A análise fílmica do A3 cumpriu o seu papel, despertando nele, um espectador crítico e provocado, que busca respostas para si sobre as ações apresentadas pelo filme.

Despertar reflexões, inquietudes, nos mostra que realmente a indisociabilidade da Forma e do Conteúdo ocorreu. Xavier (2005) nos alerta para toda importância do conhecimento da Forma para a construção do Conteúdo, faz com que o espectador, constantemente, teste a obra em busca de um significado maior para o que o filme diz ou insinua.

Na análise do acadêmico A8, percebe-se em sua introdução que já conhece o filme *Frida*. De maneira mais cartesiana, não menos importante, pois tinham liberdade de como fariam a análise fílmica usando os pontos de vista. Tudo dependeria da necessidade de cada um ao realizar a leitura.

O acadêmico A8 e o acadêmico A15 apresentam em suas análises fílmicas o ponto de vista objetivo, subjetivo, os elementos da linguagem cinematográfica de maneira bastante convincente. Ao apresentar os elementos da linguagem cinematográfica, usando os termos próprios, fazem as adaptações do porquê foi usado tal elemento da linguagem cinematográfica, mostrando assim, apropriação do conhecimento. Em relação ao ponto de vista referencial atingem o objetivo, apresentando o contexto histórico, questões políticas.

Em suas contextualizações críticas sobre o filme, o acadêmico A8 declara que “Além das questões políticas, a protagonista também mostra a situação da mulher na sociedade, mostrando Frida que sempre lutou contra as opressões machistas e por conta disso, até os dias atuais é um dos maiores símbolos do movimento feminista”, e o acadêmico A15 declara

que “O filme traz uma mensagem sobre fidelidade, mostra a diferença que tal qualidade tem da lealdade, e sobre relações humanas e ideológicas no geral, todas apresentadas no relacionamento de Frida e Diego, mostrando a força de laços sentimentais que podem persistir por toda uma vida.”

As análises fílmicas do ponto de vista sintomático do acadêmico A8 e do acadêmico A15 poderiam ter adentrado um pouco mais sobre a contextualização atual, relacionando ao meio em que estão inseridos. Infe-re-se ser muito valiosa essa reflexão feita por eles, conseguiram perceber o significado crítico do filme, indo além da história propriamente dita.

Nas análises do acadêmico A9 e o acadêmico A10, percebemos um envolvimento de fruição bastante significativo, principalmente na indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo, quando discursam de maneira a percorrer com muita propriedade contextos dos pontos de vista solicitados. As análises fílmicas, bem organizadas, mostram-se particularmente bem estruturadas.

O que nos chama atenção é a intimidade com que o acadêmico A9 e o acadêmico A10 perpassam as análises nos frames do filme referido. Declaram os elementos da linguagem cinematográfica, adaptando-os às ações da cena e ainda, constroem relações interessantes do ponto de vista sintomático. O acadêmico A9 declara que: “o interessante é que, mesmo reconhecida e renomada pintora, Frida alcançou uma representatividade tão grande comparada aos homens...Viva, Frida! Viva em mim, na menina que não atende ao padrão estético e na mulher que não pode ser mãe ou simplesmente não o quer. Viva a mulher que precisa enfrentar um mercado de trabalho que nos desvaloriza, viva a mulher que ama e se relaciona também com outras mulheres. É por Frida! É por mim e por todas nós!” determinando assim, a partir do ponto de vista sintomático, uma discussão sobre o significado do filme ao seu contexto vivido. Tais observações revelam um posicionamento crítico bastante evidente.

A partir da declaração do ponto de vista sintomático do acadêmico A9, podemos reforçar o que a própria Teoria do Cinema Realista nos propõe. Segundo Andrew (2002), a teoria referida propõe um Cinema em que

o discurso se pauta na realidade social, política, para que o espectador não viva na fantasia de um mundo irreal, mas ao contrário, veja no Cinema, as suas necessidades, os seus questionamentos, despertando a consciência verdadeira tanto nas ações cotidianas, como também nas questões sociais, culturais, políticas e de gênero.

Analisando também o discurso crítico na análise fílmica do acadêmico A10, ele deu bastante ênfase desde sua introdução até o ponto de vista sintomático. Relacionou situações do filme ao seu cotidiano como: “[...] em minhas experiências acadêmicas, ouvi em mesas redondas e de professores doutores que para se fazer uma pintura, faz-se necessário utilizar experiências do eu, trazer comigo as minhas raízes, os meus costumes e a minha cultura, sentir orgulho de quem sou e Frida deixa bem claro o quão é importante ser verdadeiro consigo, utilizando os pincéis para fazer poesia de sua vida.” Importante narrativa a ser destacada.

O ponto de vista sintomático apresentado pela análise fílmica do acadêmico A10 demonstra total envolvimento. Podemos perceber que a metodologia proposta de análise fílmica foi recebida de maneira a contribuir para a “competência de ver” por parte do acadêmico de maneira muito dinâmica.

Vale destacar cada palavra escrita pelo acadêmico A10, mostrando que o objetivo foi alcançado a partir da capacidade de construir a indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo, resultando numa análise fílmica crítica, percebida quando nos diz: “[...] a reflexão é necessária, o conhecimento prévio a respeito de tal tema contribui para uma sociedade mais crítica e reflexiva, afinal não há neutralidade naquilo que é visto, há uma grande variedade de pontos de vista. Após tomar conhecimento de tais fatos o espectador sempre verá ao filme com outros olhos [...]. Estudar cinema [...] é educar o olhar, refletir a respeito, transformando-os em pessoas ativas na sociedade através de seus questionamentos. Filmes podem ser transformados em uma linguagem não gratuita e sim pensados, para ser ensinado, sendo assim nos tornamos mais conscientes e críticos.”

Podemos corroborar com Benjamin (2013) quando nos fala que o Cinema consegue unir a capacidade de fruição e de crítica do espectador,

tornando-o mais significativo para o meio social. E que ainda de maneira muito significativa, o Cinema propõe um prognóstico através de conceitos importantes, colaborando para o entendimento da relação do veículo com a percepção sensível do indivíduo moderno. Constatamos muito em evidência as percepções nas análises fílmicas, principalmente do acadêmico A9 e do acadêmico A10.

Realmente, as análises fílmicas da proposta, como já dito anteriormente, foram muito significativas, foi difícil selecioná-las para que pudéssemos analisar. Destaque para mais uma análise fílmica: o acadêmico A11, também mostrou atingir o objetivo proposto. A análise fílmica também perpassou de maneira muito significativa, seletiva e perspicaz todos os pontos de vista sugeridos, com destaque aos elementos da linguagem cinematográfica e seus significados, sob a mediação em ação e intervenção contínua.

O acadêmico A11, em sua análise fílmica foi bastante minucioso, quando buscou a partir dos pontos de vista objetivo, subjetivo e referencial perpassar todos os detalhes possíveis dos frames, construindo seu olhar crítico sobre cada ação.

Em sua análise do ponto de vista sintomático, declara: “A presente análise fílmica do filme “Frida” (2002), possibilitou atingir aprendizados técnicos em relação ao cinema e suas linguagens, sobre a arte da época, a artista Frida Kahlo e sua história. Através do filme e a análise, pude de certa forma ver de perto a vida da artista, que como moral para minha vida, trouxe novos olhares e conhecimentos, da arte e cultura mexicana, que me instigaram ir além do filme, querer saber mais, e conhecer as obras de Frida, que antes de assistir ao filme tinha uma breve percepção.

A história do filme me fez sentir dor e prazer, no sentido de sofrer junto com a artista e sentir a força de continuar em frente com sua arte, independente dos sofrimentos e obstáculos, acreditando em seu potencial artístico e feminino. Dessa maneira posso dizer que o filme contribui também como forma de incentivo para acreditar em meu potencial como artista e mulher.”

Como não destacar todo o texto do ponto de vista sintomático do acadêmico A11? Impossível. Percebemos que a indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo foi alcançada, formou-se um espectador crítico capaz de interferir no contexto social, contribuindo assim para uma sociedade emancipada.

Podemos aqui reforçar nossa análise trazendo a contribuição dos autores Bordwell e Thompson (2013), quando nos dizem que os filmes têm significado porque atribuímos significados a eles. Mas não devemos tratar do significado como simples conteúdo a ser extraído deles, mas significados que possam contribuir para nossas reflexões e principalmente para nossas ações pessoais e sociais.

Todas as análises fílmicas apresentadas alcançaram o objetivo da indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo, pois em seus discursos, conseguiram de maneira crítica ir além do significado simples, através dos olhares maduros, perceberam a importância das relações que o Cinema propõe para o espectador preparado para receber de maneira ampla, a mensagem que o diretor nos dá, e mais ainda, a mensagem que, como espectador crítico consegue relacionar ao seu cotidiano.

Como já apresentado anteriormente, o outro questionamento feito aos acadêmicos foi em relação à contribuição para o crescimento do “seu olhar” sobre o Cinema, a partir das práticas realizadas de análise fílmica. As considerações importantes dos acadêmicos: A2, A3, A8, A9, A10, A11 e A15 apresentam narrativas que condizem com os objetivos e problematização como podemos observar em suas posições finais.

A2 - [...]. Como aluna vejo o quanto isto proporcionou que meus olhos se abrissem para uma nova visão. Quando se aprende a ver, a vida não permanece a mesma. Hoje a imagem é muito utilizada, e toda imagem tem um propósito, se o aluno tiver isso em mente e buscar ver além do óbvio, ele será transformado e possivelmente será também um agente transformador.

A3 - [...] é uma obra de coeficientes extremamente valiosos, trazem inclusive inspirações instigantes e ardorosas, tem várias contribuições para com leituras de imagens, muito usuais neste quesito, preciosos subsídios que fortalecem minha experiência estética, colabora com inúmeras reflexões poéticas e enriquece com certeza meus olhares, porque percebo que é muito distinto o ver e o olhar e reforço esses pensamentos na minha despreziosa leitura/resenha.

A8 - Ao finalizar o trabalho e assistir novamente a obra *Frida*, percebo grande avanço em minha visão sobre o mundo do cinema, consigo agora distinguir as várias linguagens cinematográficas [...] Sendo assim essa arte do cinema cada vez mais irá se disseminar no meio acadêmico e cada vez mais teremos que nos antenar.

A10 - Os estudos sobre a linguagem cinematográfica contribuem para um olhar mais crítico do espectador, sendo o cinema uma obra a qual dialoga com quem questiona. Os elementos que compõem um filme contribuem para transmitir a mensagem desejada, sendo assim pode-se perceber que o filme é pensado em todos os aspectos para que se alcance o desejado. Os estudos referentes ao cinema ajudam a desmistificar a ideia de que se fazem filmes com a finalidade somente de entretenimento, afinal todo filme transmite uma mensagem e para que seja efetivada até chegar ao espectador, faz-se necessário o livro, a utilização da linguagem cinematográfica assiduamente, assim o filme prende e dialoga com seu público. Por fim, a linguagem cinematográfica modifica o seu olhar [...] contribuindo para a percepção da complexidade dos elementos encontrados no cinema e a função que cada elemento tem a fim de atingir da maneira mais ativa o espectador [...] Os elementos presentes no cinema são como palavras em um papel, a cada palavra um novo sentimento e a cada frase a compreensão e interpretação daquilo que se transmite.

A11 - Sobre as técnicas do cinema, a partir desta análise obtive maior compreensão das diferentes linguagens cinematográficas, que apesar do uso das mesmas linguagens em diferentes momentos do filme, cada uma vai atingir um objetivo, e transmitir diferentes sentimentos ao espectador,

dependendo de cada olhar e conhecimento de cada indivíduo. [...] na análise de uma obra, dentro de um museu, ou de uma imagem em um filme, cada espectador tem seu próprio olhar, extraindo diferentes emoções e significados, que posso dizer particularmente que é um dos fatores que mais me encanta na arte, cada um pode olhar da sua maneira, tirar suas próprias conclusões e obter diferentes sentimentos, e dependendo do seu conhecimento cada indivíduo adquire diferentes aprendizados, a arte diz por meio de imagens, sons e movimentos.

A15 - Ao finalizar o trabalho e assistir novamente a obra *Frida*, percebo grande avanço em minha visão sobre o mundo do cinema, vejo hoje em mim um olhar diferenciado, e mesmo que não sendo um especialista, me sinto capaz de perceber a complexidade e técnica que a linguagem artística do cinema nos traz, conseguindo assim enxergar uma vasta gama de possibilidades trazida pela sétima arte [...] ao enxergar todas essas possibilidades no cinema, vejo a necessidade [...] não apenas para uma visão crítica sobre o viés técnico do cinema, mas também para a formação cidadã [...] que o cinema traz com suas mensagens em forma de história.

Continuamos a análise do conteúdo, sobre as conclusões dos acadêmicos, com o auxílio do discurso de Martin (2011) que nos diz que o Cinema advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, da sua capacidade de mostrar o visível e o invisível, de lograr a penetração do real e do sonho, da revelação documental, e de provocar o imaginativo, de contar o passado e prever o futuro, isto é, de “conferir a uma imagem mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer” (p. 19). Sim, concordamos, pois com as narrativas das considerações finais dos acadêmicos percebemos a comunhão com o que Martin (2011) nos declara: o poder que a imagem, e ainda mais particular, o poder que a imagem-câmera tem sobre o espectador.

Nas narrativas conclusivas tecidas pelos acadêmicos, surgem palavras comuns entre eles, mostrando os seus entendimentos, suas percepções, a partir do conhecimento adquirido através da metodologia sugerida

de análise fílmica proposta. Entre as palavras em destaque temos: aprender a ver, transformação, visão sobre o mundo, experiência estética, olhar crítico, sentimentos, percepção, mensagem, significados, enxergar, imagem.

Das conclusões apresentamos alguns discursos comuns entre eles, destacamos: [...] meus olhos se abrissem para uma nova visão; [...] agente transformador [...]; [...] experiência estética [...]; muito distinto o ver e o olhar [...]; [...] visão sobre o mundo; [...] olhar mais crítico [...] dialoga com quem questiona [...] transmite uma mensagem [...] modifica o seu olhar; [...] sentimentos ao espectador [...] cada olhar [...] imagem [...] diferentes emoções e significados; [...] minha visão [...] enxergar [...] visão crítica.

Reforçamos a partir do panorama, o que Martin (2011) nos fala, que a significação da imagem do Cinema pode escapar ao espectador, por isso é preciso aprender a ler uma imagem, ler um filme, decifrá-lo, isto é compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica, daí porque nosso objeto de tese de investigar e propor uma metodologia para leitura fílmica a partir da linguagem cinematográfica.

Com toda a significação alcançada ao ler um filme, por mais que a imagem-câmera tenha uma exatidão figurativa, ela é extremamente maleável e ambígua ao nível da sua interpretação. Assim, sabemos que a imagem reproduz o real, para em seguida, a partir da capacidade de percepção do espectador, afetar nossos sentimentos e então adquirirmos uma significação ideológica e moral/ética, condição principal para o papel da Teoria Realista do Cinema.

Concluimos que perante o exposto pelos acadêmicos, podemos acreditar que a narrativa do filme em questão foi apreendida numa dimensão mais abrangente em relação ao início da proposta, podendo proporcionar-lhes percepções valorosas para a formação de professores como mediadores para uma formação humana mais crítica, e como consequência disso, a contribuição para a formação de uma sociedade emancipada, objetivo que tanto buscamos na formação de futuros professores de Artes Visuais.

