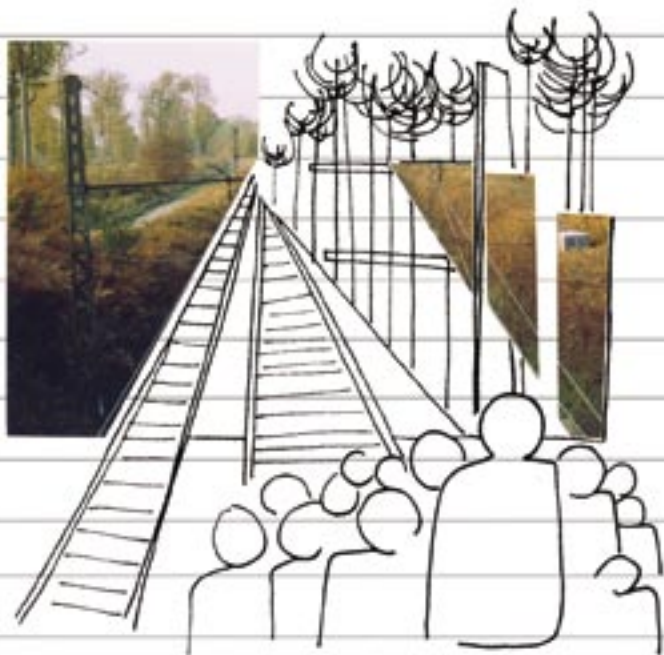


Caderno de Cinema do Professor



Dois

Luz, Câmera... Educação!

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador
José Serra

Vice-Governador
Alberto Goldman

Secretária da Educação
Maria Helena Guimarães de Castro

Secretária-Adjunta
Iara Gloria Areias Prado

Chefe de Gabinete
Fernando Padula

Coordenadora de Estudos e Normas Pedagógicas
Valéria de Souza

FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO

Presidente
Fábio Bonini Simões de Lima

Chefe de Gabinete
Richard Vainberg

Diretora de Projetos Especiais
Claudia Rosenberg Aratangy

Gerente de Educação e Cultura
Devanil Tozzi

Secretaria da Educação
do Estado de São Paulo
Praça da República, 53 – Centro
01045-903 – São Paulo – SP
Telefone: 11 3218-2000
www.educacao.sp.gov.br

Fundação para o
Desenvolvimento da Educação
Avenida São Luís, 99 – Centro
01046-001 – São Paulo – SP
Telefone: 11 3158-4000
www.fde.sp.gov.br



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO

Caderno de Cinema do Professor

Dois

São Paulo, 2009

O vasto mundo do cinema

Desde o lançamento do projeto *O Cinema Vai à Escola – A Linguagem Cinematográfica na Educação*, encontramos um grande desafio pela frente. Além de facilitar o acesso dos alunos e educadores da rede estadual a filmes de qualidade – objetivo principal deste Projeto –, tínhamos claro a necessidade de proporcionar aos professores materiais de apoio à prática docente para que todos pudessem ter mais segurança no trabalho com o cinema na escola.

Dessa forma, o *Caderno de Cinema do Professor – Dois* foi idealizado para a equipe docente aprofundar os conhecimentos e promover discussões na escola sobre o cinema como experiência cultural e escolar. Trata-se de um meio eficaz para o professor trabalhar essa linguagem no currículo do Ensino Médio. Rememorar a história do cinema e seus principais movimentos, gêneros e diretores e conhecer mais sobre o vasto mundo da linguagem cinematográfica, em especial aquele que antecede a conhecida frase “luz, câmera, ação!”, também estão presentes neste *Caderno*.

As horas de trabalho pedagógico coletivo – HTPC, coordenadas pelo professor coordenador do Ensino Médio, bem como as orientações técnicas promovidas pelas equipes de professores coordenadores das oficinas pedagógicas, são espaços privilegiados para que essas discussões possam ocorrer.

Catálogo na Fonte: Centro de Referência em Educação Mario Covas

S239c	<p>São Paulo (Estado) Secretaria da Educação. Caderno de cinema do professor: dois / Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação; organização, Devanil Tozzi ... [e outros]. - São Paulo : FDE, 2009. 96 p. : il.</p> <p>Parte integrante do Projeto “O cinema vai à escola - a linguagem cinematográfica na Educação”, que faz parte do Programa “Cultura é Currículo”.</p> <p>1. Cinema e Educação 2. Recursos audiovisuais 3. Ensino médio. I. Fundação para o Desenvolvimento da Educação. II. Tozzi, Devanil. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 37:791.43</p>
-------	--

Apostando na capacidade inesgotável de todos os envolvidos com o Projeto, esta Secretaria espera que cada escola construa seu percurso e encontre diferentes possibilidades de incorporar essa importante linguagem no currículo do Ensino Médio.

Bom trabalho!

Maria Helena Guimarães de Castro
Secretária da Educação do Estado de São Paulo

Os possíveis diálogos do cinema e da educação

A Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, por meio da Diretoria de Projetos Especiais – DPE da Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, publica mais um subsídio de apoio à prática pedagógica do projeto *O Cinema Vai à Escola – A Linguagem Cinematográfica na Educação*: o *Caderno de Cinema do Professor – Dois*.

Os textos que compõem este *Caderno*, cujos temas possibilitam maior aprofundamento sobre o cinema como experiência cultural e escolar, servem como meio para o professor trabalhar essa linguagem nas escolas de Ensino Médio. A história do cinema e seus principais movimentos, gêneros e diretores, bem como a linguagem cinematográfica e o papel de cada profissional que trabalha com cinema, também são temas explorados neste *Caderno*.

Conhecer mais sobre o cinema, sua história e sua linguagem, estabelecendo o diálogo com o currículo e o cotidiano escolar, certamente é um caminho muito interessante e prazeroso, que possibilita a ampliação do repertório cultural e da formação crítico-reflexiva dos educadores e alunos da rede estadual de ensino.

Fábio Bonini Simões de Lima
Presidente da FDE

Claudia Rosenberg Aratangy
Diretora de Projetos Especiais da FDE

Prezada Professora, Prezado Professor

São o romance e o filme que põem à mostra as relações do ser humano com o outro, com a sociedade, com o mundo. O romance do século XIX e o cinema do século XX transportam-nos para dentro da História e pelos continentes, para dentro das guerras e da paz. E o milagre de um grande romance, como de um grande filme, é revelar a universalidade da condição humana, ao mergulhar na singularidade de destinos individuais localizados no tempo e no espaço.

*Edgar Morin, A cabeça bem-feita:
repensar a reforma, reformar o pensamento.
Rio de Janeiro, Bertrand, 2000, p. 44.*

Dando continuidade às ações previstas no projeto *O Cinema Vai à Escola – A Linguagem Cinematográfica na Educação*, este *Caderno*, especialmente elaborado para você, apresenta textos de autores consagrados que certamente facilitarão o debate da equipe docente sobre a relação entre o Cinema e a Educação e as possibilidades de trabalho na sala de aula com essa linguagem.

O primeiro deles, **Cinema: experiência cultural e escolar**, escrito por Marcos Napolitano, orienta sobre o trabalho com filmes na sala de aula a partir de duas premissas básicas, que são:

- transformar a experiência sociocultural do cinema em uma experiência aliada ao conhecimento e
- entender o cinema como uma linguagem artística que tem características próprias, aparatos tecnológicos, expressão, gêneros, estilos e tradições narrativas.

O segundo texto, **A linguagem do cinema no currículo do Ensino Médio: um recurso para o professor**, de José Cerchi Fusari, apresenta aspectos do uso político-pedagógico da linguagem cinematográfica no currículo do Ensino Médio e seus possíveis desdobramentos no Projeto Político-Pedagógico da escola, no plano de ensino e na aula, esta, por sua vez, considerada como um momento privilegiado de todo esse processo. E, por se tratar de aula, ainda traz contribuições importantes para tornar essa “aula” uma experiência curricular significativa, tanto para os educandos quanto para os educadores.

Uma história do cinema: movimentos, gêneros e diretores, de Eduardo Morettin, faz um panorama histórico do cinema no Brasil e no mundo, desde os irmãos Lumière até os dias atuais. Situa as principais escolas cinematográficas, os gêneros dos filmes, a transformação pela qual passou a sala de cinema, as principais obras cinematográficas, bem como os ícones que ajudaram a construir a sétima arte.

O texto de Eduardo Ramos, **A linguagem cinematográfica**, nos mostra alguns conceitos e “truques” que transitam por essa linguagem, a fim de que o espectador, ao assistir a um filme, possa, entre outras, ver com mais clareza algumas variações que essa linguagem pode produzir. Além disso, o texto apresenta as profissões do cinema e o papel de cada um que está por trás das câmeras.

Após a leitura dos textos, professor, você certamente terá um olhar mais apurado para essa linguagem e poderá ter outras experiências curriculares para além de divertidas.

Cinema: experiência cultural e escolar

Marcos Napolitano 10

A linguagem do cinema no currículo do Ensino Médio: um recurso para o professor

José Cerchi Fusari 32

Uma história do cinema: movimentos, gêneros e diretores

Eduardo Morettin 46

A linguagem cinematográfica

Eduardo Ramos 72

Cinema: experiência cultural e escolar

Marcos Napolitano*

* Professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo, onde leciona História do Brasil Independente. Foi professor da Universidade Federal do Paraná (Curitiba) e é autor de vários livros, entre os quais *Como Usar o Cinema em Sala de Aula* (Contexto, 2002), *Síncope das Idéias: a Questão da Tradição na MPB* (Editora Perseu Abramo, 2007), *Cultura Brasileira: entre a Utopia e a Massificação* (Contexto, 2001). É um dos organizadores do livro *História e Cinema* (Editora Alameda, 2007). É vice-coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq "História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação". Também é pesquisador do CNPq, desenvolvendo pesquisa sobre a "resistência cultural" ao regime militar.

O cinema é, antes de tudo, uma das experiências sociais mais fortes da sociedade de massas, desde as primeiras décadas do século XX. A possibilidade de assistir a imagens em movimento numa tela de grandes dimensões vem impactando multidões, de diversas origens sociais, formações culturais e raízes étnicas. Fruto da sociedade industrial e de massas, o cinema nasceu junto com o século XX e seus modernismos estéticos e sociabilidades modernas (BENJAMIN, 1985; CHARNEY & SCHWARTZ, 2001).

Com o surgimento da televisão, no final dos anos 40, a telinha também contribuiu para ampliar a experiência social do audiovisual. Tanto o cinema como a TV constituíram-se em espaços de lutas sociais, culturais e políticas, objetos de disputas econômicas, veículos de inculcação ideológica e de projeções de utopias e sentimentos. Um filme, como experiência estética e cultural, pode ser visto sob diversos ângulos e chaves de leitura, dialogando, por exemplo, com os repertórios culturais e valores dos espectadores. Sejam documentários ou ficções, os filmes podem ter muitos sentidos e, num primeiro momento, apenam à emoção e à subjetividade.

Por outro lado, quando entramos numa sala de cinema estabelecemos uma espécie de pacto de realidade com os filmes a que assistimos. Mesmo que o filme seja ficcional e não tenha compromisso algum com a "realidade objetiva", naquelas horas em que ele é projetado, as emoções e sensações que a experiência do cinema suscita nos espectadores criam um "efeito de realidade" muito forte. Essa característica, que é do cinema em si, se vê potencializada pela capacidade técnica da cinematografia atual, sobretudo a norte-americana, de criar uma encenação tão realista que nos transporta para o mundo projetado nas telas, seus dramas, personagens,

cenários, etc. Nas telinhas de televisão, este efeito ainda persiste, com menos intensidade e entrecortado por outras demandas sensoriais da nossa casa.

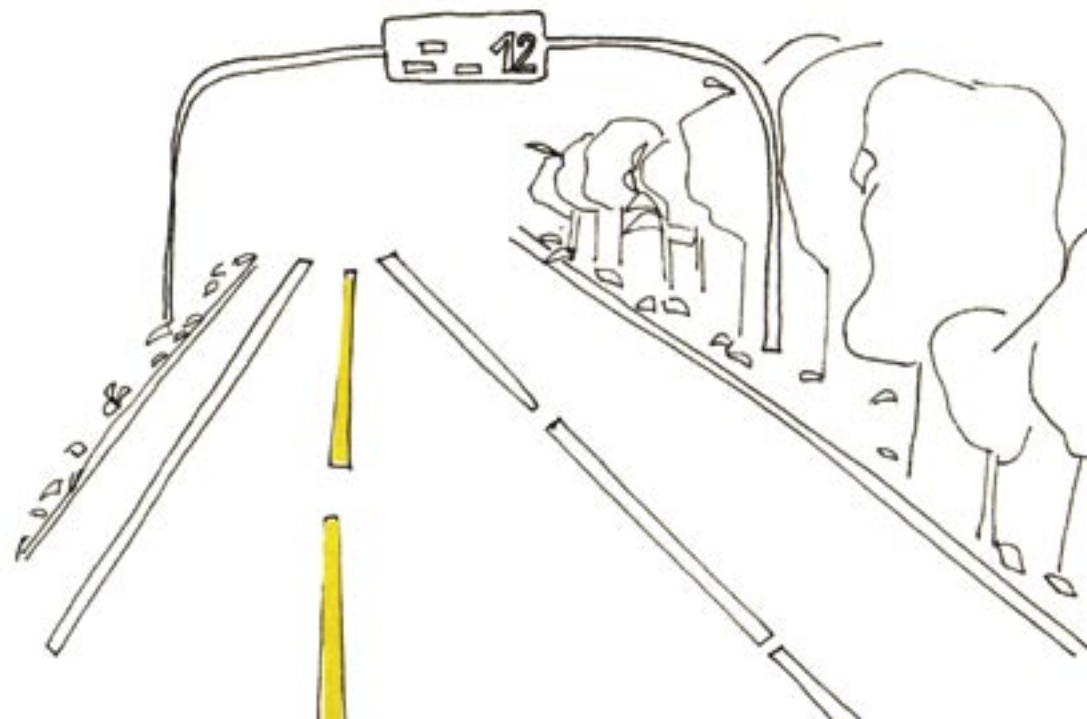
Assim, a experiência do cinema pode ser ambígua. Por um lado, é subjetiva, emocional, fantasiosa. Por outro, é objetiva (pois nossos olhos vêem as imagens), racional (pois os filmes, geralmente, contam uma história a ser compreendida pelo espectador) e realista (pois a encenação nos transporta para outras realidades). É claro, aqui estou me referindo a um tipo hegemônico de cinematografia, no cinema e na TV, influenciada pelo chamado cinema clássico. Como veremos, a história do cinema vai bem além desta tendência, ainda que, do ponto de vista comercial, ela domine o mercado mundial de cinema, vídeo e TV.

Começemos por estabelecer uma premissa básica para transformar a experiência social e cultural do cinema, que começa antes e vai além da sala de aula, em uma experiência de conhecimento escolar. Todo filme, ficção ou documentário, é resultado de um conjunto de seleções, escolhas, recortes, perspectivas, que envolve um leque de profissionais e de interesses comerciais, ideológicos e estéticos. Isso implica afirmar que todo filme documental não é a representação direta da realidade, e que todo filme ficcional não está desligado da sociedade que o produziu. O trabalho escolar com o cinema deve ter em vista esta natureza da representação e da encenação cinematográficas.

Outra premissa importante é entender o cinema como uma linguagem artística, com suas regras de expressão, aparatos técnicos, gêneros e estilos, tradições narrativas. Um filme, ficcional ou documental, não se resume ao seu tema (a história contada) ou ao

texto verbal que veicula (na forma de diálogos, narrações em *off* ou legendas). Mais importante é a maneira como se aborda e conta a história veiculada pelo filme e em que situações fílmicas os diálogos e textos verbais estão colocados na sequência de cenas.

Um exercício inicial para entender estas sutilezas é assistir a filmes diferentes que abordem temas iguais, recurso particularmente apropriado para a análise de filmes com tema histórico, nos quais os mesmos personagens reais são encenados e abordados sob perspectivas estéticas e ideológicas diferentes. Vários fatores interferem na maneira como temas semelhantes são abordados em filmes diferentes, tais como: a época que produziu o filme, os valores ideológicos e políticos do roteirista e do diretor, os interesses comerciais que cercam o filme, o gênero narrativo escolhido pelos realizadores, entre outros (RAMOS, 2002). Um exemplo de exercício para perceber o tratamento fílmico diferenciado para temas semelhantes, é assistir



a dois filmes sobre gladiadores, como *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) e *Gladiador* (Ridley Scott). O primeiro lê a Roma Antiga sob a perspectiva das lutas políticas do século XX (democracia, revolução, ditadura). O segundo lê a Roma antiga sob a perspectiva do individualismo e dos valores neo-liberais do final do século XX.

Estas duas premissas importantes nem sempre são levadas em conta pelas audiências: todo filme é uma representação encenada da realidade social e todo filme é produto de uma linguagem com regras técnicas e estéticas que podem variar conforme as opções dos realizadores.

Quando afirmamos que um filme é um documento importante para o trabalho escolar, devemos esclarecer que ele é um documento mediado por estas duas características básicas. Nada impede o professor e o pesquisador de utilizarem um filme como documento para pensar a sociedade, a história, as ciências, a linguagem. Mas, antes de tudo, um filme é um filme, um documento diferente do texto escrito, da iconografia, do gráfico. Um filme é um ramo da Arte que não é um livro, um quadro, uma peça musical ou teatral, embora possa dialogar com todos esses veículos e linguagens. Portanto, quais as regras básicas de linguagem que estão por trás de um filme?

O desafio da linguagem

A esta altura, professor, você deve ter percebido que o objetivo deste texto é ir além do uso ilustrativo ou casual do cinema como recurso didático como outros quaisquer. É óbvio que não é necessário ser um crítico de cinema para trabalhar com filmes na

sala de aula, nem organizar suas atividades escolares em função da exibição de filmes. À medida que o cinema tem sido cada vez mais incorporado como recurso didático e documento de análise, principalmente em disciplinas de ciências humanas e linguagens, um dos grandes desafios é subsidiar o professor para incorporar a linguagem cinematográfica na escola. Antes que algum leitor acuse este texto de cometer o pecado do “tecnicismo”, esclarecemos que a experiência cultural e estética do cinema vai além de qualquer metodologia de análise dos filmes e que o ato de assistir a um filme é uma experiência formativa em si e por si. Mas, no trabalho escolar com filmes, desde que devidamente organizado, o professor pode adensar esta experiência, para ele e para os seus alunos, exercitando o olhar crítico e encantado, ao mesmo tempo. No cinema, como de resto em todas as artes, quanto mais se conhece a sua linguagem e história, mais as obras se tornam encantadoras e mais nos dizem sobre o passado e sobre o presente do mundo em que vivemos.

O que chamamos de “linguagem cinematográfica” é o resultado de escolhas estéticas dos realizadores (sobretudo o diretor que, além de coordenar todos os técnicos e artistas envolvidos, é o responsável final pelo filme). Mas também é o resultado das influências de outros realizadores do passado e do desenvolvimento tecnológico no registro e criação de imagens e sons. Os primeiros filmes, exibidos na virada do século XIX para o século XX, eram projeções de encenações muito próximas do teatro, onde uma câmera fixa e parada registrava a ação dos personagens numa espécie de palco ou cena real (BERNARDET, 2000:32).

Entre os anos 1910 e 1920, vários diretores e escolas cinematográficas começaram a ir além deste “teatro filmado” ao perceberem

que o cinema poderia constituir uma linguagem própria, marcada pela manipulação da imagem captada, seja da realidade (no caso do documentário), seja da encenação (no caso da ficção). Portanto, uma maneira de saber mais sobre a constituição da linguagem do cinema é assistir aos filmes desta época e buscar informações básicas sobre os grandes diretores e escolas cinematográficas que se constituíram a partir dos anos de 1910 e 1920.

No caso dos diretores, nomes como David Griffith e Sergei Eisenstein, entre outros, perceberam que a alma do cinema é a edição do material filmado, obtida basicamente através de um procedimento chamado “montagem”. É a montagem que seleciona o material previamente filmado, que organiza a narrativa, que enfatiza situações dramáticas e valores que o filme deseja passar ao espectador, que chama a atenção para uma determinada emoção ou sensação, que determina o ritmo de um filme. Basta ver os principais filmes destes diretores, disponíveis em DVD, como “O nascimento de uma nação” (1915) e “O encouraçado Potemkin” (1927), historicamente chamados de clássicos do cinema mudo dirigidos por Griffith e Eisenstein, respectivamente, para perceber os resultados destas inovações.