A seguir, após a leitura fílmica pela linguagem cinematográfica, a partir da indissociabilidade entre a forma e o conteúdo, passamos a anali-

sar a questão Pedagógica-metodológica, objetivando a formação inicial de professores de Artes Visuais para atuar na educação básica.

Assim, no quinto momento, os acadêmicos com toda autonomia desde a escolha do filme à leitura fílmica, deveriam pensar a proposição voltada à Educação, isto é, deveriam relacionar o trabalho a sua prática na Educação. Pensar o Cinema como veículo de grande riqueza de conhecimento na Educação.

APRENDIZAGEM DE LEITURA FÍLMICA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UM CAMINHO METODOLÓGICO

LEITURA FÍLMICA NO DOMÍNIO AUTÔNOMO/CRÍTICO

Tal categoria respondeu ao que buscamos em todo o processo, numa proposição pedagógica-metodológica de leitura fílmica crítica aos acadêmicos de Licenciatura em Artes Visuais, os quais, na indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo, reconheceram o Cinema com sua linguagem própria e conhecimento acadêmico e conhecimento social e educacional.

É essencial aliar ao seu saber e conhecimento como linguagem própria ao saber, um saber metodológico para o amadurecimento do olhar do espectador, podendo ele refletir, analisar, contextualizar, criticar e criar ações de transformação ao meio em que está inserido, contribuindo para um sujeito emancipado, para uma sociedade emancipada.

Visto que na primeira categoria e na segunda categoria, os acadêmicos demonstraram suas concepções sobre Cinema, seus conhecimentos sobre os elementos cinematográficos, suas análises de leituras fílmicas objetivas, subjetivas, referenciais e sintomáticas, construindo um conhecimento mais sólido é perceptível, em suas considerações, um amadurecimento em suas interpretações e contextualizações cinematográficas.

Chegamos ao alcance dos objetivos do livro: o Cinema na Educação, com aproveitamento de todo seu potencial para a formação de indivíduos mais criativos, sociais, culturais e críticos, o que requer a formação de professores críticos para a compreensão e leitura crítica na Educação e no Cinema. Apropriando-se do que Benjamin (1985) nos diz sobre o desenvolvimento técnico que emancipa a sociedade moderna, destacamos o Cinema como resultado dessa evolução.

Ainda, Benjamin (1985) contribui nos alertando que a exibição de um filme não pode ser meramente contemplativa, mas ao contrário, deve despertar uma das funções mais importantes, criar um equilíbrio entre o espectador e o aparelho. Logo afirma que: “O Cinema não realiza essa tarefa apenas do modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho” (Benjamin, 1985, p. 180).

A análise fílmica dos acadêmicos a partir de agora está voltada ao Cinema na Educação, corroborando com Vanoye (1994), cujo destaque está na importância do Cinema como meio educacional, o qual o professor deve estar preparado para o aproveitamento de tal veículo como uma linguagem artística a contribuir para a formação social/crítica do aluno.

Para reforçar o objetivo da tese: construir uma alternativa metodológica de leitura fílmica crítica a partir da leitura cinematográfica superando a fragmentação entre o conteúdo e forma, contribuindo para a formação de conhecimento na formação inicial de professores de Artes Visuais, objetivando assim, a formação humana, artística-cultural e social crítica, podemos acreditar no Cinema como um veículo de grande poder educacional.

Destacamos Reali (2007) que caracteriza, em seus estudos, o Cinema como uma nova “máquina de ensinar”, capaz de trabalhar a favor de um tipo de crítica social e cultural madura, integrando saberes de várias áreas de conhecimento. A autora ainda reforça que “[...] o Cinema se transforma em um riquíssimo instrumento de análise, reflexão e compreensão do mundo e da humanidade [...]” (p. 135)

Nosso interesse é proporcionar aos acadêmicos/professores de Artes Visuais uma alternativa metodológica de análise fílmica para que possam trabalhar o Cinema na Educação, transformando seus alunos em espectadores reflexivos e críticos.

Assim, nesse quinto momento, apresentamos a continuidade da análise de conteúdo, na 3ª (terceira) categoria: Metodológico. A proposição de análise fílmica de domínio autônomo/crítico foi realizada depois das leituras fílmicas no domínio principiante e no domínio aprendiz.

FILME: CADA ACADÊMICO ESCOLHEU UM FILME PARA A PROPOSTA DADA DE ANÁLISE FÍLMICA NA EDUCAÇÃO.

A construção da análise foi nominada de leitura fílmica no domínio autônomo/crítico. A partir da leitura fílmica, no domínio principiante e, em seguida, a leitura fílmica no domínio aprendiz, os acadêmicos conseguiram compreender, através das análises apresentadas, os conhecimentos dos elementos da linguagem cinematográfica – Forma e Conteúdo. Na leitura fílmica no Domínio Autônomo/Crítico, deveriam unir todo o conhecimento e aplicá-lo ao Cinema na Educação, propósito principal da Tese.

Sobre a leitura fílmica no domínio autônomo, compreende-se o nível dos conceitos apreendidos até então pelos acadêmicos, os quais devem atingir uma superação na interpretação do sentido comum, isto é, significar. Eles devem ter a capacidade de organização dos conhecimentos já apreendidos no processo desenvolvido por esse caminho de leitura fílmica. Sabemos que o conhecimento é humanamente construído, o que pudemos perceber no processo apresentado até aqui.

Sobre autonomia, Freire (1996) contribui com seus pensamentos, afirmando que ensinar exige uma reflexão crítica sobre nossa prática como professores. Precisamos ser críticos, sermos envolvidos em um movimen-

to dinâmico, dialético, entre o pensar e o fazer. Devemos, segundo Freire (1996), superar o ingênuo, saber que estamos em constante construção.

Para isso, no domínio autônomo/crítico, buscamos o entendimento mais abrangente e organizado do que foi discutido, para então refletirmos sobre a importância do que propomos aos acadêmicos como sugestão de uma metodologia de leitura fílmica crítica que tem como intenção superar a fragmentação entre a Forma e o Conteúdo, contribuindo dessa maneira para a formação inicial de professores de Artes Visuais, objetivando a formação humana, artística-cultural e social crítica.

A partir da metodologia de leitura fílmica sugerida, devemos fazer com que o acadêmico tenha possibilidades de generalizar, interpretar, analisar, criticar, contextualizar as várias maneiras de ver, sentir e ressignificar o Cinema como conhecimento para além do entretenimento.

Assim, o acadêmico deve ter alcançado através das leituras fílmicas do Domínio Principiante, do Domínio Aprendiz e, agora do Domínio Autônomo/Crítico, a capacidade de avaliar as consequências práticas, lógicas, sociais, culturais e morais, apoiando-se em posições políticas sobre sua própria existência humana, criando uma visão de mundo, a qual possa promover uma reação de mudança, de conhecimento no meio em que está inserido.

Na leitura fílmica no domínio autônomo/crítico, com conhecimento da linguagem cinematográfica, o acadêmico deve ser capaz de ser livre em suas visões, sem que seja condicionado às visões do senso comum, ficando livre também de posições autoritárias e manipuladoras, percebendo seu papel de transformador social, demonstrando estilo pessoal, com suas construções significativas das narrativas visuais e textuais do Cinema de maneira crítica, criativa e autônoma. Assim a concepção de uma teoria pedagógica do Cinema e Educação está fundamentada na Teoria Crítica Dialética.

A mediação realizada aos acadêmicos no momento da proposição foi a livre escolha de um filme, que tivesse como objetivo o seu uso na Educação. Para a realização da proposição o filme escolhido deveria ser

pensado como veículo de conhecimento em sua totalidade de Forma e Conteúdo, pensando na dinâmica dele, como futuro professor de Artes Visuais. A análise deveria ser uma proposição de planejamento para sua postura prática na Educação.

A análise fílmica compreendeu algumas solicitações, as quais serão respondidas na análise da terceira categoria: Metodológico, como: a) na construção da análise fílmica, através dos pontos de vista: objetivo, subjetivo e referencial, com um conhecimento já construído, b) descrever o ponto de vista sintomático. Não deveriam esquecer que o Cinema realmente contribuirá para a construção de um professor/espectador-aluno/espectador mais crítico, se atingir o indivíduo em suas reflexões e ações, tornando-o emancipado.

Ao terminar a análise fílmica, deveriam contextualizar a história apresentada pelo filme ao seu cotidiano, isto é, contextualizar; c) o que a proposta metodológica contribuiu para o seu olhar sobre o Cinema d) em que a proposta pode contribuir para a educação e, o que você como professor em formação acredita que tal construção de leitura cinematográfica pode contribuir para a formação do seu futuro aluno? Perguntas que deveriam ser respondidas para vislumbrar se a análise fílmica proposta pelas pesquisadoras atingiu ao objetivo da Tese.

As leituras fílmicas escolhidas para o momento da análise de conteúdo foram dos acadêmicos A2, A7, A10, A11 e A15 com os filmes *I'm not Ashamed* (2016), direção: Brian Baugh; *Her* (2014), direção: Spike Jonze; *Edward, Mãos de Tesoura* (1991), direção: Tim Burton; *Até o último Homem* (2016), direção: Mel Gibson e *Love is the Devil* (1998), direção: John Maybury, respectivamente. A análise de conteúdo da terceira categoria será realizada em partes, respondendo, respectivamente, às perguntas feitas aos acadêmicos.

a) Análise Fílmica, através dos pontos de vista: objetivo, subjetivo e referencial:



FILME: I'M NOT ASHAMED (2016)

A2 - filme: *I'm not Ashamed* (2016), direção: Brian Baugh

Em relação ao **Ponto de vista objetivo**, esta cena mostra como cenário o refeitório da escola, há oito alunos ao fundo e em primeiro plano Rachel, personagem principal e suas três amigas. A cena é bem iluminada e as cores são alegres. As comidas e bebidas na mesa mostram que elas estão tendo uma refeição enquanto conversam.

A **Linguagem cinematográfica** é o Plano Americano e seu objetivo na cena é mostrar os alunos no refeitório, mas como objeto principal a mesa das garotas, que por meio deste plano, são filmadas da cintura para cima.

Do **Ponto de vista subjetivo**, as cores alegres, a iluminação e o plano levam a cena à um tom descontraído que os intervalos de adolescentes geralmente possuem.



FILME: I'M NOT ASHAMED (2016)

Observando o **Ponto de vista objetivo** deste frame a cena mostra o quarto de Rachel, há uma cama desarrumada, abajur, sua cômoda, na qual ela desenhava, no primeiro frame, uma cadeira com roupas e uma janela, pela qual ela está saindo. As cores são quentes porém há pouca luz.

A **Linguagem cinematográfica** é o Plano Médio para mostrar a personagem e de onde ela está saindo.

Do **Ponto de vista subjetivo**, as cores quentes são para extrair o tom furtivo da personagem, escapando de seu quarto com o objetivo de diversão adolescente. A ausência de luz mostra que está de noite, mas também o teor de “desobediência” da personagem.



FILME: I'M NOT ASHAMED (2016)

O **Ponto de vista objetivo** é que a cena mostra balas e explosivos verdes e dourados. As cores são escuras e não há muita luz.

A **Linguagem cinematográfica** é o Plano Detalhe, para dar ênfase às balas e seu papel no filme.

Analisando subjetivamente, a cena é montada com poucas cores e luz, para que assim reflita o teor do filme a este momento. A morte, violência e revolta que estão envolvidos neste momento.



FILME: I'M NOT ASHAMED (2016)

Analisando este [...] frame do **Ponto de vista objetivo**, a cena mostra um estacionamento vazio, com apenas um carro. Nele há muitas flores e buquês, há também pétalas no chão. Ao lado do carro há uma garota sentada no chão, com flores também nas mãos. Ela está com uma camiseta cinza, e um short jeans, tem cabelos curtos e loiros, o céu denuncia que é fim da tarde e a luz está indo embora.

A **Linguagem cinematográfica** é o Plano geral, e objetivo na cena é mostrar o ambiente todo em que a personagem está inserida.

Do **Ponto de vista subjetivo**, este plano foi usado para mostrar o vazio em relação ao carro e a garota com o resto do estacionamento, também para trazer a tona a tristeza que a cena quer expressar, assim como a luz do sol que está indo embora com o entardecer, a alegria e luz que Rachel trazia, se foi com ela.



FILME: HER (2014)

A7 - Filme: *Her* (2014), direção: Spike Jonze.

Ponto de vista objetivo: Theodore está em sua casa, no que aparenta ser seu escritório, há estudos, quadros, computador, etc.

Linguagem cinematográfica utilizada: *Plano Geral*. Neste caso utilizado como forma de mostrar o escritório de Theodore, para nos familiarizarmos com mais cômodos de sua casa.

Ponto de vista subjetivo: Mostrando o personagem nesse local, nos familiarizando com a inteligência artificial, o diretor nos dá a sensação que ela está dentro da casa dele, em todos os cantos, que realmente existe. Fazendo assim, acreditarmos que tudo irá dar certo.



FILME: HER (2014)

Ponto de vista objetivo: Theodore está em seu escritório, escrevendo mais uma de suas cartas. Na verdade, recitando-a.

Linguagem cinematográfica utilizada: *Zoom in.* Linguagem usada aqui para focar na expressão de Theodore, mostrando um olhar meio deprimido, triste. Um olhar que nos instiga a saber o que está acontecendo.

Ponto de vista subjetivo: Ao mostrar Theodore, concentrado e escrevendo a carta, já nos vem à cabeça a sua profissão. Mais que isso, vemos um semblante triste em Theodore, o que será que acontece? Isso é o que pensamos já nessa primeira cena.



FILME: HER (2014)

Ponto de vista objetivo: Theodore está no trem, no caminho de volta para sua casa. Está cheio de pessoas o trem.

Linguagem cinematográfica utilizada: Plano americano, utilizado na cena, para mostrar o personagem em um bom ângulo. Com apenas alguns detalhes a mostra.

Ponto de vista subjetivo: A cena mostra as pessoas desligadas umas com as outras, estão todos desligados vivamente e ligados virtualmente. A modernidade os pegou de certa forma que já não conversam uns com os outros.



FILME: HER (2014)

Ponto de vista objetivo: Theodore está segurando seu celular andando em um parque.

Linguagem cinematográfica utilizada: *Close Up*, a cena é enquadrada de uma maneira muito próxima do assunto; o personagem é enquadrado do ombro para cima, mostrando apenas sua mão e o celular. Usada para dar enfoque a alguma parte do personagem.

Ponto de vista subjetivo: Faz com que o espectador se foque na mão do personagem e no celular, Theodore que agora já demonstra uma paixão por seu sistema operacional.



FILME: EDWARD, MÃOS DE TESOURA (1991)

A10 - *Edward, Mãos de Tesoura* (1991), direção: Tim Burton.

Na mise-en-scène 00:08:43 encontramos um exemplo de câmera objetiva, a qual a função da câmera é apenas transmitir o que está passando, sem interferências, sem o olhar do personagem. Peg é vendedora de cosméticos, está em um dia difícil, a qual não consegue obter bons resultados de seu trabalho. A vendedora então lembra que há uma casa no alto de uma colina, é nesse momento que decide ir vender seus cosméticos naquele local. Em seu carro a vendedora dá meia volta e vai rumo a um novo cliente. Pode-se perceber na cena que a câmera fica parada o tempo todo fazendo o papel de nossos olhos, como um vizinho parado que observa um carro dar meia volta.