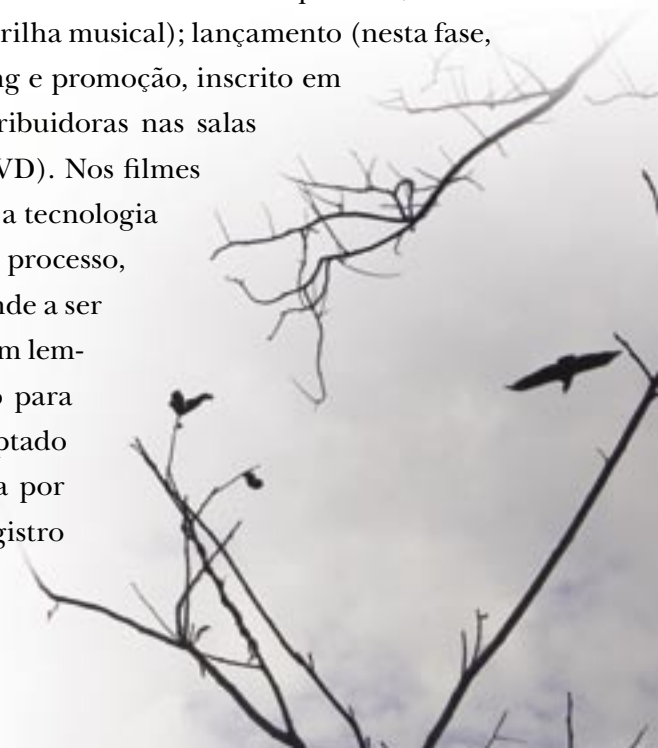
O cinema comercial, com maior produção de filmes e, também, maior audiência, na verdade, é tributário de uma das escolas clássicas da arte cinematográfica, o chamado “naturalismo hollywoodiano” (XAVIER, 2005). Esta escola praticamente se confunde com os gêneros do cinema comercial consagrados no mercado (melodrama, comédia, aventura). Para uma experiência mais ampla do cinema, professores e alunos devem ir além do gosto consagrado pelo mercado e buscar outros tipos de filmes, estilos, escolas, além dos

gêneros e clichês do cinema comercial. Este é um grande desafio que pode articular a experiência do cinema como lazer à ampliação dos repertórios culturais de alunos e professores.

A produção cinematográfica: etapas, recursos técnicos e estéticos

Qualquer que seja a escola, estilo, qualidade ou gênero no qual o filme se situe, alguns elementos básicos constituem a linguagem do cinema.

Como processo, um filme passa por algumas etapas clássicas: pré-filmagem (argumento, roteiro, escolha dos atores, escolha das locações e estúdios); filmagem (encenação e registro das cenas e seqüências previstas no roteiro ou criadas pelo diretor); montagem-edição (quando o material filmado, depois de revelado, é selecionado, organizado, recortado, emendado em novas seqüências, acrescido de efeitos sonoros e de trilha musical); lançamento (nesta fase, o filme é objeto de marketing e promoção, inscrito em festivais, lançado pelas distribuidoras nas salas de cinema e na forma de DVD). Nos filmes realizados nos últimos anos, a tecnologia digital tem interferido neste processo, sobretudo na edição, que tende a ser toda computadorizada. É bom lembrar que o audiovisual feito para a televisão, normalmente captado por câmeras de vídeo, passa por um processo diferente de registro



e de edição, prescindindo da “revelação” da película fílmica em laboratório.

Como produto artístico, o filme catalisa alguns recursos técnicos e expressivos que devem ser levados em conta na análise: cenários e objetos (em locação real ou estúdio); atores que interpretam personagens; luzes, sombras e texturas que incidem sobre a cena e delineiam a imagem; ângulos, movimentos e enquadramentos feitos pelas câmeras que determinam o que e como veremos a encenação; sons, ruídos e músicas que acompanham as cenas e seqüências.

Tudo isto parece muito óbvio e básico, e talvez o seja. O problema é que, quando se assiste a um filme, percebe-se o resultado final deste processo e destes recursos técnicos e estéticos de forma muitas vezes naturalizada, pois a atenção maior se fixa sobre a história contada, nos diálogos e nos efeitos emocionais causados pela trama. A análise fílmica começa quando conciliamos o olhar que capta o resultado final de um filme e a reflexão sobre as escolhas, recursos e processos que estão por trás destes resultados.

Possibilidades de trabalho com cinema em sala de aula

A história e a linguagem do cinema, com mais de cem anos de existência, oferecem muitas possibilidades de filmes, estilos, temas, estéticas que tanto mais nos encantam quanto mais as conhecemos. E como dizia um grande crítico francês, “bastam quatro horas para aprender a linguagem do cinema”. Este deve ser o ponto de partida, mas não o ponto de chegada do professor. Hoje em dia, além dos cursos institucionais, existem vários materiais acessíveis gratuita-

mente ou com baixo custo que ajudam a preparação de atividades, utilizando a linguagem do cinema. Sem mencionar que, desde a criação do DVD, muitos filmes antigos, das décadas de 1910, 1920 ou 1930, estão disponíveis nessa mídia. Sabe-se, no entanto, que a facilidade em localizar materiais de apoio e títulos de filmes varia conforme a cidade, a região ou o bairro e, portanto, uma dica muito simples é planejar com antecedência suas atividades de aprofundamento e análise dos filmes. É fundamental acreditar que o cinema vai além de seus intermináveis títulos de ação violenta, comédias adolescentes de baixo nível, dramas fáceis, e que é possível apresentar filmes mais “difíceis”, raros e pouco comercializáveis, até para que a escola possa ir além daquilo que já se sabe e já viu. Se o professor não acreditar nisso, seus alunos terão menos chances de aproveitar a atividade proposta.

Tipos de abordagem do trabalho com filmes em sala de aula

Além de se constituir numa experiência cultural em si, trabalhar com filmes em situações escolares pode ter alguns tipos de abordagens básicas.

O filme pode ser utilizado como um incremento de determinado conteúdo disciplinar, previsto nos parâmetros curriculares. Aliás, tradicionalmente, esta é a forma mais comum de tratamento do cinema em situações escolares. Vale registrar que o filme como “ilustração”, incremento e reforço de um conteúdo curricular, com exceção do ensino de línguas estrangeiras, não é a forma mais adequada, metodologicamente falando, de se utilizar o cinema na esco-

la, embora possa ser a mais comum. Mudar essa perspectiva é tarefa de cada um de nós envolvidos com essa linguagem na sala de aula. Dito isto, destacamos duas formas mais instigantes e desafiadoras para o uso do cinema em sala de aula:

a) O filme pode ser um “texto” gerador de debates articulados a temas previamente selecionados pelo professor.

Esta abordagem pode ser mais adequada no trabalho com os Temas Transversais: cidadania, meio ambiente, sexualidade, diversidade cultural, etc. Em princípio, todos os filmes – “comerciais” ou “artísticos”, ficcionais ou documentais – são veículos de valores, conceitos e atitudes tratados nos Temas Transversais, com possibilidade de ir além deste enfoque. Neste sentido, o cinema é um ótimo recurso para discuti-los. O fato de ser tratado como um texto gerador não isenta o professor de problematizar o tratamento – estético e ideológico – que o filme desenvolve sobre os temas a serem debatidos. Os filmes, como qualquer obra de arte, comunicam e perturbam o espectador mais pela maneira, pela forma como os temas são desenvolvidos, do que pelos temas em si. Por isso, os vários aspectos da linguagem não devem ser menosprezados: os ângulos e enquadramentos da câmera, o tipo de interpretação imprimida pelos atores, a montagem dos planos e seqüências, a fotografia (texturas e cores da imagem que vemos na tela), enfim, a narrativa que conduz a trama.

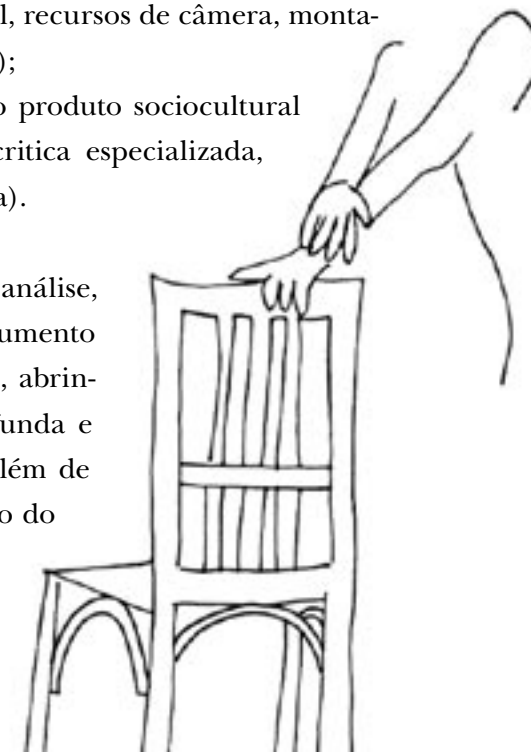
b) O filme pode ser visto como um documento em si. Neste caso, é analisado e discutido como produto cultural e estético que

veicula valores, conceitos, atitudes e representações sobre a sociedade, a ciência, a política e a história.

O trabalho com o filme, visto como documento cultural em si, é mais adequado para projetos especiais com cinema, visando à ampliação da experiência cultural e estética dos alunos e de desenvolvimento de linguagem. Este é um dos importantes papéis que a escola pública pode ter, pois, muitas vezes, será a única chance de o aluno tomar contato com uma obra cinematográfica acompanhada de reflexão sistemática e de comentários, visando à ampliação do seu repertório cultural. Não é demais acrescentar que a experiência e a cultura cinematográfica do professor muito contribuem para a análise de um filme, tomado como um documento cultural e estético. Mas, é importante ressaltar a articulação de alguns elementos básicos que constituem um filme:

- o tema, a roteirização e representação fílmicas;
- a linguagem que os realizadores escolheram para desenvolver o tema (gênero ficcional, recursos de câmera, montagem e edição, trilha sonora);
- a realização do filme como produto sociocultural (marketing, recepção da crítica especializada, polêmicas em torno da obra).

Ao focar esses ângulos de análise, o filme ganhará corpo como documento de uma época, de uma sociedade, abrindo-se para uma crítica mais profunda e reflexiva. Este tipo de trabalho, além de se adequar a projetos de ampliação do



repertório cultural dos alunos, pode ser desenvolvido em atividades de várias disciplinas.

No caso específico de História, o professor deve ver o filme histórico (RAMOS, 2002; NAPOLITANO, 2005) como uma representação do passado produzida em épocas e por sociedades que nem sempre têm ligação imediata com o acontecimento histórico representado, ou, tampouco são herdeiras diretas daquela história encenada. Por isso, mais importante é ver o filme como documento histórico da sociedade e da época que o produziu, que projeta seus valores e suas questões sobre o passado representado. Enfim, todo filme é, a rigor, anacrônico e isso não deve ser um problema para o professor. Além de analisar se o filme é fiel ou não ao passado histórico nele representado, é fundamental saber o porquê dos anacronismos, das falsidades históricas, dos erros de cronologia e dos erros biográficos. Nesses “erros” e anacronismos é que os filmes históricos ficcionais revelam sua ideologia e os valores da sociedade da época de sua produção. Mesmo os documentários históricos, necessariamente, não são túneis do tempo pelos quais o passado “real” se abre. Todo filme, documentário ou ficção histórica, é fruto de escolhas, de perspectivas, portanto, deve ser, assim como qualquer objeto cultural, questionado.

A rigor, qualquer disciplina pode trabalhar com o cinema em sala de aula. É preciso, no entanto, que o professor comece pelas perguntas fundamentais: O que eu quero com esse filme? Em que essa atividade se relaciona com o conjunto da minha disciplina e da área curricular? Quais são os limites e as possibilidades que essa atividade tem para o grupo de alunos em questão? Ao longo do ano, que outros filmes poderiam ser trabalhados de acordo com a orientação?