FILME: EDWARD, MÃOS DE TESOURA (1991)

Após Edward sair de sua antiga moradia e viver na casa de Peg e seu estranhamento por aquele novo mundo, o personagem vai no quarto de Kim (filha de Peg) vestir uma outra roupa a qual sente dificuldades devido a suas mãos serem diferentes. No frame acima é utilizado o plano americano, ou seja, enquadrado o personagem dos joelhos para cima, com a finalidade de aproximar o personagem ao expectador, e assim como no close focar nas expressões.



FILME: EDWARD, MÃOS DE TESOURA (1991)

O plano detalhe se dá pela aproximação da câmera em um objeto. Edward olha fixamente para o abridor de latas, justamente pelo motivo de este o lembrar do momento de sua criação pelo inventor. A princípio ficamos sem compreender o motivo da fixação, porém em seguida encontramos as respostas para tal enfoque.



FILME: EDWARD, MÃOS DE TESOURA (1991)

O extra campo compreende-se por tudo que está fora do enquadramento da câmera, porém compreendemos que há uma continuidade natural, como por exemplo, as pernas e outra mão de Edward, não vemos, mas elas estão ali mesmo que fora do quadro visual, colaborando para o enfoque de suas expressões faciais. Muitas vezes nos deparamos com a profundidade de campo, a qual a câmera desfoca alguns objetos e foca em outros a fim de representar o olhar humano.



FILME: ATÉ O ÚLTIMO HOMEM (2016)

A11 - Filme: *Até o último homem* (2016), direção de Mel Gibson.

As figuras 1 e 2 são exibidas em diferentes momentos do filme, porém é possível verificar uma semelhança entre ambas, relacionando assim a cena inicial do filme que faz o uso da linguagem cinematográfica Flash Forward (avanço temporal), apresentada na imagem 1, que tem por objetivo revelar cenas futuras que de fato serão apresentadas, nestas mesmas cenas há o emprego da linguagem Plongée que pode ser identificada quando a cena é filmada de cima para baixo. Ponto de vista objetivo: as imagens 1 e 2 tem como objetivo em comum retratar uma cena da guerra evidenciando a violência e a morte de soldados, e a imagem 1 tem também como objetivo mostrar uma cena futura ao espectador. **Ponto de vista subjetivo:** em uma mesma cena é possível identificar o uso de diferentes linguagens cinematográficas, como é o caso dessas cenas acima apresentadas, com o uso de Flash Forward e Plongée, que tem finalidades em comum, e para transmitir mais realidade ao espectador essas cenas também produzem sons e vozes fora do

campo ou fora de quadro, que entende-se pelo termo off, sendo essa uma linguagem usada nessas cenas com o objetivo de produzir sons de tiro, ruídos, explosões, gritos e tormentas da guerra, causando ao espectador maior realidade, como se estivéssemos em meio a guerra, onde podemos ouvir de fato os mesmos ruídos e até mesmo sentir os sentimentos vividos de angústia, pânico, medo e desespero.



FILME: ATÉ O ÚLTIMO HOMEM (2016)

O filme conta a história de Desmond Doss desde sua infância, deste modo a família de Doss é apresentada, como nesta cena do frame, onde a família Doss está sentada a mesa para um jantar e o irmão de Desmond chega trajando o uniforme do exército, contando a todos que havia se alistado para servir, deixando sua mãe preocupada e seu pai furioso com a decisão do filho. O frame exemplifica a utilização dos elementos de campo, extra campo e profundidade, revelando todos os personagens em cena, tais elementos são identificados no desfoque da personagem que representa a mãe de Desmond havendo uma continuidade para fora do campo da cena. **Ponto de vista objetivo:** revelar o ambiente e todos os personagens em cena. **Ponto de vista subjetivo:** revelar o descontentamento de Thomas Doss, o pai de Desmond, e seu trauma pós-guerra, já que Thomas também serviu ao exército dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, motivo pelo qual ele não quer que seus filhos vão para o combate e acabem mortos como seus colegas de guerra. **Ponto de vista referencial:** tal cena contribui ao filme justificando ao espectador porque Thomas Doss se tornou um homem violento e alcoólatra, que não aceitava que seus filhos servissem ao exército, retratando conflitos familiares vividos na infância e juventude de Desmond.



FILME: ATÉ O ÚLTIMO HOMEM (2016)

Os dois frames analisados fazem parte de uma sequência da cena de resgate do sargento Howell, o qual durante o treinamento no exército havia zombado Doss após realizar um nó diferente do que ele havia solicitado como mostra no frame C, ambos frames enquadram os personagens com um campo de extracampo e profundidade, aderindo também o close-up.

Ponto de vista objetivo: o enquadramento do frame A permite mostrar a ação do personagem e sua expressão assim como no frame B.

Ponto de vista subjetivo: essa cena provoca um flash back no próprio espectador, que faz lembrar da cena da imagem C, a expressão do sargento Howell no frame B é outra, de quem não está acreditando no que está vendo, como ele mesmo diz que isso só pode ser uma brincadeira do soldado.



FILME: LOVE IS THE DEVIL (1998)

A15 - Filme: *Love is the devil* (1998), direção: John Maybury.

Ponto de vista objetivo: Uma mão, de um personagem indefinido, coloca uma chave na fechadura de uma porta, abrindo-a. O ambiente em que o personagem se encontra possui pouca luz.

Linguagem cinematográfica utilizada: Plano detalhe, A câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo. Busca trazer um foco de atenção maior para a ação praticada pelo personagem, e nesse caso, trazendo também um tom misterioso a cena.

Ponto de vista subjetivo: Apesar de ser uma cena bastante simples em questão de ação do personagem, o filme já mostra seu tom pesado e misterioso, ao mostrar para o espectador logo de início, uma cena com personagem indefinido, e logo após uma cena fora de contexto e sem explicação direta.



. FILME: LOVE IS THE DEVIL (1998)

Ponto de vista objetivo: Bacon e Dyer se encontram deitados um ao lado do outro na cama do artista, conversando. Dyer está sem camisa e fumando um cigarro, enquanto Bacon, trajado, se apresenta imóvel, como se refletisse sobre algo.

Linguagem cinematográfica utilizada: *Plongée*, quando a câmera se encontra gravando a cena de cima para baixo. Demonstra superioridade do espectador sobre a cena, além de se tornar mais perceptível as expressões dos personagens que se apresentam deitados, e os elementos ao redor.

Ponto de vista subjetivo: A cena se mostra a entender, que os personagens estão em um momento de relaxamento após praticarem sexo, trazendo uma situação ainda maior de estranhamento ao espectador, por conta do contexto em que os personagens se conhecem, e da relação conturbada que ali se inicia.



FILME: LOVE IS THE DEVIL (1998)

Ponto de vista objetivo: O personagem de Dyer se encontra em um ambiente totalmente escuro, em que existe apenas um ponto de luz focado nele. Dyer está destruindo uma obra de Bacon, ao seu redor estão vários papéis.

Linguagem cinematográfica utilizada: *Plongée*, quando a câmera se encontra gravando a cena de cima para baixo. Demonstra superioridade do espectador sobre a cena. Ao vermos o personagem de cima, se torna mais perceptível a sensação de solidão que o personagem apresenta.

Ponto de vista subjetivo: Dyer é um personagem com muitas angústias, sofre de depressão e dependências químicas, problemas que são fortalecidos por conta do relacionamento confuso entre ele e o artista, e novamente referenciando a obras de Bacon, o filme traz uma metáfora ao representar tal fatores cruciais na vida do personagem de Dyer.



FILME: LOVE IS THE DEVIL (1998)

Ponto de vista objetivo: Dyer está bêbado, em cima de um prédio, trajado com um terno, ameaça pular. Enquanto isso dois guardas tentam convencê-lo do contrário, ao lado pode ser visto uma bandeira dos EUA. A cena se encontra em um ambiente noturno.

Linguagem cinematográfica utilizada: O contra-plongée é filmado de baixo para cima, onde a câmera se posiciona abaixo do nível dos olhos. Esta linguagem cinematográfica passa a ideia de superioridade, poder e exaltação. Faz com que o espectador tenha ponto de vista do abismo ao qual Dyer quer jogar-se, onde se torna possível ter uma melhor visão das expressões e situação do personagem.

Ponto de vista subjetivo: A cena faz com que o espectador tenha noção de quão alto é onde o personagem se encontra, faz sentir medo e agonia, assim como o personagem em questão.



FILME: LOVE IS THE DEVIL (1998)

Ponto de vista objetivo: Dyer se encontra morto e ensanguentado, deitado na rua, como se tivesse feito parte do acidente em que a mulher que também se encontra na cena está, no plano também pode ser visto um pneu em chamas e parte do carro destruído, no chão, cacos de vidro.

Linguagem cinematográfica utilizada: *Zoom out* o ato em que a lente da câmera faz movimento de afastamento em relação ao que está sendo filmado também *sem* que a câmera faça qualquer movimento ou deslocação. Faz com que o foco do espectador deixe de ser exclusivo ao personagem de Dyer e se torne de todo o plano.

Ponto de vista subjetivo: novamente encontra-se referência ao trabalho de Bacon como metáfora a vida de Dyer, nesse caso, ao fim de sua vida e sua situação extremamente precária.

Com já visto nas análises anteriores, os acadêmicos estão conscientes dos conhecimentos sobre o ponto de vista objetivo, elementos da linguagem cinematográfica, do ponto de vista subjetivo e do ponto de vista referencial.

O que percebemos nas análises dos acadêmicos selecionados é um aprimoramento no olhar, até mesmo na escolha da captura do frame do filme. Foram muito perspicazes na escolha de cada frame, com resultados bastante significativos na mostra escolhida por eles. A ação já demonstra, segundo Bourdieu (1979), uma “competência de ver”, pois ao escolher o frame, já houve uma seleção criteriosa para que a análise fílmica seja realizada, tornando-o mais significativo e representativo.

Segundo Berger (1999), nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando e buscando um significado para determinadas imagens. Através de Berger (1999), conseguimos realmente constatar a ação contínua a partir das análises fílmicas dos acadêmicos, estimulados a buscar significados às imagens, tornando-os ativos visualmente. Assim corrobora Buoro (2003) também com tal constatação, que a formação do indivíduo a partir da leitura de imagem, para nós, a leitura da imagem-câmera, é de suma importância para a construção de um leitor imagético crítico, o qual consegue estabelecer relações significativas para sua vida.

Entre as leituras fílmicas selecionadas, os acadêmicos A2, A7, A11 e A15, seguiram a proposição dada, apontando os pontos de vista, em uma determinada sequência. O A10 apresentou sua leitura fílmica dos pontos de vista em texto único, mas destacou todos os pontos de vista, de maneira diferenciada. Todos alcançaram ao objetivo proposto.

O acadêmico A2 faz a leitura do frame com muita propriedade, conversando entre os pontos de vista: “[...] o Plano Detalhe, para dar ênfase às balas e seu papel no filme. Analisando subjetivamente [...] a morte, violência e revolta que estão envoltos neste momento. [...]”, nos mostra uma capacidade de concordância entre os pontos de vista que relaciona. Destaca a cor, a luz, posições de maneira a significar cada ação com propriedade. Faz isso em todas as suas leituras fílmicas dos frames.

O acadêmico A7 e o acadêmico A15, percorrem caminhos muito próximos em relação a metodologia quando apontam todos os pontos de vista, destacando-os. São convincentes em suas interpretações, demonstrando propriedade nos conhecimentos declarados.

O acadêmico A7 destaca em um dos seus frames o Plano Americano, define-o como: “[...] apenas alguns detalhes a mostra [...] e ainda o ponto de vista subjetivo: [...] estão todos desligados vivamente e ligados virtualmente.” Percebemos na colocação feita pelo acadêmico uma contextualização crítica com o nosso cotidiano.

O acadêmico A15 traz em sua análise uma interpretação bastante interessante quando destaca o Plano Detalhe e o Ponto de Vista Subjetivo, construindo uma narrativa bastante significativa ao entendimento crítico do filme, faz com que o leitor perceba o significado importante da ação demonstrada no frame selecionado: “Plano detalhe [...] Busca trazer um foco de atenção maior para a ação praticada pelo personagem, e nesse caso, trazendo também um tom misterioso a cena. Ponto de Vista Subjetivo [...] o filme já mostra seu tom pesado e misterioso, ao mostrar para o espectador logo de início, uma cena com personagem indefinido, e logo após uma cena fora de contexto e sem explicação direta.”

A leitura fílmica do acadêmico A10 é feita em um texto único. Constrói sua análise de maneira bastante interessante, destaca os elementos da linguagem cinematográfica, o ponto de vista objetivo e o subjetivo, sem que eles estejam explícitos: “[...] vestir uma outra roupa a qual sente dificuldades devido a suas mãos serem diferentes. No frame [...] é utilizado o plano americano, ou seja, enquadrado o personagem dos joelhos para cima, com a finalidade de aproximar o personagem ao expectador, e assim como no close focar nas expressões”.

O que se pode concluir com a narrativa é o conhecimento já absorvido de maneira completa, que mesmo sem as referências dos pontos de vista, já os apresenta de maneira espontânea.

O acadêmico A11 mostrou em sua análise um diferencial bastante interessante, realizou uma leitura fílmica bastante minuciosa, quando

utilizou seus recortes (frames) sequências para melhor exemplificar seus pontos de vista. Apresentou bastante maturidade em sua análise, quando em sua narrativa, demonstrou seus conhecimentos sobre a linguagem cinematográfica. Em sua análise a cada frame descreveu uma breve sinopse da ação com os elementos da linguagem cinematográfica e, em seguida, os pontos de vista objetivo, subjetivo. Assim, o acadêmico A11 demonstra em sua narração propriedades significativas da leitura fílmica, como: “[...] trajando o uniforme do exército, contando a todos que havia se alistado para servir, deixando sua mãe preocupada e seu pai furioso com a decisão do filho. O frame exemplifica a utilização dos elementos de campo, extra campo e profundidade, revelando todos os personagens em cena, tais elementos são identificados no desfoque da personagem que representa a mãe de Desmond havendo uma continuidade para fora do campo da cena.”

E ainda, a construção da leitura fílmica em relação a uma determinada sequência, o acadêmico A11, relata: “[...] Os dois frames analisados fazem parte de uma sequência da cena de resgate do sargento Howell, o qual durante o treinamento no exército havia zombado Doss após realizar um nó diferente do que ele havia solicitado como mostra no frame C, ambos frames enquadram os personagens com um campo de extracampo e profundidade, aderindo também o close-up [...]”, característica apresentada em vários momentos da sua leitura fílmica. Aqui, percebemos um domínio bastante significativo dos conhecimentos adquiridos na proposta de leitura fílmica apresentada.

Todos os acadêmicos selecionados fizeram suas leituras fílmicas, apontando os pontos de vista: objetivo, subjetivo e os elementos da linguagem cinematográfica de maneira satisfatória, mostrando suas capacidades de conhecimento sobre o que foi solicitado, com propriedade.