Além desses procedimentos tão óbvios quanto importantes, o professor deve pensar o filme dentro do seu planejamento anual, de acordo com a Proposta Curricular oficial em consonância com a Proposta Pedagógica da Escola e seu Plano de Ensino.

Planejamento do trabalho com cinema em sala de aula

Apesar de toda aceitação da importância do cinema para o conhecimento escolar, algumas visões deformadas ainda persistem. Ao incorporar filmes em suas aulas, o professor pode enfrentar preconceitos, não apenas por parte dos seus alunos, mas também dos seus colegas. Clichês do tipo “Oba, hoje não tem aula, tem filminho!” ou “Quando eu não quero dar aula, eu passo um filme” são reflexos da inadequação e do mau uso do cinema na escola. O primeiro antídoto contra eles é planejar as atividades em torno do material fílmico a ser incorporado. E esse planejamento começa com duas dicas óbvias, mas nem sempre seguidas.

Assistir ao filme antes de qualquer outra atividade é condição básica, pois não se trata de ver o filme levando em conta apenas a relação do seu tema ou “conteúdo”, mas de avaliar o seu potencial pedagógico e de formação cultural, bem como a adequação à turma e ao trabalho que será realizado depois.

Ao assistir ao filme com antecedência, o professor mobiliza o olhar mais crítico e apurado que tem para, entre outras possibilidades, selecionar os trechos que serão analisados, anotando, por exemplo, cenas e imagens representativas do filme e do cinema como arte, do figurino e cenário de épocas históricas, dos olhares e

silêncios que, no conjunto, formam a linguagem típica do cinema. Além disso, o professor deve refletir sobre os conceitos e valores que o filme mobiliza, sobre o sentido simbólico do tema e dos personagens, verificar o grau de dificuldade para sua compreensão e identificar eventuais cenas e conteúdos que possam ser polêmicos, especialmente para quem está fora do “clima” da sala de aula (os pais, por exemplo). Esse último ponto é particularmente importante, pois mesmo com abordagens pedagógicas sérias, refinadas e necessárias para a formação do cidadão, temas como sexualidade, religião ou conflitos políticos podem causar certo estranhamento. Assim, no mínimo, é preciso preparar-se para discuti-los com os alunos..

Além de preparar-se e preparar os recursos que utilizará (filmes e materiais de apoio), o professor precisa, ao mesmo tempo, verificar qual a experiência dos seus alunos com o cinema e conhecer sua cultura, a fim de balizar a seleção dos filmes, bem como o aprofundamento das atividades e a continuidade do trabalho tendo em vista os objetivos a serem alcançados.

A sociedade brasileira tem concentrado no audiovisual, sobretudo televisivo, boa parte das suas experiências culturais. O número de horas que os brasileiros passam diante de uma TV é bem alto e constitui uma dada experiência sociocultural e um determinado imaginário, ainda que muitas vezes de gosto e qualidade duvidosos¹.

Nos últimos anos, boa parte dos filmes de cinema nasce impregnada pela linguagem televisual, em termos de tratamento temático, ritmo narrativo e escolha de gêneros ficcionais. No caso brasileiro, com o chamado “cinema da retomada”, ou seja, os filmes feitos a partir de 1995, quando a indústria cinematográfica renasceu alimentada pelas leis de incentivo à cultura, a relação entre cinema e TV no Brasil ficou ainda mais estreita (LEITE, 2005:136).

Na outra ponta, temos uma cultura propriamente cinematográfica hegemônica há décadas pelos estilos, gêneros e estéticas hollywoodianos, marcados por algumas características básicas, tais como:

- Filmes enquadráveis em gêneros ficcionais que estabelecem uma relação de familiaridade com o espectador. Ou seja, quando escolhe ou prefere uma comédia, um drama, uma aventura, o espectador sabe que vai encontrar certos ritmos, situações ficcionais, temas e personagens que lhes são familiares. Alguns gêneros são direcionados especialmente para jovens e adolescentes, como certas comédias picantes ou aventuras à base de ação e violência.
- Personagens marcados por valores e ações que os dividem em “bons” (aqueles com os quais o espectador deve

¹ Segundo uma pesquisa de 2005, a criança brasileira de 4 a 11 anos passa, em média, 3h31m diante da televisão. Entre as nações pesquisadas, foi o índice mais alto. (Fonte: Eurodata TV Worldwide)



se identificar) e “maus” (aqueles que devem ser desprezados pelo espectador). Em muitos filmes, sobretudo aqueles direcionados a adolescentes, estas tipificações de personagens ficam um tanto confusas, pois os heróis nem sempre são modelos de “bons moços”. Entretanto, se prestarmos atenção em heróis ambíguos de caráter e de valores éticos, notaremos que ou suas ações são justificadas ao longo da narrativa, ou eles se redimem no final, através de uma “boa ação”, geralmente identificada com os valores ideológicos que regem a sociedade norte-americana. Nos filmes mais autorais e menos comprometidos com a linguagem dos gêneros estabelecidos pelo mercado, podem aparecer protagonistas mais difíceis de serem enquadrados em modelos clássicos de heróis e vilões. Contudo, no grosso da produção norte-americana voltada para o mercado, os clichês tendem a predominar.

- A linguagem cinematográfica desses filmes tende a buscar impacto em termos de sensações e sentimentos e menos em termos de reflexão crítica e problematização da realidade e suas representações simbólicas. Obviamente, estas experiências podem estar juntas – a sensorial, a emotiva e a reflexiva – e não são auto-excludentes. Entretanto, os chamados filmes “comerciais” tendem a superdimensionar, através de técnicas de encenação, narração e efeitos especiais, a busca de sensações e sentimentos. Até porque as sensações e sentimentos são importantes canais de inculcação ideológica.

Essas características não são exclusividade do cinema comercial norte-americano, e hoje estão presentes nos filmes produzidos

em várias partes do mundo, até como estratégia para aproveitar o público formado naquele tipo de cinematografia, hegemônica há décadas no mercado mundial. Por outro lado, nem todos os filmes feitos nos EUA são marcados por esses clichês.

Em resumo, a maior parte da cultura audiovisual como um todo, e cinematográfica em particular, provavelmente está marcada por estas experiências, linguagens e estilos predominantes na televisão e no cinema industrial. Não apenas os alunos provavelmente estão marcados por estas características e preferências, mas também os professores. A ampliação dos horizontes cinematográficos do professor é fundamental para aumentar o potencial do seu trabalho com o cinema em situações escolares, indo além do “cinemão” comercial.

Isso considerado, uma providência importante, então, é conhecer a cultura audiovisual predominante na sala e na escola onde a atividade vai se desenvolver. Isto pode ser feito por meio de um questionário simples, com perguntas básicas: Quantos filmes você viu no último ano? Quais são os filmes de sua preferência? Você assiste a filmes no cinema ou na TV?

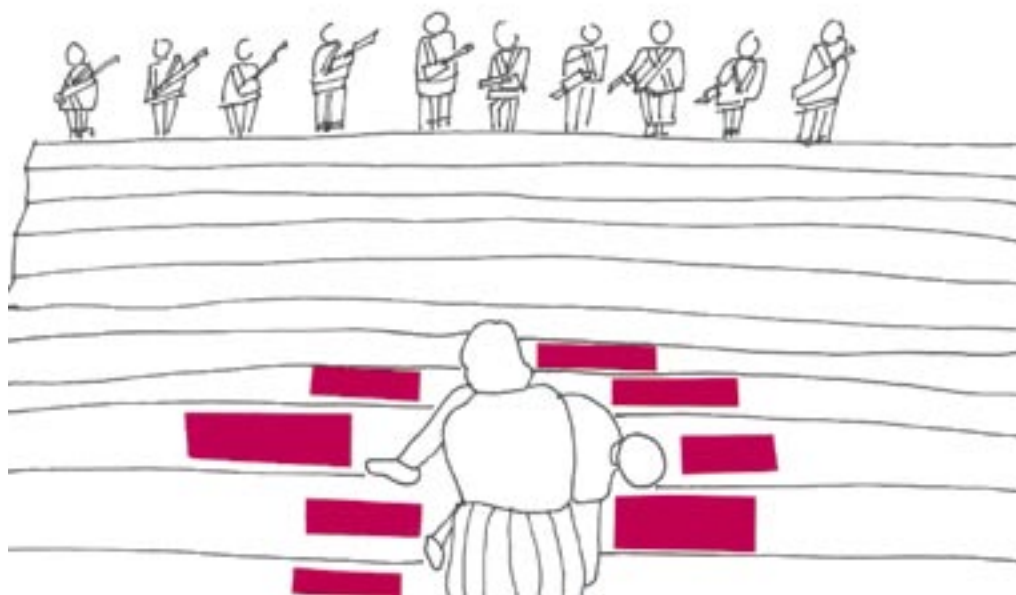
As perguntas podem variar conforme o tipo de projeto e de atividade que o professor planeja desenvolver. A experiência e o repertório cinematográfico não são indissociáveis do repertório cultural como um todo. Em geral, em grupos mais escolarizados, mais letrados e com maior acesso a produtos e equipamentos culturais (museus, salas de cinema, bibliotecas), a cultura cinematográfica tenderá a ser mais ampla e diversificada. A questão cultural não deve ser vista nem apresentada como um obstáculo para o trabalho escolar com o cinema, mas deve ser levada em conta pelo pro-

fessor, quando ele escolher os tipos de filmes com os quais iniciará o seu trabalho.

Elaboração de um roteiro de análise do filme

Nas situações de trabalho escolar com cinema apresentadas anteriormente, a elaboração de um roteiro prévio ajuda a dinamizar os debates. O roteiro não esgotará a possibilidade de os alunos desenvolverem seu próprio olhar sobre os filmes, mas ajudará na sistematização do debate e no alcance dos objetivos da atividade.

Na medida do possível, o roteiro deve valorizar não apenas a temática, os diálogos, mas também outros elementos para os quais já chamamos atenção no começo do texto: cenários, figurinos, configuração dos personagens, enquadramentos e ângulos que procu-



ram enfatizar um determinado aspecto da seqüência. Algumas vezes, o professor poderá ter dificuldade em articular a análise temática aos aspectos da linguagem cinematográfica propriamente dita, no entanto, progressivamente, essa perspectiva poderá ser incorporada à medida que o professor se dispuser a conhecer e aprofundar seus conhecimentos nesse vasto universo chamado cinema.

Informações complementares sobre a obra, o diretor, o roteirista, o(s) país(es) de origem do filme, se foi baseado numa peça de teatro, num livro ou é um roteiro original, sobre os atores e profissionais, se são reconhecidos ou premiados, iniciantes ou pouco reconhecidos pelo seu trabalho, etc., sempre serão bem-vindas.

No caso deste projeto, algumas informações já estão disponíveis, bem como um roteiro de análise de cada um dos filmes; no entanto, é preciso sempre adaptações, aprofundamentos e atualizações, pois esse campo é vasto e as turmas de alunos são únicas.

Na internet é possível conseguir informações diferenciadas, mas é preciso ter cuidado com os sites nos quais irá pesquisar. A internet está cheia de páginas com péssimo conteúdo e informações superficiais ou até com erros graves. Ao final deste livro, há uma lista com alguns sites mais confiáveis sobre cinema e indicações de manuais de história do cinema; dicionário de termos cinematográficos e dicionários biográficos de diretores e atores; enciclopédias; biografias de diretores.

O mercado editorial brasileiro também oferece muitos títulos a respeito, tais como ensaios sobre linguagem e história do cinema, livros que veiculam pesquisas mais aprofundadas e que se destinam ao público acadêmico, entre outros. Além disso, as bibliotecas das grandes universidades possuem revistas e periódicos acadêmi-

cos na área de cinema e muitas delas permitem acesso ao público externo, em especial, aos professores da rede pública.

Não é demais acrescentar que há cursos livres e de extensão sobre cinema, organizados por instituições, centros culturais e universidades. Geralmente, esses cursos são abertos ao público em geral e alguns têm baixo custo e procuram veicular informações sobre a história e a linguagem cinematográfica. A Cinemateca Brasileira, em São Paulo, por exemplo, oferece regularmente um sofisticado curso de história do cinema, possibilitando aos interessados o contato com filmes raros e importantes desse percurso.

O trabalho com o cinema na escola muitas vezes exigirá do professor um ajuste ao contexto específico de cada turma/série/disciplina/área, levando-se em consideração os objetivos a serem alcançados, em consonância com a temática de trabalho definida, os conceitos e as habilidades que estão em jogo, entre outros fatores. Portanto, seja qual for a demanda de trabalho, as atividades de cinema precisam ser dinâmicas, desafiadoras, interessantes para o público jovem e jovem adulto e, sobretudo, que contribuam para a formação geral e ampliação do seu repertório cultural.

O cinema, como o samba, “não se aprende no colégio”, como dizia Noel Rosa. Mas o uso escolar do cinema pode trazer para a escola a experiência de ver um filme, analisá-lo, comentá-lo, trocar idéias em torno das questões por ele suscitadas. Não se trata de “aprender cinema no colégio”, mas de aprender a pensar o mundo por uma das experiências culturais mais fascinantes e encantadoras dentro de uma instituição que tem muito a oferecer.

Bibliografia citada

ALMEIDA, Claudio. *O cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, 165-196.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LEITE, Sidney F. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PINSKY, Carla (org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Como usar o cinema em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

RAMOS, Alcides. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.

XAVIER, Ismail. *Discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

A linguagem do cinema no currículo do Ensino Médio: um recurso para o professor

José Cerchi Fusari*

* Mestre em Filosofia da Educação pela PUC/SP (1988), Doutor em Didática pela Faculdade de Educação da USP (1997). Professor Doutor aposentado da Feusp. Desde 2006 coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Formação de Educadores – Gepefe, na Feusp. Ao longo da carreira, atuou na formação inicial e contínua de educadores em projetos estaduais e nacionais. Produziu vários textos didáticos e artigos a respeito da temática da formação e do desenvolvimento profissional de educadores. Até 2010, continua orientando mestrados e doutorados na Feusp.

Inúmeros autores têm-nos ensinado como o currículo, tanto formal como oculto, pode servir a objetivos repressivos ou emancipatórios [...]. Considerando-se que a sistematização do processo educativo escolar ocorre via [a tradução do currículo em projeto político-pedagógico...] currículo, é através dele que determinados fins são ou não alcançados. É pelo currículo que o aluno entende melhor o ambiente ao seu redor, distingue mais claramente as injustiças que o cercam e, espera-se, como consequência, dispõe-se a buscar as melhores formas de lutar contra elas. É pelo currículo, em síntese, que se pode vir a formar o cidadão consciente, o que confirma o fato de que todo currículo é permeado por valores, expressando uma certa visão de mundo, de sociedade, de ser humano, de conhecimento. Não há, então, neutralidade em decisões curriculares, que necessariamente implicam compromisso com a preservação ou com o eliminação das desigualdades que marcam nossa sociedade.

Antônio Flávio Barbosa Moreira

Tradicionalmente, concebemos como currículo o conjunto de todas as experiências planejadas e desenvolvidas pela escola com o intuito de fazer acontecer, com sucesso, a “ensinagem” do professor e a aprendizagem dos alunos.

Quando nos referimos *a todas as experiências*, corremos o risco de considerar que a escola é um espaço-tempo no qual pode e vale tudo, cabendo aqui indagar claramente qual é a função social da escola atualmente e, principalmente, qual é a função social do Ensino Médio brasileiro no mundo contemporâneo. Vejamos a seguir o que diz a LDB 9394/96, no seu artigo 35, em relação a esse nível de ensino.

O Ensino Médio é etapa final da Educação Básica e objetiva:

1. a consolidação e o aprofundamento dos conhecimentos adquiridos no Ensino Fundamental, possibilitando o prosseguimento de estudos;

2. a preparação básica para o trabalho e a cidadania do educando para continuar aprendendo de modo a ser capaz de se adaptar com flexibilidade às novas condições de ocupação ou aperfeiçoamento posteriores;
3. o aprimoramento do educando como pessoa humana incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico;
4. a compreensão dos fundamentos científico-tecnológicos dos processos produtivos relacionando a teoria com a prática no ensino de cada disciplina.



Para muitos autores e educadores a escola é uma instituição social na qual podem ocorrer *de forma intencional e sistemática* o ensino e a aprendizagem do conhecimento produzido e acumulado pela humanidade.

Para que ocorra esse processo de forma intencional e sistemática, é preciso que tenhamos um *currículo formal*, aquele conjunto de indicações oriundas da LDB e orientações mediadas pelos órgãos executivos e legislativos como o Ministério da Educação (MEC), o Conselho Nacional de Educação (CNE) e os Conselhos estaduais e municipais de Educação (CEE e CME).

Mediante esse currículo formal, cabe aos educadores escolares – num trabalho cooperativo e coletivo – construir aquilo que denominamos como Projeto Político-Pedagógico (PPP) da escola. Essa proposta, materializada em um documento, transforma-se em referência para que os professores construam, desenvolvam e avaliem os seus planos e os projetos de suas respectivas disciplinas e/ou áreas de conhecimento.

A tradução do currículo formal em PPP e seus desdobramentos em projetos e planos de ensino e de aprendizagem tornam-se assim um trabalho individual-coletivo permanente na vida dos educadores escolares: professores, coordenadores pedagógicos, coordenadores de áreas, gestores, supervisores de ensino...

O PPP da escola, como esforço coletivo de trabalho dos educadores e sua materialização em documentos, representa os deveres de cada escola em torno do perfil de educando que essa instituição compromete-se a ajudar a formar. Em outras palavras, o referido documento responde à questão: quais são nossas intenções de formação em relação aos nossos educandos?

Entendemos que, se o currículo formal apresenta uma característica mais *estática*, como conjunto de proposições educacionais, legais, a serem atingidas, o PPP é dinâmico e mutável em permanente consonância com a complexa e dinâmica relação entre escola, comunidade e sociedade. Isso significa que essa relação escola-sociedade não é neutra, e essa não-neutralidade está representada nas diferentes concepções pedagógicas desenvolvidas pelos educadores no processo de ensino e aprendizagem que vivenciam no cotidiano escolar.

Cada escola é uma escola. Por isso, cada uma deve estabelecer conexões críticas com a realidade da qual faz parte, ou seja, com a sociedade que a frequenta e a utiliza. A escola é a comunidade que ela representa. Por esse motivo, o PPP de cada escola é permeado pela autonomia relativa que essa unidade mantém em relação ao sistema educacional como um todo. Em outras palavras, ela é ao mesmo tempo única, pois pertence a uma comunidade X, e também pertence a um sistema educacional regido por uma determinada política educacional, que pode ser federal, estadual e municipal.

Viabilizar um PPP implica no trabalho individual e coletivo dos educadores escolares em geral, em especial, os professores. Para tanto, é preciso que a equipe escolar discuta política e pedagogicamente o perfil do aluno real que ela tem e aquele ideal de aluno que ela deseja formar. Isso significa que o ponto de partida é o real e o ponto de chegada o ideal possível. Sendo assim, esse é um processo contínuo e dinâmico, que envolve atividades de planejamento, atividades de execução e atividades de avaliação, que precisam ser percebidas e vivenciadas de forma interdependente e dinâmica. Nesse movimento, encontra-se o *trabalho* dos educadores lidan-

do continuamente com elementos curriculares básicos: princípios educacionais, objetivos educacionais, conhecimentos curriculares, avaliação, interação educador-educando, métodos de ensino (métodos, procedimentos técnicos e mídias), etc.

Nesse conjunto de elementos curriculares básicos, os professores podem conceber a utilização do filme em sala de aula como uma mídia a serviço da educação do jovem e do jovem adulto que freqüentam o Ensino Médio.

Dessa forma, é inerente ao trabalho da equipe escolar, em especial dos professores, o lidar *com o antes/durante/depois* do uso da linguagem cinematográfica, pois pensar a utilização do filme no currículo escolar significa pensá-lo a partir da função social da escola no mundo contemporâneo. Fica assim traduzido o caráter de intencionalidade e a sistematização do ensinar e do aprender. É para isso que as escolas existem. No caso em questão, ou seja, a utilização dos filmes, os educadores podem propiciar situações de espaço-tempo de ensino para que os educandos adquiram e desenvolvam conhecimentos, atitudes, habilidades, isto é, saberes constitutivos para uma aprendizagem de cidadania pautada pela consciência e prática de direitos e deveres, na perspectiva do bem comum, além de facilitar vivências culturais diferenciadas.

No presente texto, que focaliza o Ensino Médio regular e a Educação de Jovens Adultos (EJA), partimos da idéia de que a linguagem cinematográfica – sempre materializada em filmes de diferentes épocas, países, diretores e culturas – pode ser utilizada na e pela escola como um dos elementos que propiciam aos educadores e educandos experiências curriculares significativas.