Na continuação da análise de conteúdo, agora no contexto do ponto de vista referencial, todos os acadêmicos A2, A7, A10, A11 e A15 demonstraram em suas narrativas conhecimentos importantes e assim nararam abaixo:

A2 - Ponto de vista referencial: Este filme foi produzido a partir da história de Rachel Joy Scott, a primeira estudante assassinada no massacre de Columbine em 1999 nos Estados Unidos. A história de Rachel passa esperança, pois em sua vida, apesar de curta, ela começou uma reação em cadeia de compaixão, e até hoje milhões de pessoas são tocadas.

A7 - Ponto de vista referencial: Nós contextualizamos em algum lugar do mundo, uma vez que o filme não nos dá a localização perfeita. Apesar dos prédios altos, o que poderíamos situar em grandes polos, temos muitas etnias diferentes no mesmo ambiente, nos deixando sempre assim à sombra de dúvidas. Em alguns momentos as vestes nos remetem aos anos 70/80, mas levando em conta a tecnologia, isso não se passa no mesmo ano.

A10 - Ponto de vista referencial: Segundo Azevedo (p. 5) Timothy William Burton nasceu em agosto de 1958 nos Estados Unidos, mais precisamente em Burbank-Califórnia é o primeiro de dois filhos. Burton descreve sua infância como peculiar, imaginativa e perdida em seus próprios pensamentos. Podemos perceber que o criador de Edward [...] traz consigo características pessoais, as quais irão refletir em seus filmes, como “Marte Ataca” (1996), “A Lenda do cavaleiro sem cabeça” (1999) e o filme então analisado “Edward Mãos de Tesoura” (1990). Burton demonstra interesse pelos contos de fadas, pelo gótico e sobrenatural, nos quais se encontram uma lição de moral. Os filmes de Tim sempre são trabalhados na visão do outro, como Edward, e suas várias interpretações que se podem ter sobre o mesmo (Azevedo, p. 9).

A11 - O qual conta uma história baseada em fatos reais da vida de Desmond Doss, um soldado norte-americano que se alistou para o exército durante a Segunda Guerra Mundial. Sendo adventista, Doss enfrentou a guerra sem tocar em uma arma, apenas carregando uma bíblia em seu peito, cumprindo assim uma promessa que havia feito há Deus ainda jovem [...] retratando de início as cenas de guerra e um soldado ferido sendo carregado por seus companheiros de guerra, que só é possível identificar o que aconteceu e que é o soldado Desmond Doss nas passagens seguintes [...]. Dessa maneira o Flash Forward contribui para totalidade do filme

e apresenta a temática central do filme que é retratar a vida de um soldado em meio à guerra sem uma arma em mãos.

A15 - Ponto de Vista Referencial: trago como ponto de vista referencial minhas informações sobre o artista e suas obras, o que no caso o filme foi de suma importância, pois pude sair do meu conhecimento limitado sobre o artista que adquiri somente em estudos, somente em teoria, e poder assistir uma representação fiel do que Francis Bacon foi para o mundo da arte e para o seu próprio mundo.

Sobre o ponto de vista referencial, Bordwell e Thompson (2013) explicam sobre a necessidade do conhecimento que o espectador, menos familiarizado com certas informações de referência no filme, deve ter, para que não deixe de entender alguns dos significados para os quais a narração fílmica aponta. O ponto de vista referencial é de suma importância para a leitura fílmica, pois contribui para o entendimento mais amplo da narrativa. Quanto mais referenciais o espectador tiver em relação aos conceitos, objetos, termos linguísticos, lugares, questão social e moral, apresentados no filme, melhor será sua compreensão, sua significação sobre a história dele.

Com certeza, os pontos de vista referenciais apresentados pelos acadêmicos poderiam ser mais abrangentes, destacando significados culturais, objetos, relação social, moral, enfim, tudo o que citaram enquanto pontos referenciais já contribuíram para as leituras fílmicas realizadas. Conseguimos perceber claramente nas análises dos acadêmicos apresentadas até aqui, os quais perpassaram a leitura fílmica no Domínio Princiante, em seguida no Domínio Aprendiz e então no Domínio Autônomo/Crítico, uma significativa evolução em suas análises.

Destacamos a contribuição de Mítry (1978), quando utiliza o termo “alfabetização visual cinematográfica”. Percebemos nos acadêmicos selecionados, tal capacidade alfabetizadora, tornando-os espectadores mais críticos, pois fizeram da linguagem cinematográfica, algo mais significativo, do que simplesmente uma leitura como vimos anteriormente na leitura fílmica no Domínio Princiante.

Assim, a primeira solicitação da proposta de leitura fílmica feita aos acadêmicos no quesito: “a” construção da análise fílmica, através dos pontos de vista: objetivo, subjetivo e referencial, com um conhecimento já construído, foi alcançado.

A segunda questão analisada na leitura fílmica no Domínio Autônomo/Crítico foi: “b” o ponto de vista sintomático. Os autores Bordwell e Thompson (2013), como já mencionado no texto, entendem o significado sintomático como o conjunto dos significados explícitos e implícitos do filme, destacando os valores sociais de uma determinada sociedade, caracterizando uma contextualização crítica sobre a mensagem do filme. Temos então, as narrativas dos acadêmicos A2, A7, A10, A11 e A15:

A2 - [...] A história de Rachel passa esperança, pois em sua vida, apesar de curta, ela começou uma reação em cadeia de compaixão, e até hoje milhões de pessoas são tocadas. Me tocou muito o fato dela ter a vontade de mudar o mundo desde que era bem novinha. De certa forma ela fez isso, pois trouxe luz a pessoas próximas a ela, demonstrando o amor e a compaixão, depois que ela teve um encontro com Deus. Devemos olhar para nossa vida e analisá-la, percebê-la [...] Me permite ser crítica, olhar novamente e com outros olhos. Analisar os porquês e para quês, refletir nas atitudes, pensar os ângulos [...] Quando se aprende a ver, a vida não permanece a mesma.

A7 - O filme, transmite a todo instante para o espectador a relação em que Theodore desenvolve por seu computador, várias vezes o tratando como uma humana. Demonstra também como a Inteligência Artificial pode chegar longe, confundindo-se com o que é real e o que não é. Uma vez que a máquina muitas vezes se passa por humano, tendo suas emoções, seus prazeres, suas vontades. O filme é um alerta, fazendo o espectador repensar sobre a modernidade, sobre os avanços tecnológicos, sobre o seu comportamento para com os demais humanos, sobre si.

A10 - [...] Edward é diferente, seu figurino se dá marcado pelo preto e suas expressões em tons de melancolia, sendo

para ele difícil se encaixar como as demais pessoas, demonstrando sentimentos como a perda do seu criador, ou seja, o luto, questões relacionadas ao preconceito, pois aquilo que difere visualmente causa estranheza. Em um mundo fantástico, Burton consegue tratar de assuntos referentes a relacionamentos, a sentimentos, porém também procura demonstrar que o diferente também é bom e possui suas qualidades [...] O personagem de Jhonny Depp é tão humano quanto os demais, ele passa por sentimentos como o luto, o amor, a empatia, a felicidade, a raiva, demonstra o quão estes sentimentos e momentos estão ligados à nossa vida, afinal todos nós temos um Edward em nosso interior, diferente e excêntrico o qual precisamos trabalhar a todo o momento.

A11 - [...] filme “Até o último homem” é devido a moral que a história me transmitiu, principalmente por ser baseado em fatos reais, não apenas sendo uma história fictícia [...] filme recentemente lançado de uma história de décadas passadas, me permitiu contextualizar com diferentes situações vividas em nosso contexto atual [...]. Posso dizer que toda coragem do soldado Doss, mesmo diante de tantas torturas, me transmitiu sentimentos reconfortantes de uma maneira que foi capaz de incentivar a acreditar em minhas próprias convicções e olhares sobre o mundo [...] Em cada canto do mundo encontramos diferentes crenças e culturas, mas nenhuma pode ser dita como certa ou errada, porém ainda encontramos muitas guerras que lutam pelo respeito e igualdade, assim evidencio a principal mensagem que o filme me passou que é o respeito às diferenças, seja religiosa ou cultural, e que devemos sempre acreditar que somos capazes de ser aquilo que queremos da maneira que nos faz se sentir bem e feliz, sendo apenas nós mesmos e seguindo nossos princípios e convicções.

A15 - Na década de 1960, o ladrão George Dyer (Daniel Craig) invade a casa do pintor britânico Francis Bacon (Derek Jacobi) e é surpreendido por ele ao ser convidado para compartilharem a mesma cama.[...] Na vida sexual, Dyer é o dominador, apesar de sofrer com depressão, problemas com álcool e pesadelos, além das casuais infidelidades de Bacon. Quando o jovem perde o controle, o pintor começa a achá-lo cansativo. O filme traz uma mensagem sobre os limites que

alguém pode chegar por conta da paixão e do amor, seja por alguém, por seu trabalho, seus amigos, ou pela arte. Mostrando assim que devemos valorizar nossas vidas e nossas escolhas para que nunca percamos o controle, e assim, levar nossa vida a uma decadência.

As narrativas dos acadêmicos no ponto de vista sintomático estão relacionadas ao seu cotidiano a partir das histórias dos filmes escolhidos, quando se apresentam em suas narrativas como o próprio sujeito, contextualizando. Percebemos então, algo em comum nas narrativas do acadêmico A2: “[...] Devemos olhar para nossa vida e analisá-la, percebê-la [...] Me permite ser crítica, olhar novamente e com outros olhos.

Analisar os porquês e para quês, refletir nas atitudes, pensar os ângulos [...] Quando se aprende a ver, a vida não permanece a mesma [...]”, do acadêmico A10: “[...] ele passa por sentimentos como o luto, o amor, a empatia, a felicidade, a raiva, demonstra o quão estes sentimentos e momentos estão ligados à nossa vida, afinal todos nós temos um Edward em nosso interior [...]” e do acadêmico A11: “Posso dizer que toda coragem do soldado Doss, mesmo diante de tantas torturas, me transmitiu sentimentos reconfortantes de uma maneira que foi capaz de incentivar a acreditar em minhas próprias convicções e olhares sobre o mundo [...]” e ainda: “[...] seja religiosa ou cultural, e que devemos sempre acreditar que somos capazes de ser aquilo que queremos da maneira que nos faz se sentir bem e feliz, sendo apenas nós mesmos e seguindo nossos princípios e convicções.”

Por último a narrativa do acadêmico A15: [...] “Mostrando assim que devemos valorizar nossas vidas e nossas escolhas para que nunca percamos o controle, e assim, levar nossa vida a uma decadência.”, destacando as palavras: “me permite”, “estão ligados a nossa vida” e “levar nossa vida a decadência”, “acreditar que somos capazes de ser aquilo que queremos”, nos faz perceber que trazem a mensagem do filme para sua vida, contextualizando assim os valores sociais do meio em que estão inseridos.

Trazem para si reflexões, questionamentos sobre situações do mundo. As expressões retiradas da narrativa de cada acadêmico selecionado revelaram a contextualização, tendo o próprio acadêmico como sujeito das reflexões críticas.

A narrativa do acadêmico A7, também está contextualizada: “[...] O filme é um alerta, fazendo o espectador repensar sobre a modernidade, sobre os avanços tecnológicos, sobre o seu comportamento para com os demais humanos, sobre si.”, usa a relação mais impessoal: “[...] espectador repensar sobre a modernidade [...]”, tendo o espectador como sujeito, este que pode ser ele, o acadêmico, ou qualquer um de nós, ou qualquer indivíduo da sociedade.

Todos os acadêmicos selecionados: A2, A7, A10, A11 e o A 15, contextualizaram de maneira crítica a mensagem do filme, pois conseguiram transpor seus conhecimentos, visualizando através da estética fílmica, com a soma entre os pontos de vista objetivo, subjetivo, referencial, a partir dos elementos da linguagem cinematográfica, a essência necessária para atingir a mensagem importante para cada um deles.

Sabemos que o veículo nos oferece inúmeras experiências divertidas, provocantes, intrigantes, por isso reforçamos a necessidade do conhecimento da linguagem artística tão importante que é o Cinema, o qual precisa ser apreendido em sua totalidade para melhor compreensão. Através das experiências vividas com personagens, ações, lugares, com os quais, muitas vezes nos identificamos, devendo despertar em nós, espectadores, fenômenos de participação ativa e perceptiva.

Percebemos nas análises críticas dos acadêmicos selecionados a participação ativa e perceptiva através do processo metodológico sugerido de uma leitura fílmica, a partir do conhecimento indissociável entre a forma e o conteúdo. Reforçamos o discurso de Benjamin (1985), o qual acreditava na condição do Cinema como um gerador politizado, capaz de contribuir com o senso crítico do espectador.

Assim, quando se buscam relações significativas no Cinema, este proporciona um conhecimento e uma cultura para a autonomia, possibili-

tando a formação de uma sociedade emancipada, o que buscamos através da proposta da tese.

Constatamos nas narrativas dos acadêmicos que podemos associar ao pensamento dos autores referidos, que nas análises dos filmes selecionados por eles, através do ato de ver, conseguiram assimilar, transformando-os, interpretando-os a partir de suas vivências, inquietações e aspirações, tornando assim o Cinema mais significativo para sua vida. A questão “b” ponto de vista sintomático, foi respondida pelos acadêmicos A2, A7, A10, A11 e A15 de maneira satisfatória.

Na continuação da análise de conteúdo, partimos para a questão “c” em que foi pautado o questionamento sobre a contribuição da proposta metodológica sobre o olhar do acadêmico sobre o Cinema. Com isso, a partir das narrativas dos acadêmicos temos os seguintes relatos:

A2 - A experiência de analisar filmes foi muito gratificante, agora ao fim poder escolher um filme foi especial. Assistir sem notar as linguagens cinematográficas já é impossível, após tantas análises, me permite ser crítica, olhar novamente e com outros olhos. Analisar os porquês e para quês, refletir nas atitudes, pensar os ângulos. Tudo isso compõe este trabalho [...] Hoje, mais que nunca, a imagem é muito utilizada, e toda imagem tem um propósito [...] Sou grata pela oportunidade de participar deste livro de doutorado, o aprendizado adquirido e os bons momentos durante estes trabalhos são inesquecíveis.

A7 - O filme em meu cotidiano se aplica de certa forma me identificando com o personagem de Theodore, várias vezes, me pego perdido na tecnologia, não sabendo diferenciar o real do irreal. Esses olhares cinematográficos contribuíram para meu conhecimento sobre o próprio e sobre mim mesmo. A escolha do filme tem a ver com o contexto que se entende hoje, a tecnologia muito avançada, também pela fotografia do filme, muitas vezes a considero uma obra de arte [...]

10 - Trabalhar com os elementos cinematográficos, tanto forma quanto conteúdo são extremamente enriquecedores.

A princípio acreditava que no cinema os filmes possuíam uma moral em cada história contada, que os efeitos especiais deveriam ser complicados para produzir e havia uma equipe a qual colaborava para a produção. Acredito que essas palavras são referentes também ao senso comum, porém o cinema vai muito além, ele possui suas linguagens, sendo que cada linguagem colabora para repassar uma mensagem, e a partir dos referências já estabelecidos antes mesmo de assistir e após assistir encontrar um ponto de vista sintomático, pude perceber que os filmes não são gratuitos. Filmes transmitem mensagens, essas mensagens são interpretadas pelo público o qual faz uma reflexão a respeito, tornando-se um agente ativo, afinal após aprender todos os elementos nunca mais um filme será visto como um recurso de entretenimento, mas dita como uma arte tão fascinante quando uma pintura ou escultura.