A seguir apresentamos sugestões para auxiliar no sucesso dessa experiência:

Antes da projeção

- Retomar informações básicas relativas à utilização do filme/ linguagem cinematográfica no processo de ensino e aprendizagem no Ensino Médio na seção dos roteiros para discussão dos filmes deste Caderno.
- Rememorar experiências – bem-sucedidas ou não – de utilização curricular de filmes, vividas pelo professor em seu processo de formação e/ou na sua prática pedagógica. Essas experiências podem auxiliar o professor tanto em relação ao que fazer como o que evitar.
- Identificar nexos e sentidos nas diferentes áreas e disciplinas escolares dos filmes em geral e, em especial, daqueles que favorecem possibilidades de diálogo com o conhecimento a ser trabalhado.
- Assistir ao filme selecionado antes da experiência com os alunos, planejando sua abordagem numa determinada situação, prevista no seu plano de curso e/ou aulas, garantindo, porém, espaço para as manifestações criativas que o filme poderá provocar.
- Sensibilizar a classe sobre a importância da utilização de filmes no contexto do currículo escolar em ação, estabelecendo distinção entre a experiência na esfera privada (casa, cinema, clubes, etc.) e a experiência escolar, ressaltando que neste último caso a oportunidade de explorar aspectos da ciência e do pensamento pode trazer ganhos para cada um.
- Preparar o ambiente para a vivência da experiência com o filme: sala de aula, sala de vídeo, agendamento, equipamentos e a localização do DVD. Não descartar eventuais colaborações de alunos nesta tarefa.
- Criar alternativas para superar a dificuldade do tempo de aula com o tempo do filme, planejando, por exemplo, a atividade em parceria com outros colegas, o que poderá promover, principalmente, o diálogo interdisciplinar entre a linguagem cinematográfica e os conteúdos escolares.
- Introduzir, sempre que possível e necessário, a experiência cinematográfica na unidade escolar, inserindo-a no projeto político-pedagógico e nos planos de ensino: o filme seria uma linguagem, além de outras, no conjunto dos demais componentes do currículo do Ensino Médio.
- Explicitar claramente, no próprio plano de trabalho e junto com os alunos, os objetivos previstos para a utilização daquele filme, naquele momento do curso. No entanto, podem ocorrer imprevistos e as sugestões dos alunos precisam ser consideradas na superação de dificuldades ou impasses. Nesse caso, um pouco de flexibilidade só trará enriquecimento para todos.

Enfim, preparar-se significa fazer uma leitura crítica do filme e/ou trechos, bus-



cando nexos com aspectos do conhecimento materializado como conteúdo escolar. Preparar-se significa lidar intelectual e emocionalmente com o conteúdo do filme. É preciso ter clareza da *provação/estimulação* que vai ocorrer nos educandos e quais reações poderão acontecer. O docente dificilmente vai conseguir prever tudo e preparar todas as respostas, mas vai estar mais seguro diante do *esperado* e do *inesperado*. Relevante seria assistir ao filme com colegas das diferentes disciplinas, pois isso enriqueceria muito uma leitura interdisciplinar e transdisciplinar da obra.

Durante a exibição

Devemos considerar que a experiência com o cinema pode ser diferente, mas sempre enriquecedora e prazerosa nos diferentes espaços onde é possível ocorrer:

- *Na sala de cinema:* as pessoas freqüentam esse espaço em busca de prazer, entretenimento e enriquecimento cultural. Essa experiência é bastante peculiar e singular, pois o envolvimento de cada um com o filme propicia reações como silêncio, suspiros, lágrimas, risos, sustos/gritos, ansiedades, cochilos, cochichos, etc. Além disso, temos também inconvenientes como conversa em voz alta, ruídos provocados pelo consumo de alimentos e bebidas, etc., e o abandono da sessão por opção pessoal.
- *Em casa:* vale tudo, pode tudo, dependendo de um acordo entre os sujeitos/familiares envolvidos na situação. É um momento de curtição, seja para uma pessoa só, seja em família ou em grupo. Não há regras fixas, pode comentar, res-

mungar, opinar, comer, beber, parar o filme e voltar, largar, etc. Enfim, pode quase tudo, dependendo do bom senso, do envolvimento e do bem-estar coletivo.

- *Na escola:* a atividade com cinema tem um caráter curricular, conseqüentemente, político-pedagógico e cultural. O filme é meio/mídia para propiciar experiências ricas, criativas e críticas nos alunos. Não se trata de entretenimento puro, apesar de este também ocorrer. A projeção está sob a regência do processo de ensino e aprendizagem de determinado conhecimento curricular, sabendo, porém, que os resultados podem surpreender já que a linguagem fílmica, assim com as demais linguagens artísticas, oferecem possibilidades que fogem do previsível. Elementos como imagens, efeitos sonoros, enquadramentos e outros podem gerar sentidos e significados inesperados e por isso é importante ficar atento no sentido de captar essas possibilidades e potencializá-las.

Um aspecto importante que devemos considerar nesses diferentes espaços é a interação entre o público e o filme e os sentimentos que provoca em cada um, possibilitando uma confraternização daquilo que é mais denso e do que é mais leve no filme e ainda o sentimento que provoca em cada um, proporcionando uma troca de idéias e informações daquilo que foi sentido, visto e vivido com os colegas, parentes, etc. Em síntese, podemos pensar que tanto o espaço da sala de cinema como o da sala de aula são lugares de aprendizagem, esta como um lugar de intencionalidade e propósitos, e aquela como de entretenimento e diversão, e também de informação e conhecimento.

Após a exibição do filme

Finalizada a exibição do filme, sugere-se para o(s) docente(s):

- Conversar sobre as reações da classe em relação ao filme, pois é importante fazer uma leitura global deste e acolher todas e diferentes manifestações apresentadas pelos alunos: apreciações positivas, negativas, indiferentes, pertinentes e impertinentes. É importante que essa atividade seja feita em forma de debate, estimulando a maioria a expressar pensamentos, emoções, reflexões livremente. No entanto, não basta falar *sobre* as emoções que podem decorrer a partir de uma exibição de filme. É preciso contemplá-las no processo educacional fazendo com que elas fluam por meio das discussões, do compartilhar experiências, emoções e sentimentos individuais e coletivos. É dando vazão a eles que cada sentimento vai encontrando o caminho para chegar no seu lugar. Segundo Blasco (2006), “permitir no espaço acadêmico o fluir das emoções – através da discussão, de compartilhar os sentimentos – abre caminhos para uma verdadeira reconstrução da afetividade”. Esse autor ainda alerta que “o cenário para a educação afetiva através do cinema está pronto”.
- Analisar as opiniões dos alunos buscando uma categorização dessas manifestações, considerando a função social do Ensino Médio, os conhecimentos curriculares e textos específicos sobre Cinema e Educação. Concomitantemente, vivenciar uma análise crítica do filme, superando tendências maniqueístas.



- Propor atividades de desdobramentos previstas nos planos de aula (ou não previstas, pois a experiência com o filme pode despertar interesses que demandem alguns reajustes no plano), estimulando o desenvolvimento de múltiplas aprendizagens do tipo atividades de leitura, escrita, pesquisas, discussões, produções artísticas, etc.

No âmbito do projeto *O Cinema Vai à Escola*, o presente texto pretendeu apresentar aspectos do uso político-pedagógico da linguagem cinematográfica no currículo escolar e seus desdobramentos no PPP, do plano de ensino e da aula considerada como momento mais importante de todo esse processo.

Assim, levando em conta que este é um material que pode auxiliar os professores em seu trabalho, tanto disciplinar como interdisciplinarmente, e considerando que a escola é um espaço no qual o ensino pode ser ampliado, complementado e compreendido com outras linguagens, esperamos que as sugestões aqui oferecidas possam ser incorporadas, transformadas e recriadas dentro das situações específicas de cada realidade, lembrando que cada escola é única, que cada classe é única, que cada exibição é única e, por fim, que cada experiência com cinema na sala de aula é única.

Bibliografia

ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

BERGAN, Ronald. *Guia ilustrado Zahar: cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BLASCO, Pablo González. *Educação da afetividade através do cinema*. Curitiba: IEF, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

SILVA, Roseli Pereira. *Cinema e educação*. São Paulo: Cortez, 2007.

VASCONCELOS, Celso S. *Planejamento: plano de ensino-aprendizagem e projeto educativo*. São Paulo: Libertad, 2002.

Uma história do cinema: movimentos, gêneros e diretores

Eduardo Morettin*

* Graduado em História (1988), com Mestrado em Artes (1994) e Doutorado em Ciências da Comunicação (2001), ambos pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor doutor da Universidade de São Paulo, responsável pelas disciplinas de História e do Audiovisual. Publicou artigos em revistas nacionais e estrangeiras, principalmente sobre os temas cinema e história, cinema brasileiro, história do Brasil, história do cinema e filme histórico. É um dos organizadores de *História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual* (São Paulo, Alameda, 2007). É conselheiro da Cinemateca Brasileira e da Sociedade de Amigos da Cinemateca; Membro do Conselho Consultivo do Núcleo Regional São Paulo – Anpuh, da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) e também da diretoria da Associação Nacional de História. É um dos líderes do Grupo de Pesquisa CNPq “História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação”.

Em 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública e comercial do cinema no “Grand Café” em Paris. Essa data, que geralmente define o surgimento do cinema, é controversa por alguns motivos. O primeiro deles reside na reivindicação do pioneirismo por diferentes pesquisadores. Nos Estados Unidos, por exemplo, Thomas Edson, inventor da lâmpada elétrica e do fonógrafo, criou, em 1893, o quinetoscópio, aparelho individual que permitia o acesso às imagens em movimento. Na Alemanha havia Max Skladanowsky, com seu bioscópio, e assim por diante. Essa diversidade mostra que o caminho que levou ao cinema não foi único, Mas fez parte de um processo constituído por muitas idas e vindas.

O meio que então surgia conciliava desde as primeiras projeções à dimensão econômica, ligada à exploração comercial, e científica, que permitia o aprimoramento técnico das máquinas e das películas. O fato é que, independente das controvérsias em torno da paternidade do invento, o cinema se espalhou rapidamente, pelas mãos dos Lumière e demais cinegrafistas. A violenta sensação de realismo e a impressão de maravilhamento causadas pela nitidez das imagens em movimento atraía, em ritmo crescente, o público das cidades, interessado em vivenciar novas experiências sensoriais e corpóreas.

O cinema produzido e comercializado entre o final do século XIX e a primeira década do século XX é conhecido hoje como “primeiro cinema” ou “cinema dos primeiros tempos”. De 1894 a 1903 predominaram filmes de duração reduzida – de um ou dois minutos –, constituídos, em sua maioria, por um único plano. Em termos práticos, podemos definir plano, no filme terminado, como

a imagem captada pela câmera entre um corte e outro. Se tomarmos um dos primeiros trabalhos de Lumière, exibido em 28 de dezembro de 1895, *A Saída das Fábricas Lumière*, vemos, como o título indica, o portão de uma fábrica sendo aberto. Em seguida, muitos trabalhadores atravessam o portão, até o momento em que a saída é fechada. Acompanhamos essa ação sem cortes, ou seja, o que vemos, grosso modo, corresponde ao que foi registrado pela câmera no momento em que a manivela foi acionada até o instante em que o registro foi interrompido.