A11 - [...] assim como todo o processo de livro no ensino da leitura cinematográfica, possibilitou aprendizados técnicos em relação ao cinema que contribuíram ao meu olhar. Através do conhecimento de novas linguagens é possível perceber detalhes que antes talvez se passavam despercebidos, conhecer mais sobre o cinema é conhecer sobre uma arte capaz de transformar percepções, incentivar, fazer sentir, pensar, questionar e raciocinar, o cinema pode atingir abrangentes áreas de conhecimento, um filme não apenas retrata uma história, vai muito além disso, diante do imaginário de cada indivíduo um filme pode ter inúmeros significados, aprendizados e sentimentos [...]. Estudar sobre o cinema propiciou direcionar meu olhar para um filme como uma verdadeira e autêntica obra de arte, com diferentes objetivos em cada cena, que por meio de técnicas cinematográficas nos permite sentir os mesmos sentimentos vividos pelos próprios personagens.

A15 - Ao finalizar o trabalho e assistir novamente a obra *Love is the devil*, percebo grande avanço em minha visão sobre o mundo do cinema, vejo hoje em mim um olhar diferenciado, me sinto capaz de perceber a complexidade e técnica que a linguagem artística do cinema nos traz, conseguindo assim enxergar uma vasta gama de possibilidades trazida pela sétima arte.

Ao analisar o conteúdo das narrativas dos acadêmicos A2, A7, A10, A11 e A15, os quais respondem sobre a questão da contribuição da proposta pedagógica- metodológica de leitura fílmica sobre o Cinema, as respostas foram satisfatórias.

As palavras repetidas entre as narrativas foram: “linguagens cinematográficas”, “ser crítica”, “refletir”, “olhares”, “elementos cinematográficos”, “perceber”, “enxergar”, “visão sobre o mundo”, “transformar percepções”, palavras que nos remetem ao que Bourdieu (1979) pensa sobre a “competência de ver”, isto é, a capacidade de interpretação, superando a leitura fílmica convencional, feita pelo espectador não preparado para tal propósito.

Para eles o Cinema passa a ser uma linguagem, a qual carrega características próprias, o que anteriormente não era percebido por eles.

Quando o acadêmico A2 respondendo à questão “c”, com palavras que nos encham de gratificação pela sua participação tão responsável e significativa, dizendo: “[...] Assistir sem notar as linguagens cinematográficas já é impossível, após tantas análises, me permite ser crítica, olhar novamente e com outros olhos.”, garante-nos que o Cinema para o acadêmico, já passou da dimensão superficial, declarando em sua narrativa a importância do amadurecimento visual, quando vê no Cinema, não somente um entretenimento, mas um veículo que transmite informações importantes para sua formação crítica, construindo relações importantes com o mundo.

Os acadêmicos A7, A10, A11 e o A15 nos falam do avanço de suas visões sobre o mundo. Acreditamos que através das suas narrativas, temos a compreensão de que como espectadores podem, hoje, ver no Cinema um veículo de suma importância para o desenvolvimento do indivíduo.

Exemplificando o que temos como referência de transformação sobre o olhar em relação ao Cinema, destacamos as narrativas, do acadêmico A7, que declara: “[...] olhares cinematográficos contribuíram para meu conhecimento sobre o próprio e sobre mim mesmo [...]”, enquanto que na narrativa do acadêmico A10, menciona que: “[...] o público o qual faz uma reflexão a respeito, tornando-se um agente ativo, afinal após aprender

todos os elementos nunca mais um filme será visto como um recurso de entretenimento [...]”.

Na narrativa do acadêmico A11, encontramos: “[...] aprendizados [...] sobre cinema que contribuíram ao meu olhar. Através do conhecimento de novas linguagens é possível perceber detalhes que antes talvez se passavam despercebidos, conhecer mais sobre o cinema é conhecer sobre uma arte capaz de transformar percepções, incentivar, fazer sentir, pensar, questionar e raciocinar [...]”, ainda importante destacar a narrativa do acadêmico A15: [...] percebo grande avanço em minha visão sobre o mundo do cinema, vejo hoje em mim um olhar diferenciado, me sinto capaz de perceber a complexidade [...].

Realmente, ao depararmos com as análises dos acadêmicos selecionados, percebemos claramente o crescimento de seus conhecimentos cinematográficos.

Compreendem, agora, o Cinema, como um veículo de grande significado, deixando de lado a superficialidade de como muitas pessoas veem o Cinema. Um veículo com características próprias. Reconhecem que não importa o quão bem é produzido um filme, se o espectador não estiver preparado para interpretá-lo. Por isso, nossas contribuições em preparar o professor/ espectador, podendo proporcionar, através da leitura fílmica sugerida, a formação de um indivíduo perceptivo, reflexivo e crítico.

Ao chegarmos nesse ponto da análise de conteúdo, compreendendo o entendimento dos acadêmicos sobre o Cinema em sua indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo, pode-se então partir para a pergunta que responde ao que questionamos desde o início, quanto ao Cinema na Educação.

A pergunta feita aos acadêmicos foi sobre o que o conhecimento sobre Cinema pode contribuir como veículo na educação e, ele, como professor de Artes Visuais em formação, acredita que o conhecimento pode contribuir para a formação do seu futuro aluno.

As narrativas dos acadêmicos A2, A7, A10, A11 e A15, foram satisfatórias, tendo em vista que o amadurecimento da “competência de ver” deve inicialmente ser praticada de maneira contínua pelo professor/es-

pectador para que possa, então, contribuir com a formação do seu aluno. Dentre as narrativas destacamos abaixo:

A2 - “[...] Este trabalho propõe uma reflexão sobre Cinema, seu papel na escola [...] auxiliaria o papel do professor em sala ao tratar de conflitos escolares [...] A escola tem a necessidade de abrir lugar para este exercício [...] Se o aluno buscar ver além do óbvio, será transformado e possivelmente será também um agente que transforma.” [...] Hoje a imagem é muito utilizada, e toda imagem tem um propósito, se o aluno tiver isso em mente e buscar ver além do óbvio, ele será transformado e possivelmente será também um agente transformador.”

A7 - A escolha do filme tem a ver com o contexto que se entende hoje, a tecnologia muito avançada, também pela fotografia do filme, muitas vezes a considero uma obra de arte. Creio que em sala traria boas discussões acerca de tudo isso [...] A linguagem cinematográfica acrescentaria para o aluno pois assim entenderia que as vezes que o professor passa um filme em sala de aula é para despertar conhecimentos e curiosidades em seus alunos e não por mero passar de tempo [...] Como professor, ao enxergar todas essas possibilidades no cinema, sinto que em pouco tempo essa linguagem se fará presente cada vez mais na escola. Sendo assim essa arte do cinema cada vez mais irá se disseminar no meio acadêmico e cada vez mais teremos de nos antenar. Para poder sempre estar atentos a novas propostas em que possamos usar esses filmes para o ensino.

A10 - O filme selecionado enfoca em uma condição a qual ocorre frequentemente nas escolas: o preconceito. Edward por ser diferente é tratado de certa forma com estranheza pelos demais, e enfrenta olhares diversos. Nas escolas, o bullying é um tema a ser tratado como conteúdo transversal, sendo assim o filme contém requisitos para ser trabalhado em sala de aula, para que se possa compreender que a diversidade é natural e encantadora. Professores e alunos em sala de aula, através da interpretação do filme e livro juntamente com a leitura cinematográfica, podem repassar valores e tratar de assuntos que estão fortemente presentes na esfera

escolar [...] Estudar cinema com os alunos em sala de aula é educar o olhar, refletir a respeito, transformando-os em pessoas ativas na sociedade através de seus questionamentos. Filmes podem ser trabalhados nas mais diversas disciplinas, transformando-os em uma linguagem não gratuita e sim pensada para ser transmitida, sendo assim tornamos os alunos mais conscientes e críticos [...] Por fim, a linguagem cinematográfica modifica o seu olhar e de seu aluno, contribuindo para a percepção da complexidade dos elementos encontrados no cinema e a função que cada elemento tem a fim de atingir da maneira mais ativa o espectador. Os elementos presentes no cinema são como palavras em um papel, a cada palavra um novo sentimento e a cada frase a compreensão e interpretação daquilo que se transmite.

A11 - [...] como conteúdo o filme traz características importantes que facilitam e instigam o aluno ao aprendizado e através das artes visuais são muitos os temas que poderiam ser trabalhados como proposta de atividades, exprimindo ao máximo todos os sentimentos que o filme é capaz de despertar. [...] utilizar o cinema como veículo de ensino permite o aluno sentir, questionar, ir em busca de significados, obter novos olhares, e se tornar um ser capaz de raciocínio, sendo esse filme em especial capaz de despertar diferentes significados, sentimentos, e aprendizados dependendo do nível de conhecimentos de cada um, portando o uso do cinema no âmbito escolar pode se tornar significativo, sendo um meio que busca atingir cada indivíduo em suas reflexões e ações.

A15 - Como professor ao enxergar todas essas possibilidades no cinema, vejo a necessidade dessa linguagem nas escolas, não apenas para uma visão crítica sobre o viés técnico do cinema, mas também para a formação cidadã dos alunos que o cinema traz com suas mensagens em forma de histórias.

Nas narrativas dos acadêmicos, professores/espectadores de Artes Visuais em formação, os olhares sobre o conhecimento adquirido sobre a linguagem cinematográfica, focaram na utilização do veículo na Educação. Como somente podemos ensinar aquilo que sabemos, depois de todo o processo de uma alternativa metodológica de leitura fílmica, o questionamento aos acadêmicos se dá de como usariam o Cinema na Educação.

Sabemos que a escola é responsável pela formação do saber e da cultura. Compreender o Cinema, como uma expressão artística, que possibilita a construção de conhecimentos e valores importantes para a formação social é primordial. Esse veículo deve ser explorado em sua totalidade, pois ele é muito requerido na Educação.

As narrativas dos acadêmicos A2, A7, A10, A11 e A15, perpassam algumas considerações importantes sobre o Cinema na Educação. Iniciando pela narrativa do acadêmico A2 que nos diz: “[...] A escola tem a necessidade de abrir lugar para este exercício [...] Se o aluno buscar ver além do óbvio será transformado e possivelmente será também um agente que transforma.”, consideração bastante significativa sobre

a “competência do ver”, a qual já abordamos por várias vezes no presente livro.

Somente a partir de tal competência é que poderemos estimular os alunos a perceberem o Cinema como um veículo rico em conhecimento e formação. A narrativa ainda completa: “[...] se o aluno tiver isso em mente e buscar ver além do óbvio, ele será transformado e possivelmente, será também um agente transformador.”, o acadêmico A2, por duas vezes concebe o aluno como agente transformador, o que discutimos em vários momentos, o Cinema como um veículo transformador, perspectiva vista por Benjamin (1985).

Os acadêmicos A2, o A7 e o A15, também percebem a importância do Cinema como transformador. Em suas narrativas o acadêmico A7 relata, “[...] creio que em sala traria boas discussões acerca de tudo isso [...]. A linguagem cinematográfica acrescentaria para o aluno, pois assim entenderia que as vezes que o professor passa um filme em sala de aula é para despertar conhecimentos e curiosidades em seus alunos e não por mero passar de tempo”.

Na narrativa do acadêmico A11, destaca: “[...] utilizar o cinema como veículo de ensino permite o aluno sentir, questionar, ir em busca de significados, obter novos olhares, e se tornar um ser capaz de raciocínio, sendo esse filme em especial capaz de despertar diferentes signifi-

cados, sentimentos, e aprendizados” e ainda, por último na narrativa do acadêmico A15 diz: “[...] vejo a necessidade dessa linguagem nas escolas, não apenas para uma visão crítica sobre o viés técnico do cinema, mas também para a formação cidadã dos alunos”.

Logo, os acadêmicos A7, A11 e A15, reconhecem o Cinema na Educação como um veículo de discussões e reflexões. O que chama atenção quando o acadêmico A7 destaca o Cinema não como entretenimento, mas como conhecimento, nos recorda as discussões de Duarte (2009), quando concebe o Cinema e a Educação como modelos de socialização dos indivíduos e instâncias culturais que produzem saberes, identidade, visões de mundo, subjetividades, reforçando o seu caráter extremamente educativo na escola, desde que seja usado com competência pelo professor.

A narrativa do acadêmico A10 também levanta a importância do Cinema na Educação como um veículo rico em potencial formador, pois: “[...] Professores e alunos em sala de aula, através da interpretação do filme e livro juntamente com a leitura cinematográfica, podem repassar valores e tratar de assuntos que estão fortemente presentes na esfera escolar” e ainda “[...] Estudar cinema com os alunos em sala de aula é educar o olhar, refletir a respeito, transformando-os em pessoas ativas na sociedade através de seus questionamentos”.

Na narrativa do acadêmico A10 deixa em evidência a relação entre o professor/aluno e a importância do Cinema como forma de conhecimento, a troca torna-se significativa, porque precisamos preparar nossos jovens para suas relações com os meios midiáticos, tão acessíveis a eles.

Quando a narração do acadêmico A10 destaca a importância de estudar Cinema com os alunos em sala de aula, precisamos ter em mente que ele realmente é um instrumento capaz de ensinar o respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas sociais integrando assim as sociedades.

Ainda na narração do acadêmico A10, ficamos satisfeitas ao perceber o valor dado ao veículo por ele, a partir do conhecimento adquirido

sobre Cinema. Ele demonstrou compreender a importância do veículo como transformador.

Todas as narrativas sobre o Cinema na Educação feitas pelos acadêmicos A2, A7, A10, A11 e A15, apresentam sua apreensão de que o Cinema na Educação não pode somente ter o teor ilustrativo. É preciso lidar com o uso do Cinema na Educação de maneira produtiva, de modo a usufruir todo potencial criativo que o repertório fílmico proporciona, através do conhecimento da linguagem cinematográfica, promovendo a indissociabilidade entre a forma e o conteúdo, pois diferente disso, sem a devida problematização, o Cinema perderá seu potencial transformador.

A partir da análise de conteúdo, mostramos o processo que permeou desde a 1ª (primeira) categoria de análise: Concepção do Cinema, na leitura fílmica no domínio principiante, que abordou questões como Concepção sobre Cinema, leitura espontânea.

Na sequência a 2ª (segunda) categoria de análise: Linguagem Cinematográfica-Crítica (forma e conteúdo), na leitura fílmica no domínio aprendiz abordou questões como Imagem, Leitura de Imagem, Elementos da Linguagem Cinematográfica, Contextualização histórico Crítica-social, Ponto de Vista Sintomático. Por último a 3ª (terceira) categoria de análise: Metodológico, que abordou questões sobre leitura fílmica no domínio autônomo: objetiva, subjetiva, elementos cinematográficos, referencial, sintomático, concepção crítica/contextualização sobre Cinema e Cinema na Educação, mostrando um amadurecimento sobre o conhecimento do veículo em questão, o Cinema.