Nesse sentido, são filmes que sempre procuravam mostrar algo (a queda de um muro, um elefante sendo eletrocutado, uma vista de um barco, um trem partindo ou chegando, acidentes, as ondas se chocando contra um píer, danças, lutas de boxe, um panorama de uma cidade, etc.), marcados pela falta de preocupação em contar histórias, dado que o interesse estava nas próprias imagens, pensadas como “atrações”. O termo “atrações” é derivado do contexto onde esses pequenos filmes eram consumidos. Espetáculos de feiras populares, parques de diversão, teatros onde eram encenados diferentes números de magia, música e dança, enfim, o cinema naquele período estava inserido em uma atividade artesanal e quase circense, sendo um dos números a serem desfrutados pela audiência. A marca desses filmes era, portanto, a ênfase na *performance*, no imprevisto e na consciência de que existia um público, consciência manifesta pelos constantes olhares dos atores em direção à câmera, como se quisessem compartilhar sua experiência com o espectador.

Atualidades e pequenos números cômicos, dentro de uma tradição circense, representaram a maior parte da produção até 1906. A partir desse ano, os filmes de ficção começaram a ocupar maior

espaço e também a despertar maior interesse em um público cada vez mais afeiçoado ao novo meio. Nesse momento, sinal desse maior interesse, surgiram os *nickelodeons*, ou “empoeirados”, lugares amplos onde o cinema era atração exclusiva. As pessoas se dirigiam a esses espaços com o intuito de consumir única e exclusivamente filmes. O ingresso aumentou de valor e a forma industrial típica da atividade, centrada no tripé produção, distribuição e exibição, foi instituída.

Nesse processo, o cinema se tornou cada vez mais narrativo, interessado em atrair as classes médias a partir da adaptação de romances, peças e poemas bem típicos de um certo gosto burguês desse período. Essa narratividade era marcada por histórias pautadas por uma seqüência de situações ligadas entre si de maneira clara e direta.

No período que corresponde aos anos 1908 e 1915, assistimos a diferentes projetos estéticos de constituição de um cinema narrativo. Na França, havia o cineasta Louis Feuillade, autor dos seriados *Fantômas* (1914) e *Les Vampires* (1915). Na Itália, encontramos *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone. O diretor americano David Griffith, no entanto, é o nome associado à formação e consolidação desse tipo de cinema, modelo narrativo hegemônico que, em linhas gerais, predomina até hoje em nossos cinemas e aparelhos de televisão.

Em 1908, Griffith, homem de carreira precária no teatro, trabalhou como diretor em uma empresa produtora de filmes nos Estados Unidos, a Biograph Company. Naquela época, os filmes tinham duração maior (10 a 15 minutos), mas ainda não existia a noção de autoria, tal como é empregada hoje, sendo desconhecidos do público, por exemplo, os nomes da equipe técnica responsável pela

realização de uma obra. A partir de 1911, sempre em virtude de uma maior demanda do público e do empenho dos produtores em ampliar seus lucros, os filmes aumentaram sua duração, chegando a 30 minutos.

O diretor trabalhava nesse anonimato. Cabia a ele, então, dar continuidade ao filme, ou seja, contar uma história de maneira clara, sem confundir o espectador. Por um lado, do ponto de vista da relação entre as informações visuais que permitiriam essa compreensão, tratava-se de articular todos os elementos partícipes dessa narrativa. No momento da filmagem, importava a escolha do cenário, o tipo de iluminação a ser empregado, o posicionamento da câmera e dos atores, a alternância das tomadas, a velocidade das cenas, etc. Depois do material captado, impunha-se por meio da montagem determinar a ligação entre os planos filmados, marcando seu ritmo, construindo um espaço e um tempo próprios. Além disso, no chamado cinema silencioso, recorria-se aos intertítulos entre um plano e outro, com o intuito de fornecer ao espectador as informações complementares necessárias ao entendimento da história. Tudo isso a fim de prender o público da maneira a mais intensa possível na história, lançando-o na ficção, aumentando sua emoção para criar a impressão de que na sala de cinema ele está diante de um mundo autônomo. Como disse Griffith em um depoimento posterior, “um bom filme tende também a fazer com que as pessoas pensem um pouco, sem deixar que elas suspeitem que estão sendo levadas a pensar”. Todo o seu trabalho, portanto, consistia em evitar que as pessoas se dessem conta de que estavam diante de um filme, constatação sempre muito freqüente no “cinema dos primeiros tempos”.

Griffith na Biograph realiza mais de quatrocentos curta-metragens entre 1908 e 1913. Essa quantidade indica que para o diretor o processo de articulação dos elementos visuais com o intuito de contar uma história fez parte de um aprendizado, ou seja, as soluções não estavam dadas, mas foram sim construídas em cima de uma experiência praticada semana a semana, por meio de erros e de acertos nesse diálogo nem sempre tranquilo com o público e com os produtores.

Dentro desse quadro de tensão, Griffith rompe com a Biograph, reivindicando a paternidade e o que considerava suas inovações. Entre os motivos da ruptura, havia, por exemplo, a recusa da empresa em comercializar *Judith de Betúlia* (1913), por considerar que o público na época não permaneceria sentado uma hora, tempo de duração do filme, assistindo a uma obra nas poltronas de um cinema.



Em 1914 as salas de exibição tornam-se luxuosas, distanciando-se dos antigos “empoeirados”. Verdadeiros palácios, esses lugares eram suntuosos, ricamente ornamentados e mobiliados de maneira especial, destinados a milhares de consumidores. Assim, retirando a suntuosidade, esse espaço se consolida dentro de um tipo de experiência já bem próxima da atual. Nesse quadro, enfim, o cinema se torna um entretenimento de massa.

O marco nesse processo de consolidação do chamado cinema narrativo clássico foi *Nascimento de uma Nação* (1915), de Griffith, filme racista que fazia apologia à Ku Klux Kan. Em suas duas horas e meia, gastou à época mais de cento e vinte mil dólares em sua produção, e foi visto por milhões de pessoas desde seu lançamento. Tornou-se centro dos debates da época, forçando a manifestação de diferentes grupos sociais. Foi o primeiro longa-metragem de ficção assistido na Casa Branca, sede do governo norte-americano, sinal de que o cinema ganhava outro estatuto cultural e social, sendo reconhecido como portador de questões a serem discutidas pela sociedade. É o momento de consolidação do cinema na chave do melodrama, pautado pela tônica do espetáculo. Seu filme posterior, *Intolerância* (1916), custou um milhão de dólares, chegando a três horas de duração.

O final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) trouxe a vitória dos Estados Unidos, fato que teve consequência direta na forma pela qual esse país consolidou seu poderio econômico em relação ao mundo. No que diz respeito ao cinema, esse domínio se manifestou pelo controle dos mercados de exibição de filmes. É sabido que ao final da guerra cerca de 85% dos filmes exibidos no mundo

inteiro eram americanos, refletindo um domínio que se mantém até os dias atuais.

O cinema brasileiro, assim como diferentes cinematografias produzidas em contexto econômico menos desenvolvido, enfrentava essa presença com dificuldades. As primeiras imagens de que se tem notícia feitas no Brasil são de autoria do médico, advogado, bicheiro e empresário teatral José Roberto da Cunha Salles, que em 27 de novembro de 1897 solicitou a patente de um invento denominado “fotografias vivas”, juntando à solicitação dois fragmentos de filmes, 24 fotogramas no total, correspondendo a um pouco mais de um segundo de projeção. A maior parte da produção brasileira até o final dos anos 20 era constituída por documentários e reportagens cinematográficas, em sua maioria retratando nossa elite política e econômica ou as nossas belezas naturais. O período que compreende os anos 1908 e 1911 correspondeu a uma participação mais significativa em nosso mercado exibidor de filmes de caráter ficcional. Predominavam reconstituições de crimes, adaptações de revistas musicais e melodramas. Um dos gêneros de muito sucesso nesse momento foram os cantantes, assim chamados porque artistas ou cantores se colocavam atrás da tela para falar ou cantar em sincronia com as imagens silenciosas apresentadas.

Nesse quadro de domínio econômico e de hegemonia estética dos EUA, as chamadas vanguardas artísticas (futurismo, dadaísmo, surrealismo e construtivismo) solicitaram novas demandas ao cinema, procurando construir alternativas consideradas mais apropriadas ao meio visto como fruto e parte integrante da modernidade. Nos anos 1910 e 1920, esses artistas queriam afastar o cinema de uma tradição cultural considerada passadista (representação calca-



da na realidade e na aproximação feita à arte dramática, entre outros elementos criticados), supervalorizando a visualidade em seu poder revelador e superando as convenções da linguagem verbal. Artistas como Hans Richter, Man Ray, Marcel Duchamp e Fernand Léger, por exemplo, se envolveram com a realização de filmes, procurando encontrar soluções fílmicas para questões apresentadas pelo campo artístico. De maneiras diferentes, buscavam um novo sentido para a realidade, enfatizando o movimento, o ritmo e a plasticidade dos objetos.

O primeiro momento desse encontro entre cinema e vanguardas artísticas é, curiosamente, um filme que guarda pouca relação orgânica com seu movimento de origem. Trata-se do alemão *Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, associado ao expressionismo pelos seus cenários, pela interpretação de algumas personagens, como Cesare e Caligari, e pelo efeito de luz e sombra obtido para ressaltar a distorção da forma, impregnada por uma subjetividade marcada pelo excesso e desequilíbrio. Feito em um momento em que o expressionismo já não mais existia como tal e realizado dentro de um aparato industrial por pessoas que não eram a ele vinculadas, *Gabinete* propiciou um maior vínculo entre cinema e artes plásticas a partir de uma relação diferenciada entre filme e artes gráficas, ator e representação, imagem e narrativa.

Outro momento significativo dessa tentativa de ruptura com o cinema clássico ocorreu na antiga União Soviética por meio da obra de Sergei Eisenstein. Preocupado em construir um cinema novo, equivalente ao pretendido *status* conferido ao homem e à sociedade criadas pela Revolução Russa de 1917, Eisenstein, homem de teatro engajado politicamente, realizou *Greve* (1925), *Encouraçado Potemkin*

(1925) e *Outubro* (1928) pautado pela idéia de que os processos, não os eventos, deveriam ser representados. Assim, procurava conferir um estatuto outro à montagem, por meio da interrupção do fluxo dos acontecimentos e da intervenção do sujeito no discurso por meio da inserção de planos que destroem a continuidade espaço-temporal do cinema clássico (lembrar o que foi dito anteriormente por Griffith sobre continuidade e os termos que definem um bom filme). O que interessa a Eisenstein é, como ele mesmo diz, o conflito. Para ele,

O plano não é um elemento da montagem. O plano é uma célula da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que, então, caracteriza a montagem, e conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão.