Logo, através das categorias de investigação, pudemos organizar a construção de uma possível alternativa metodológica de leitura fílmica crítica, a partir da leitura cinematográfica, superando a fragmentação entre o conteúdo e a forma, contribuindo para a formação de conhecimento na formação inicial de professores de Artes Visuais, objetivando assim, a formação humana, artística-cultural e social crítica.

Propomos a partir disso o que segue:

Primeiro Momento Metodológico - Domínio Princiante

Sabe-se que no Domínio Princiante, o nível de leitura é bastante primário, apenas com saberes intuitivos, sem o conhecimento da linguagem dos elementos cinematográficos, isto é, a indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo não ocorre.

Partimos assim, da realidade sobre o entendimento da concepção de Cinema e sobre a leitura fílmica pelos acadêmicos em formação inicial de professores para atuar na educação básica. Em relação ao problema e aos objetivos da tese detectaram-se conhecimentos de concepções de Cinema e de leitura fílmica através das narrativas do senso comum. Denominamos aqui, então, a necessidade do primeiro momento metodológico como de conhecimento de saber ingênuo e prévio da linguagem cinematográfica-domínio princiante.

Segundo Momento Metodológico - Domínio Aprendiz

O Domínio nominado Aprendiz compreendeu o ensino sobre o conhecimento da linguagem dos elementos cinematográficos, de maneira sistematizada. Para isso, foi necessário organizar também o conhecimento sobre a concepção do Cinema, suas teorias e sua historicidade. O momento de mediação foi importante e necessário para a aprendizagem dos conhecimentos. Por isso se manifesta conforme os dados em três níveis apresentados em tal domínio.

A mediação entre o saber do Cinema e da linguagem cinematográfica possibilitou a apropriação do conhecimento sobre os elementos formais (forma-significante) da linguagem cinematográfica, que denominamos de aprendizado do saber no domínio aprendiz.

Denominamos então, de domínio aprendiz, pois nesse momento, como comentado, foi promovida a mediação de maneira dinâmica e contínua. Ocorreram três momentos, os quais são divididos para que então, os

acadêmicos de Artes Visuais pudessem compreender as relações necessárias para o entendimento/conhecimento sobre a leitura fílmica.

No primeiro momento dentro da proposição, foram pesquisados pelos acadêmicos os elementos da linguagem cinematográfica, orientados pelas mediadoras, depois associados ao filme em sessão fílmica e no último momento, o conhecimento da indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo. Em outra sessão fílmica, realizaram a leitura fílmica completa (forma e conteúdo), mostrando propriedade em suas narrativas.

Terceiro Momento Metodológico - Domínio Autônomo/Crítico

No Domínio Autônomo/Crítico, com o conhecimento mais espontâneo do vivido e percebido do primeiro domínio, com a realidade de concepção do professor em formação, se chegou ao segundo momento, com a aprendizagem do conhecimento histórico, social e cultural, isto é, com apropriação do conhecimento necessário sobre Cinema.

Como visto na análise de conteúdo sobre as análises fílmicas dos acadêmicos percebemos um salto qualitativo, os quais superaram o saber do senso comum e compreenderam que o Cinema é uma linguagem artística e audiovisual, que possui uma linguagem própria, que requer aprendizagem do conhecimento histórico, social e cultural.

Isso tudo proporcionou uma leitura fílmica intencional e mais autônoma, construindo a indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo. A autonomia somente ocorreu porque houve aprendizagem para alcançar esse Domínio Autônomo/Crítico de ler, compreender e interpretar um filme. Os professores/espectadores são receptores ativos de leitura fílmica na perspectiva crítica.

A proposição do momento se deu pautada na relação do Cinema na Educação. Os acadêmicos de Artes Visuais em formação inicial, com propriedade dos conhecimentos sobre os elementos da linguagem cinematográfica e sobre o conteúdo, construindo a indissociabilidade, realizaram uma leitura fílmica crítica, com competência em seus olha-

res, quando pudemos perceber a evolução desses professores/espectadores.

A leitura fílmica crítica denominamos de Domínio Autônomo/Crítico, pois os saberes aqui construídos já denotam apropriações significativas do Cinema na Educação, os quais os acadêmicos de Artes Visuais em formação inicial nos apresentaram.

Com isso, o Domínio Autônomo /Crítico proporcionou uma alternativa possível metodológica para uma leitura fílmica crítica do Cinema. Ultrapassando assim, a leitura reprodutivista à leitura crítica na perspectiva da dialética de Adorno e de seus seguidores. Uma leitura fílmica crítica que contextualiza o Cinema em sua perspectiva audiovisual enquanto forma, aliada à técnica e tecnologia, com um olhar não alienado da sociedade, mas, com um olhar a uma sociedade emancipada. O indivíduo em direção à leitura crítica da linguagem cinematográfica supera a leitura fílmica acrítica dessa linguagem, de um veículo que pode alienar o espectador, questão levantada por Adorno.

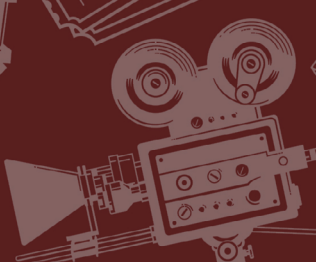
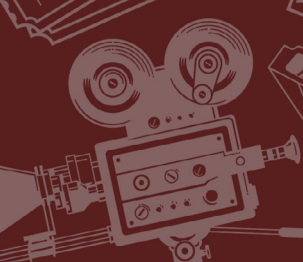
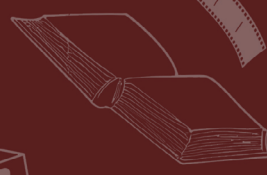
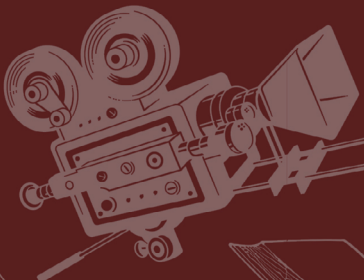
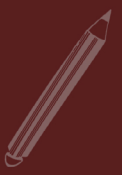
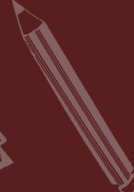
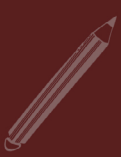
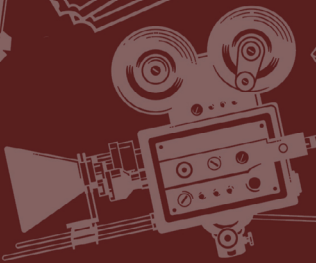
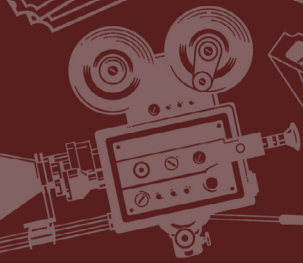
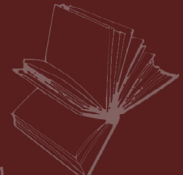
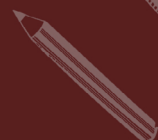
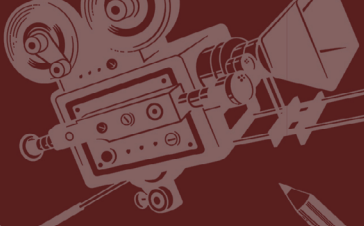
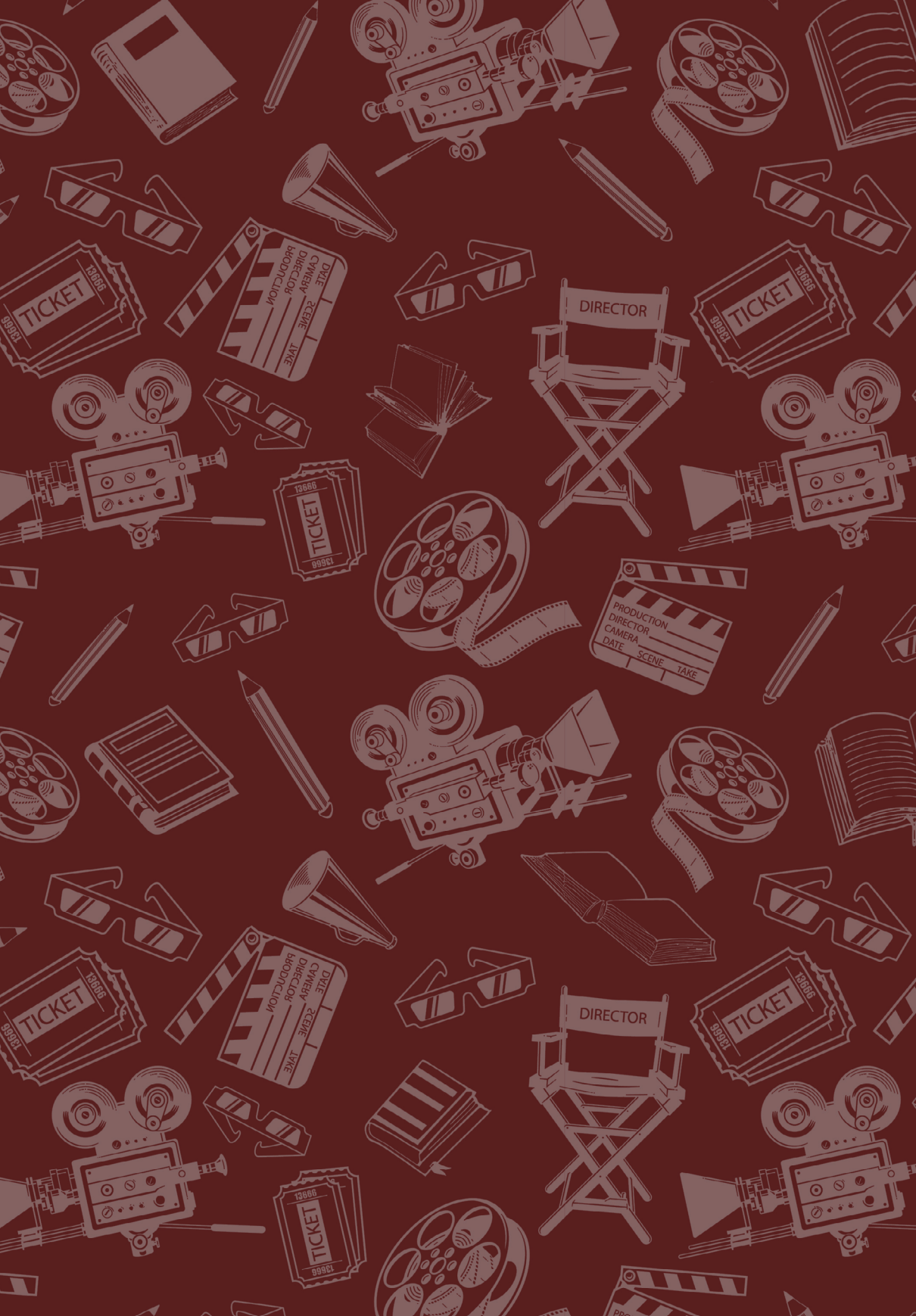
Esse veículo de comunicação e seus diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte multiplicaram-se de forma notável, criando possibilidades de exposição da obra de forma inimaginável, deslocando quantitativamente entre seus polos de valor e provocando uma mudança qualitativa em sua natureza.

Benjamin (2012), que nos auxilia em seus fundamentos, enfatiza que na medida em que as obras de arte, no caso o Cinema, se emancipam do uso ritual e aumentam sua exposição, nos dão maior possibilidade a sermos enviados a diferentes espaços virtuais, portanto, chegar a uma alternativa metodológica de leitura fílmica crítica, no Domínio Autônomo/Crítico, desperta no professor/espectador reflexões sobre a importância do Cinema na Educação na perspectiva crítica, formativa, democrática e emancipatória, possibilitando ao professor em formação de Artes Visuais a capacidade de um olhar crítico sobre o mundo e como consequência disso, um indivíduo emancipado.

Assim, reforçamos o pensamento do educador Freire (1996) o qual sinaliza que ensinar exige reflexão crítica. Que a prática docente deve ser dinâmica, dialética entre o fazer e o pensar sobre o que fazer, superando o ingênuo. O professor em formação ou em formação contínua deve ter consciência de que ensinar exige a convicção de que a mudança é possível e necessária, e que como educador tem o papel de intervir como sujeito transformador.

Pudemos perceber que a partir das mediações realizadas junto aos acadêmicos, a transformação aconteceu. Os acadêmicos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais desenvolveram a partir da alternativa metodológica de leitura fílmica uma consciência crítica da busca pelo conhecimento teoria-prática do Cinema na Educação, desenvolvendo a capacidade de intervir no meio social, tornando-se crítico. Os acadêmicos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, futuros professores, devem prevalecer em sua prática em sala de aula, o que as arte-educadoras Biasoli (1999) e Barbosa (1990) declaram: precisamos ter consciência do papel do professor/artista na escola. Este deve contribuir para o desenvolvimento do aluno a partir de uma leitura de mundo mais crítica, contribuindo para uma sociedade emancipada. Então, com essa maturidade visual, dada pela alternativa metodológica de leitura fílmica crítica, esta pode e deve contribuir para essa ação.

Fazer do Cinema na Educação um aporte metodológico de grande valor intelectual, cultural, social, moral e artístico. Pois, como declaram Reali (2007) e Duarte (2009), o Cinema na Educação traz resultados como a socialização dos indivíduos, produzindo assim, saberes, identidades, visões de mundo, subjetividades, reforçando seu caráter extremamente educativo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o processo alcançado diante da problemática e objetivo geral, buscou-se construir uma alternativa metodológica de leitura fílmica crítica a partir da leitura cinematográfica, de modo a superar a fragmentação entre o conteúdo e a forma e assim poder contribuir para o conhecimento na formação inicial de professores de Artes Visuais, objetivando a formação humana, artística-cultural e social crítica.

Percebemos no início que os acadêmicos apreciavam o Cinema, ponto de partida com a problematização e o diálogo para compreender suas concepções prévias sobre Cinema, História do Cinema e as leituras espontâneas dos filmes apresentados aos acadêmicos em formação inicial, do Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Tal constatação nos ajudou e muito para uma participação ativa deles. A partir do propósito maior, explícito no objetivo geral, foi possível compreender que o entendimento/conhecimento sobre o Cinema pelos acadêmicos era bastante superficial.

Todos tiveram acesso ao Cinema na escola, principalmente, segundo seus discursos, como entretenimento ou como ilustração de um determinado conteúdo. A maioria reconhece o Cinema como Arte, explícito em suas respostas. Desconheciam os elementos da linguagem cinematográfica e seu teor crítico, isto é, a indissociabilidade entre a linguagem cine-

matográfica e seus elementos estruturais historicamente acumulados pela humanidade (significante) e o conteúdo social e cultural que aí se funde como conteúdo socioeducativo e histórico (significado). Seja conhecimento da realidade social ou da realidade ficcional do Cinema, o que exige para seu entendimento a não fragmentação entre o método e o conteúdo do saber sobre e do Cinema.

O processo de intervenção pela pesquisa-ação para a construção de uma alternativa metodológica de leitura fílmica se deu por várias etapas, as quais tiveram como sujeitos os acadêmicos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, orientados pelas mediadoras. Em todo o processo, conseguimos perceber a maturidade de cada etapa e na elaboração dos conhecimentos propostos.

Ainda para atingirmos o primeiro objetivo foram apresentados aos acadêmicos os conceitos sobre o Cinema, a Educação e a Cultura na perspectiva epistemológica crítica, com importantes referências no campo teórico na concepção crítica, pautados nos conceitos de Adorno, Horkheimer e Benjamin.

Mostramos o pessimismo de Adorno e Horkheimer (1986, 2014) em relação ao Cinema, os quais não acreditavam na possível existência de um Cinema produzido numa perspectiva mais social, humana, cultural. Não vislumbravam uma produção cinematográfica que não tivesse como expoente máximo a degradação cultural, a alienação, a massificação, isto é, mais um produto da Indústria Cultural contribuindo ainda mais para o desenvolvimento de uma sociedade não emancipada.

Já Benjamin (1985, 2011, 2012, 2013), em seus posicionamentos sobre Cinema e a era da reprodutibilidade técnica e tecnológica, destaca o desenvolvimento técnico/histórico e dialético da obra de arte, até chegar à fotografia e ao Cinema. Para o autor referido, o Cinema pode ser concebido com um índice da manifestação artística do indivíduo contemporâneo, emancipando-o, tendo a capacidade de nos

preparar para as novas formas de percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cada vez mais presente na modernidade.

Com isso, nos pautamos na visão de Benjamin (2012), acreditando que o Cinema pode e deve ser um veículo de emancipação, o qual inaugurou uma nova relação da arte com o mundo. Uma reprodução técnica bastante convincente, o Cinema desencadeia no espectador fenômenos de participação afetiva e perceptiva, a partir de narrativas que alimentam sua imaginação evidenciando assim uma educação emancipadora, e como resultado, um indivíduo crítico, um indivíduo emancipado.

Sobre a Educação e a formação de professores de Artes Visuais, inferimos a grande importância do conhecimento do Cinema, para que ele passe do contexto somente de entretenimento, para que seja visto como um veículo que contribua com a formação de uma sociedade emancipada, formada por indivíduos críticos, isto é, um Cinema mais significativo e crítico para a autonomia e sociedade.

Sabemos que a Educação continua a apoiar-se em métodos que visam uma valorização apenas da linguagem escrita, desenvolvendo um conhecimento sobre o mundo, porém possuímos inúmeras possibilidades para a aprendizagem mais ampla. Assim, na contribuição de Duarte (2009), ver filmes é uma prática social tão importante na formação cultural e educacional, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, entre outras.

Diante de tal constatação, a necessidade de um amadurecimento visual e de uma valorização do conhecimento sobre Cinema é cada vez mais importante na Educação para proporcionar inúmeras experiências àquele que o usufrui.

A escola como instituição responsável pelo saber e a cultura, precisa ampliar o conceito de Cinema, compreendendo-o como sétima arte, como expressão artística com uma linguagem própria, (não somente como um meio didático) que possibilita conhecimentos e valores importantes para uma formação social, e que poderá contribuir para a pluralidade cultural e, como resultado disso, uma sociedade mais emancipada, autônoma e mais democrática.

Por isso, pensar a Educação e o Cinema como um processo de amadurecimento social/crítico, torna o tema muito relevante a ser ensinado e aprendido na Formação de Professores de Artes Visuais.

O Cinema na Educação contribui para reencontrar a cultura cotidiana e intelectual, pois é o campo no qual, a estética, o lazer, a ideologia e os valores mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte, isto é, numa linguagem artística que possui suas próprias características, as quais devem ser compreendidas pelo espectador que usufrui tal veículo.

O conhecimento dos códigos que compõem a linguagem cinematográfica constitui-se em poder para uma sociedade que tem o Cinema como cultura social, portanto é de suma importância que os meios educacionais possibilitem o conhecimento de tal linguagem, de maneira consciente, dando capacidade aos espectadores de desenvolverem, com competência, a capacidade para ver/ analisar/ interpretar criticamente um filme e ver o Cinema como conhecimento, da mesma maneira que o capacita de ler, escrever e interpretar outras formas de linguagens.

O Cinema quase sempre é usado como instrumento didático-metodológico para outras áreas, a preocupação é trabalhá-lo como área de conhecimento específico, por isso a alternativa de leitura fílmica proposta pode levar o professor/espectador a utilizá-la com seu aluno, para que ele deixe a leitura ingênua, para uma reflexão e interpretação crítica, não ficando apenas no campo do entretenimento.

Assim, o conhecimento poderá acrescentar ao professor/espectador a capacidade de significação do mundo, tornando-o mais crítico em suas escolhas, ideias e opiniões, evitando assim a manipulação social e histórica que porventura o cinema possa conduzir.

O segundo objetivo foi proporcionar práticas metodológicas de leitura fílmica mediada pela linguagem cinematográfica aliando forma e conteúdo, numa perspectiva crítica. Verificando o conhecimento dos sujeitos sobre os elementos da linguagem cinematográfica, traçamos os passos da proposição a ser aplicada aos acadêmicos de Artes Visuais em formação.

Iniciamos com a leitura ingênua, a qual nominou-se de leitura no Domínio Principiante, sem nenhuma mediação. Fizemos uma leitura fílmica que sempre era problematizada pela leitura da realidade. Percebemos em suas narrativas, discursos ingênuos. Quase que uma sinopse do filme,

relatando muitas vezes sobre seu gosto, sem que aparecessem contextos da Forma (significante) e do Conteúdo (significado).

Então, a partir da leitura no domínio principiante, tomamos ciência do próximo passo da proposição, o qual foi apresentado pelo método dialógico crítico, mediado pelo conhecimento sobre a História do Cinema, suas concepções, teorias, sobre o que é a linguagem cinematográfica e seus elementos.

Mediante esse conhecimento pudemos prosseguir com a proposição, passando para o próximo momento, dando destaque aos elementos da linguagem cinematográfica, momento que chamamos de leitura no Domínio Aprendiz. Os acadêmicos ficaram conhecedores da forma (significante) com propriedade para que então pudessem reconhecer o Cinema como uma linguagem artística, com características próprias.

Foram realizados, na leitura do Domínio Aprendiz, depois das aulas dialogadas, 5 (cinco) momentos importantes. No **1º (primeiro) momento**, foi dado ênfase ao reconhecimento de dois elementos da linguagem cinematográfica para cada acadêmico, para reconhecê-los no filme apresentado.

No **2º (segundo) momento**, apresentaram em forma de seminário para os outros acadêmicos, possibilitando o conhecimento de todos os elementos da linguagem cinematográfica pesquisados por cada um deles.

No **3º (momento)**, em outra sessão fílmica, reconheceram e selecionaram cerca de 10 (dez) frames (solicitado pelas mediadoras), interpretando-os a partir dos conhecimentos sobre os elementos da linguagem cinematográfica, mostrando um amadurecimento sobre seus olhares no quesito solicitado.

No **4º (momento)**, foi apresentada pelas mediadoras em aulas dialogadas, a indissociabilidade entre a Forma pelo método dialético crítico e a linguagem cinematográfica social e cultural que aí se fundiu entre a Forma (significante) e o Conteúdo (significado), mostrando a grande possibilidade da reflexão e interpretação crítica do filme, com ênfase na contribuição para sua formação como indivíduo crítico/ emancipado.

Assim, no **5º (quinto) momento**, já com o conhecimento apropriado sobre a indissociabilidade entre a Forma e o Conteúdo, realizaram a leitura fílmica completa.

Apresentaram as leituras fílmicas com um resultado bastante satisfatório como visto na análise de conteúdo (Bardin, 2009). Em suas leituras fílmicas, pudemos perceber as relações construídas pelos acadêmicos, os quais partiram das concepções dos autores Bordwell e Thompson (2013), com os pontos de vista, objetivo, subjetivo, referencial e sintomático para a leitura fílmica.

Dentre suas análises, apresentaram a contextualização crítica sobre o filme ao seu cotidiano. O que nos permite inferir que realmente houve um entendimento mais aprimorado sobre o Cinema. Chegamos aqui no momento, nominado de leitura no

domínio aprendiz, em relação ao ponto que iniciamos nominado de leitura no Domínio Principiante.

Não há necessidade de ser um especialista em Cinema, mas é inegável que a familiaridade com a linguagem fílmica permite maior aproximação com o filme, de modo a torná-lo mais significativo, desempenhando assim, o seu papel como linguagem artística crítica na Educação.

Concordando com Martin (2011), tal significação da imagem do Cinema pode escapar ao espectador, portanto é necessário que ele aprenda a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifram palavras, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica, afirmando que existirão muitas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores, está aí a grande riqueza do veículo audiovisual, as quais se percebem nas leituras fílmicas realizadas pelos acadêmicos.

Respondemos ao nosso terceiro objetivo específico, o qual foi apresentar uma possível alternativa metodológica crítica para a leitura fílmica na formação inicial de professor de Artes Visuais, aliando Conteúdo e Forma mediado pela linguagem cinematográfica pensando agora, no Cinema na Educação.

A partir de todas as proposições apresentadas foram realizados momentos importantes de construção de conhecimentos, entre as mediadoras e os acadêmicos.

Partimos do princípio com a leitura no **Domínio Principiante**, depois passamos ao **Domínio Aprendiz**, com vários momentos importantes na formação das concepções necessárias ao conhecimento da linguagem cinematográfica e, por último, pensamos todo o conhecimento na Educação.

Como o acadêmico de Artes Visuais em formação pode pensar o Cinema em suas práticas pedagógicas? Nos responderam, tendo como ponto de partida, suas próprias evoluções sobre o conhecimento da linguagem cinematográfica. Para tal momento, a proposição se deu pela leitura fílmica, nominada por Domínio Autônomo. Momento para o qual a leitura fílmica precisou ter um caráter de significação crítica, contemplando todos os conhecimentos até ali abordados pelos acadêmicos, para que então pudessem perceber a importância do Cinema na Educação.

Podemos corroborar com Vanoye (1994) quando nos diz que o professor deve ser preparado para aproveitar toda importância do Cinema no meio educacional como uma linguagem artística que venha a contribuir para a formação social/crítica do seu aluno. Por isso, a necessidade de que o professor em formação aprenda uma possível alternativa de leitura fílmica, é imprescindível.

Na proposição de leitura no **Domínio Autônomo/crítico**, os acadêmicos se mostraram capazes de uma leitura fílmica mais consciente e consistente e, como já mencionado na tese, segundo Bourdieu (1979) com “competência de ver”, pois analisaram os filmes (cada acadêmico escolheu o seu filme), realizando uma leitura fílmica com a indissociabilidade entre método e o conteúdo, e apontando o seu olhar para o Cinema na Educação.

Em suas leituras o domínio dos conceitos apresentados, superaram as interpretações ingênuas, percebidas no início das proposições.

Percebemos na análise sobre as leituras fílmicas realizadas pelos acadêmicos, reinterpretações conscientes dentre as experiências de seus co-

tidianos, a partir dos conhecimentos apreendidos e dominados, avaliando espontaneamente as questões sociais, políticas, culturais, morais. Apresentaram uma visão de mundo, a qual revela pensamentos de mudança, através de posições pessoais sobre o meio em que estão inseridos, de forma criativa e crítica.

A invasão da escola por linguagens audiovisuais já é uma realidade há muito tempo, por isso a grande necessidade de que os professores estejam preparados para que o Cinema na Educação seja realmente significativo. Assim, respondendo à questão: qual alternativa de leitura fílmica crítica para a formação inicial de professores de Artes Visuais que alia Forma e Conteúdo, mediado pelo conhecimento da linguagem cinematográfica e que objetiva a formação humana artística-cultural e social crítica?

Pontuamos que, com os resultados alcançados, ainda há muito para se discutir acerca da questão de leitura fílmica crítica que alia Forma e Conteúdo, a qual deve objetivar a formação humana artística-cultural e social crítica, e que apesar de significativos avanços, ainda precisamos maior tempo para a realização de várias leituras fílmicas com tal propósito, continuando assim, cada vez mais, o amadurecimento do olhar crítico do professor de Artes Visuais em formação.

Os resultados são direcionados aos acadêmicos em formação do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, bem como para docentes e discentes de outras instituições do Ensino Superior e da Educação Básica, como uma possível alternativa de leitura fílmica crítica, o qual apresenta grande relevância no âmbito da formação de professores de Artes Visuais, no que se refere ao estudo e reflexão sobre o Cinema na Educação.

São poucas as discussões sobre o Cinema na Educação, com caráter de alternativas metodológicas de leituras fílmicas críticas, conforme o levantamento de dados das produções científicas no estado da arte. Com isso, buscamos desdobramentos para o fortalecimento e qualidade do ensino e aprendizagem sobre a importância do reconhecimento do Cinema na Educação como uma linguagem artística audiovisual, com uma estrutura própria, de grande relevância em Artes Visuais.

Assim, o presente livro visa contribuir para a qualidade do ensino e aprendizagem em Artes Visuais, para a qual o professor necessita conhecer o Cinema na Educação, reconhecendo todo seu potencial enquanto linguagem, de modo a contribuir para o ensino e a aprendizagem do Cinema para uma compreensão e interpretação crítica do veículo.

Consequentemente visamos à contribuição da alternativa de leitura fílmica crítica para a qualidade do ensino e aprendizagem de Artes Visuais no campo de atuação dos acadêmicos como futuros docentes da Educação Básica, podendo ter conhecimento teórico e prático para uma práxis verdadeira, com vistas a uma formação humana emancipatória crítica aos seus discentes.

Pode-se inferir a urgente necessidade de tal discussão, uma vez que o livro em seus objetivos teve como preocupação os fundamentos teóricos metodológicos, tendo como critério, professores em formação inicial em Artes Visuais para atuar na educação básica.

Em relação à linha de livro ensino-aprendizagem, o livro conduz para a elaboração de conhecimento de validade científica no que se refere a uma metodologia que apontamos para uma leitura fílmica crítica, na relação professor e aluno, com reflexões sobre a importância do Cinema na Educação na perspectiva crítica, formativa, democrática e emancipatória.

O nosso objetivo geral foi alcançado, respondendo ao nosso problema, pois mostramos uma metodologia, a qual traçou uma alternativa de leitura fílmica, apresentada no presente livro. Podemos verificar que o acadêmico, em suas práticas de leitura fílmica, avançou de maneira significativa, deixando de lado uma leitura ingênua, que não atenta aos conceitos próprios da linguagem cinematográfica.

Diante de tal contexto, o acadêmico alcançou em sua leitura fílmica crítica a indissociabilidade entre a linguagem cinematográfica e seus elementos estruturais (significante) e o conteúdo humano, social, político e cultural, fundido ao conteúdo sócio educativo e histórico (significado).

Reforçando o que foi discutido, a reprodução técnica assume uma nova função. Para Benjamin (2012), o Cinema fornece os fundamentos mais úteis para o estudo da questão do Cinema na Educação.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte/ Cinema altera a relação com as massas. Assim, a linguagem cinematográfica pelo viés crítico alia comportamento progressista que se caracteriza por combinar, íntima e imediatamente, o prazer de vê-la e vivenciá-la com uma leitura do Domínio Autônomo/crítico, combinação esta que constitui, segundo o autor, um importante indicador social.