Sua ambição maior, nunca realizada plenamente em virtude dos rumos adotados pela Revolução quando Stalin assume o poder e institui no campo estético o realismo socialista como norma, seria a adoção da chamada montagem intelectual, uma montagem pautada pela associação entre processos de pensamento, expressa a título de ensaio na seqüência referente aos deuses de *Outubro*.

Entre as ricas experiências elaboradas nesse contexto revolucionário, vale ressaltar *O Homem da Câmera* (1929), de Dziga Vertov, que também recorre à dialética materialista para pensar sua arte e tem igualmente uma atitude militante em relação ao seu meio de expressão. *O Homem da Câmera* constituiu esforço no sentido de

afirmar o específico cinematográfico pelo entendimento de que é na montagem que reside seu elemento singular. Em relação ao trabalho de celebrar este específico, Vertov, nos letreiros de abertura de seu filme, diz que buscou “uma cinemática comunicação de elementos visíveis sem a ajuda de intertítulos, roteiro e teatro”. Assim, a obra operou no sentido de “criar uma linguagem internacional e absoluta do cinema baseada na total separação entre cinema e texto e literatura”. Tal qual vemos neste filme, tratava-se de descortinar os mecanismos de construção das relações sociais, apresentando o processo de fabricação da imagem/realidade por meio da câmera “autônoma”.

De qualquer forma, a questão que era colocada por todos esses artistas e cineastas modernos nos anos 1910 e 1920 recaía na crença do poder revolucionário da arte dentro de um contexto em que a revolução social se mostrava como uma alternativa concreta de mudança da sociedade.

Nesse período, o documentário mais próximo daquilo que hoje conhecemos como tal se consolidou com o trabalho de Robert Flaherty, americano que, com os filmes *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922) e *Moana* (1926), instituiu um padrão para o tratamento conferido ao outro, pautado pela tentativa de recuperação das experiências primordiais da sociedade e da cultura retratadas. É assim que em *Nanook, o Esquimó*, Flaherty teve como proposta de trabalho conviver e observar a vida dos esquimós *in loco*, com o intuito de entender sua dinâmica de vida para selecionar os momentos que melhor a expressariam. Do ponto de vista fílmico, o trabalho era fazer com que o espectador se aproximasse desse universo de maneira a criar empatia com ele, compartilhando as dificuldades e

expectativas do sorridente Nanook, esquecendo-se da sua condição de “homem branco”.

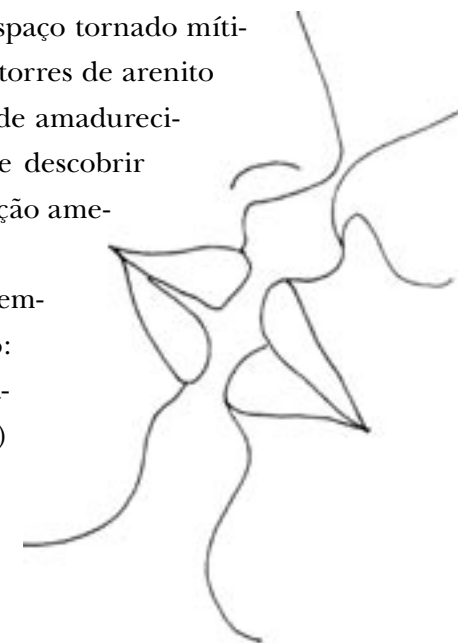
No Brasil, o final dos anos 1920 correspondeu aos chamados ciclos regionais, como os observados em diferentes cidades do país, como Recife, Campinas, Guaranésia, Pelotas, etc. De uma delas, Cataguases, emergiu a figura de Humberto Mauro, tido como um dos cineastas mais profícuos de nossa história. Sua carreira posterior será marcada pelo ingresso no Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão criado pelo governo de Getúlio Vargas, em 1936, a fim de estimular o uso do cinema em sala de aula. Nesse instituto, Mauro participou direta ou indiretamente da confecção de cerca de 300 filmes de curta e média metragem entre 1936 e 1964. Deve ser destacado, ainda nesse contexto, *Limite* (1931), de Mário Peixoto, filme singular dentro da história do cinema brasileiro por representar o único experimento moderno desse período, dialogando diretamente com o cinema europeu sintonizado com as vanguardas artísticas daqueles anos.

No final dos anos 1920, mais precisamente em 1927, o som chegou ao cinema, ou melhor, houve pela primeira vez sincronia entre imagem e som, incluindo aí vozes, barulhos e também música. Trata-se de *O Cantor de Jazz*, de Alan Crosland, filme americano que representou um marco na história do cinema. Depois de alguns anos de desconfiança e hesitação, o cinema sonoro se instituiu. Com ele, a indústria americana de cinema também se consolidou, dado que a inovação técnica foi por ela realizada e por ela expandida pelo mundo. Os estúdios se enriqueceram e assistimos, a partir da década de 1930, ao fortalecimento dessa indústria cultural que então dialoga com seu público através de uma grande quantidade

de gêneros, pensados e estruturados a partir dessa comunicação, a ponto de algumas produtoras se especializarem em determinados tipos de filmes, como foi o caso dos filmes de gângster pela produtora Warner. Além desse, temos o filme de terror, o melodrama, o *western* (faroeste), o suspense, a comédia, o musical, entre outros.

O *western*, por exemplo, é um dos mais duradouros gêneros da história do cinema americano. Da mesma forma que o melodrama e a comédia, sua genealogia é anterior ao advento do cinema e vincula-se a outros segmentos da cultura americana, como canções folclóricas, romances e a mais variada iconografia, presentes e mobilizados em diversas obras cinematográficas. Em virtude de sua temática, o processo de conquista do Oeste mobiliza, reforça e recria mitos norte-americanos, entre os quais o da civilização, do individualismo e da fronteira. O período de maior popularidade do gênero corresponde ao final dos anos 1930 até a década de 1950. Um diretor é identificado ao seu apogeu: John Ford. Em seu primeiro faroeste sonoro, *No Tempo das Diligências* (1939), Ford atrelou ao *western* um ator tido como seu ícone: John Wayne. Por fim, incorporou à geografia imaginária um espaço tornado mítico: Monument Valley, com suas imensas torres de arenito a testemunhar os rituais de passagem e de amadurecimento vividos pelo herói no trabalho de descobrir valores morais compatíveis com a civilização americana surgida na região de fronteira.

Desse contexto emerge uma figura emblemática dos limites do cinema clássico: Orson Welles, artista que hoje seria chamado de multimídia. *Cidadão Kane* (1941)



é lançado quando o diretor tinha vinte e cinco anos. Sua carreira tinha se iniciado no Federal Theatre, iniciativa política do presidente Roosevelt para minorar os efeitos negativos da crise econômica que se abateu sobre os artistas de teatro desde o início da Depressão (1929). Ganhou destaque pela montagem, entre outros, de *Macbeth* em 1935. Funda sua própria companhia, a Mercury Theatre, em 1937, participando de um programa de rádio da rede CBS em 1938 destinado a adaptar peças teatrais e textos literários para o formato radiofônico. Ganha notoriedade mundial ao levar ao ar *Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, em 30 de outubro de 1938, causando pânico nos habitantes de Nova York, que ficaram alarmados com as notícias, tratadas em tom de reportagem pela equipe de Welles, de um ataque em massa de marcianos aos Estados Unidos. Welles recebeu carta branca para realizar um filme pela produtora RKO. O resultado é *Cidadão Kane*, trabalho que lhe trouxe problemas por criticar o principal magnata dos meios de comunicação da época, William Hearst. Feito dentro do aparato industrial, a novidade trazida em seu estilo e linguagem representou, fora dos Estados Unidos, a redescoberta do cinema americano pela crítica européia, inovando pelo recurso à profundidade de campo e ao uso dos planos-seqüência. Nos anos 1950 Welles realizou e participou de diferentes seriados para a televisão européia, preocupado não em intelectualizar o meio, mas em explorar suas potencialidades narrativas.

No contexto brasileiro, o impacto da chegada do som teve conseqüências diretas na realização dos filmes, pois de imediato ocorreu o encarecimento da produção, dificultando sobremaneira a feitura dos almejados filmes de ficção. A diversidade regional carac-

terizada na década de 1920 ficou comprometida, demorando-se o cinema brasileiro a reunir condições para se reestruturar. Os anos 1930 marcaram a presença do Estado no cenário cinematográfico, como indicam a já comentada criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE e a elaboração de uma primeira legislação protecionista em 1932, com a instituição da censura no âmbito federal e da obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem nacional antes do longa de ficção. Deve ser assinalada também a produção da Cinédia, empresa criada por Adhemar Gonzaga em 1930. A Cinédia foi responsável por obras importantes, como *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro, *O Ébrio* (1946), de Gilda Abreu, além dos filmes musicais que contaram com a participação de Carmen Miranda.

Aliás, foi no gênero musical que na época o cinema brasileiro conseguiu estabelecer com seu público um contato mais estreito. Exemplo disso são as chanchadas, ligadas principalmente ao nome da Atlântida, companhia fundada em 1941. Figuras como Oscarito e Grande Otelo estiveram ligadas a esse momento marcante de nossa produção.

A preocupação de uma burguesia paulista em modernizar a cultura de uma São Paulo que nos anos 1950 se preparava para comemorar seu quarto centenário levou à criação da empresa cinematográfica Vera Cruz (1949), entre outros empreendimentos. A crença de que um cinema de qualidade se faria com estúdios equipados e técnicos preparados permitiu que surgissem obras como *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, assim como despontasse para o universo de nossa cultura popular a figura de Mazzaropi. O projeto

industrial da Vera Cruz, no entanto, fracassou (encerrou suas atividades em 1954), pois a empresa descuidou de dois dos suportes do tripé industrial, a saber, distribuição e exibição, controladas pelas empresas americanas.

A consolidação do poderio econômico do cinema norte-americano gerou diferentes reações pós-1945. Na Itália, no final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) emergiu o chamado neo-realismo italiano, que apresentou um outro tipo de configuração estética nos filmes. O enfrentamento do fascismo e as penosas condições de vida na Itália pós-guerra confrontavam os cineastas, que se dedicaram a recuperar um vínculo maior com a realidade, distante dos padrões hollywoodianos. Vittorio de Sica, com *Ladrões de Bicicleta* (1948) e *Umberto D* (1952), Luchino Visconti, com *Obsessão* (1942) e *A Terra Treme* (1948), e Roberto Rossellini, com *Roma, Cidade Aberta* (1945), ano considerado inicial desse movimento, são os diretores e filmes fundamentais. Em linhas gerais, há nesse momento a recuperação de uma certa tradição do documentário, a partir da filmagem em locação, ou seja, fora dos estúdios, do emprego de atores não-profissionais, do uso de diálogos simples e repleto de dialetos regionais e uma imagem sem efeitos visuais mais elaborados. Há



também, em linhas gerais, a idéia de que a vida deveria nortear a câmera em uma operação que visava transportar para as telas a própria