Ainda em seu discurso, Benjamin (2012) declara que (p. 27) “na medida em que diminui a significação social de uma arte, mais se separa do público, o espírito crítico e a fruição, o que fica muito claro no caso da pintura (...), portanto no Cinema a fruição e a crítica coincidem. Isso se deve a circunstância decisiva de que a reação dos indivíduos, cuja soma, constitui a reação do público, determinada desde o início pelo seu caráter coletivo”. Daí a questão da discussão junto aos professores em formação de Artes Visuais em relação ao Cinema e a Leitura Autônoma/crítica.

Discussão que caracteriza o Cinema e a leitura fílmica crítica veiculada. Não é só a forma como o professor/espectador se representa diante da máquina e sim como ele representa, vê e expressa o mundo frente a essa máquina. O que está em questão diante das reflexões em relação às narrativas de domínio autônomo/crítico, não são simplesmente as imagens, mas as concepções de mundo em que essas imagens do Cinema, ainda que por vezes contraditório, enriquecem o nosso mundo perceptível. Não somente na forma, mas, de como esse conteúdo social, cultural e educacional deve permitir uma socialização mais democrática à sociedade.

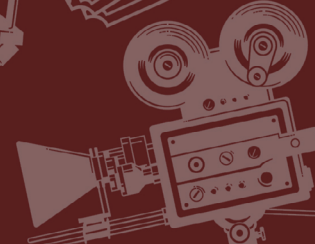
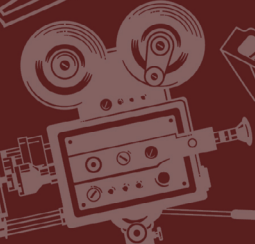
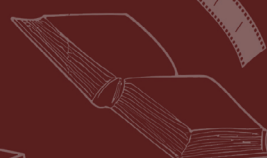
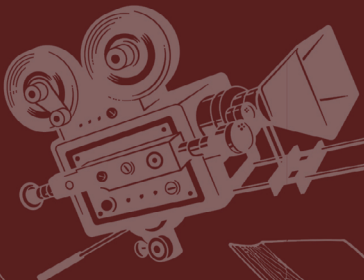
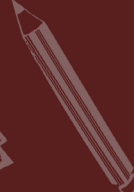
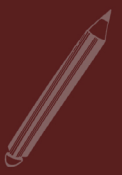
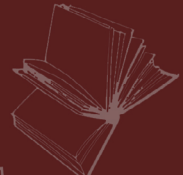
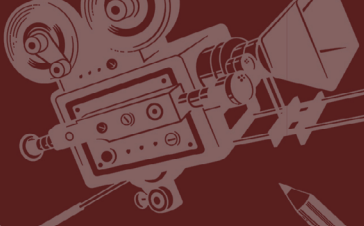
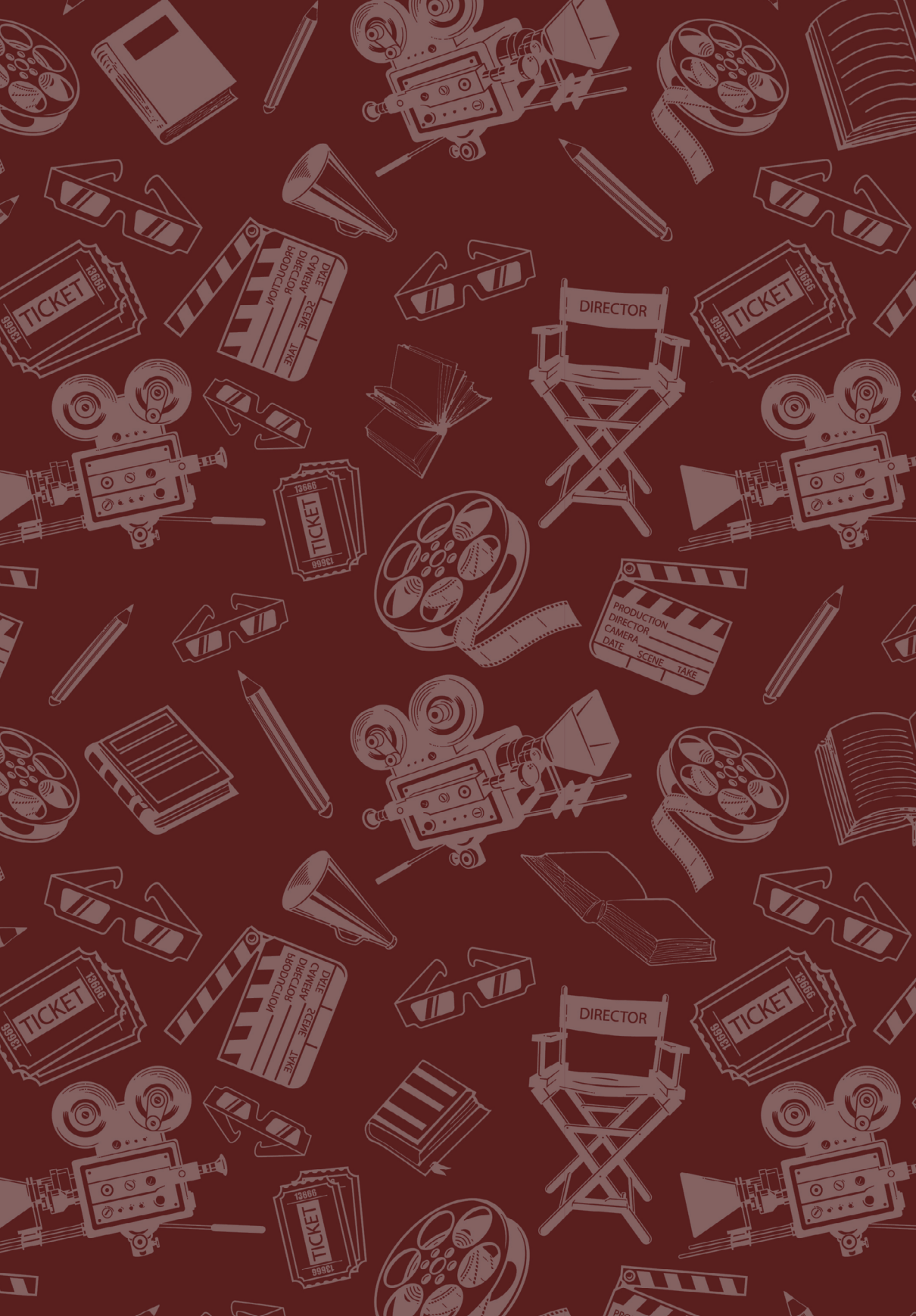
Daí a importância do conhecimento crítico para proporcionar leituras críticas de forma mais intencional e com consciência diante da leitura crítica amparada por uma cultura mais elaborada socialmente, culturalmente e artisticamente. Com isso percebemos que o problema não está na máquina, na técnica ou na tecnologia, mas no Conteúdo que é veiculado a eles.

Por isso, a necessidade do caráter educacional para formar o futuro professor de Artes Visuais, numa possibilidade metodológica de leitura fílmica crítica em que a intersubjetividade ultrapasse apenas a objetividade numa leitura para a compreensão crítica da formação humana, para uma cidadania emancipada de acesso democrático a todos, e não aos poucos, que o Cinema possibilita a fruição. Hoje o Cinema ainda que não em sua totalidade, está mais aberto ao acesso pela tecnologia e técnica de reprodução.

Assim, com mais autonomia, o professor/espectador atinge, através da leitura fílmica crítica, a “competência de ver”, a partir dos conhecimentos inferidos sobre Cinema, deixando de lado a leitura ingênua, praticada por muitos de nós.

Com certeza, o presente livro foi uma grande aprendizagem, a qual não apresenta um ponto final para a reflexão sobre a importância do Cinema na Educação, mas um ponto de partida para o desenvolvimento de mais projetos, grupos de livro, investigações na área de Artes Visuais/Cinema, nos diversos espaços e níveis e modalidades de Educação.

Por fim, com todas as discussões em relação ao livro, aspiramos despertar várias reflexões acerca dos aspectos teóricos e metodológicos sobre a importância da leitura fílmica crítica, ressaltando a importância do Cinema na Educação, no âmbito mais significativo, bem como oferecer subsídios para repensar alternativas de leituras fílmicas na perspectiva crítica, formativa, democrática e emancipatória, na formação de professores em Artes Visuais.



REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- ACCIOLY, D. C. S. **A importância da mídia na formação docente: o caráter educativo da televisão.** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1308-1.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2017.
- ADORNO, T. W. **Educação e emancipação.** Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, T. W. **Teoria estética.** Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2010.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- ALMEIDA, G. **Cinematographos: antologia da crítica cinematográfica.** Organização: Donny Correia; Marcelo Tápia. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2016.
- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema: uma introdução.** Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- BARBOSA, A. M. **O ensino da arte e sua história.** São Paulo: MAC/USP, 1990.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: _____. *Magia e técnica, arte e política.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas).

- BENJAMIN, W. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Tradução: Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BERGER, J. **Modos de ver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERNARDET, J. C. **O que é cinema.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIASOLI, C. L. **A formação do professor de arte: do ensaio à encenação.** São Paulo: Papirus, 1999.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução.** São Paulo: EDSP, 2013.
- BUORO, A. B. **Olhos que pintam: a leitura de imagem e o ensino da arte.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- CARRIÈRE, J.-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Tradução brasileira. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- COLL, C.; TEBEROSKY, A. **Aprendendo arte.** São Paulo: Ática, 2000.
- CONTRERAS, J. **A autonomia de professores.** São Paulo: Cortez, 2002.
- DUARTE, R. **Cinema & educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- FRESQUET, A. **Cinema e educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas.** Rio de Janeiro: Universo, 2015.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 35. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GARCIA, C. M. **Formação de professores: para uma mudança educativa.** Porto: Editora Porto, 1999.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

- IVÁNOV, V. V. **Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios.** Tradução: Aurora Fornoni Bernardini; Noé Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- JAMESON, F. **O marxismo tardio:** Adorno, ou a persistência da dialética. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Boitempo, 1997.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia científica.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber.** Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LEWIN, K. **Teoria de campo em ciência social.** São Paulo: Pioneira, 1965.
- LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. **Pesquisa em educação:** abordagem qualitativa. São Paulo: EPU, 1986.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens:** uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARCONDES, L. F. C. **Dicionário de termos artísticos.** Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2011.
- MASCARELLO, F. **História do cinema mundial.** São Paulo: Papirus, 2006.
- METZ, C. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MITRY, J. **Estética y psicología del cine.** Madrid: Sigilo XXI, 1978.
- MORAIS, F. **Arte é o que eu e você chamamos de arte:** 801 definições sobre arte e o sistema da arte. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MOCELLIN, R. **História e cinema:** educação para as mídias. São Paulo: Editora do Brasil, 2009.

- MORAN, J. M. **As mídias na educação**. Disponível em: http://www.eca.usp.br/prof/moran/mídias_educ.htm. Acesso em: 03 ago. 2017.
- MINAYO, M. C. de S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 12. ed. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 2010.
- NOBRE, M. **Teoria crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- PUCCI, B. (Org.). **Teoria crítica e educação: a formação cultural na Escola de Frankfurt**. 1. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- RAMOS, F. P. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.
- REALI, N. G. **Cinema na universidade**. Chapecó: Argos, 2007.
- REY, M. **O roteirista profissional: televisão e cinema**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- RÜDIGER, F. **Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- SÁ, I. T. **Cinema e educação**. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. 20. ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- TOMAM, C. S. **Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade**. Estudos de Sociologia, Araraquara, n. 16, p. 101–122, 2004.
- TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.
- VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.
- WELLES, O. **André Bazin**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- XAVIER, I. **Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRÁFICAS

ATÉ O ÚLTIMO HOMEM. Direção: Mel Gibson. Produção: Argent Pictures, 2017. Filme (streaming). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lpnSuX1IYuM>. Acesso em: 23 nov. 2017.

EDWARD MÃOS DE TESOURA. Direção: Tim Burton. Produção: 20th Century Fox, 1991. Filme (streaming). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wFu06-94Wew>. Acesso em: 5 nov. 2017.

FRIDA. Direção: Julie Taymor. Produção: Imagem Filmes, 2002. Filme (DVD, 150 min).

HER. Direção: Spike Jonze. Produção: Annapurna Pictures, 2014. Filme (streaming). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SjZudKgH_OY. Acesso em: 15 nov. 2017.

I'M NOT ASHAMED. Direção: Brian Baugh. Produção: Pure Flix, 2016. Filme (streaming). Disponível em: <http://www.imnotashamedfilm.com/>. Acesso em: 15 nov. 2017.

LOVE IS THE DEVIL: STUDY FOR A PORTRAIT OF FRANCIS BACON. Direção: John Maybury. Produção: British Film Institute, 1998. Filme (DVD, 91 min).

MEIA-NOITE EM PARIS. Direção: Woody Allen. Produção: MediaPro Pictures, 2011. Filme (DVD, 100 min).

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes, 2000. Filme (DVD, 104 min).

PERFUME: A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO. Direção: Tom Tykwer. Produção: Nouvelles Editions de Films, 2006. Filme (DVD, 147 min).

CINEMA NA EDUCAÇÃO

UMA METODOLOGIA ALTERNATIVA DE
LEITURA FÍLMICA CRÍTICA

Dados técnicos:

ISBN: 978-65-6080-083-0

Formato fechado: 16 x 23 cm

Fontes utilizadas: Garamond, Trajan Pro

Impressão: Maxigráfica (Curitiba/PR), em fevereiro de 2026

Miolo: com 280 páginas em papel FSC Pólen Natural LD 80g/m²

Capa: papel Cartão Ningbo Star C2S LD 300g/m²

Tiragem: 1000 exemplares

CINEMA NA EDUCAÇÃO

UMA METODOLOGIA ALTERNATIVA DE
LEITURA FÍLMICA CRÍTICA

O Cinema é mais do que Arte, é também conhecimento, crítica e transformação. Este livro convida professores, estudantes e pesquisadores a repensarem o papel do Cinema na Educação, apresentando uma leitura fílmica crítica que amplia a formação cultural, social e artística de caráter emancipador.

A obra investiga o Cinema como instrumento pedagógico na formação de professores de Artes Visuais. O Cinema revela-se aliado essencial da educação propondo uma alternativa metodológica de leitura fílmica crítica fundamentada na Teoria Crítica, capaz de superar a fragmentação entre forma e conteúdo. Com base em experiências práticas e sólida fundamentação teórica, o livro demonstra como o desenvolvimento da “competência de ver” pode transformar a sala de aula em um espaço de reflexão, diálogo e construção coletiva do conhecimento a partir da linguagem cinematográfica.

Mais do que uma metodologia, a obra oferece um convite a enxergar o Cinema como linguagem viva, essencial para a formação docente em Artes Visuais. Como afirma Morin (2014), “*O Cinema é uma máquina de sonhos que nos permite viver vidas imaginárias, mas que ao mesmo tempo nos devolve ao real com novas formas de compreendê-lo.*” Assim, este livro convida entre imagens e narrativas, pensar o Cinema como um grande aliado na Educação.



PRODUÇÃO

ADRIANA
RODRIGUES
SUAREZ

PARCERIA

inspire
PROJETOS CRIATIVOS

estratégia
PROJETOS CRIATIVOS

APOIO

COPEL
Para Energia

REALIZAÇÃO

**OBJETIVOS
SUSTENTÁVEL**

PROFICE

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA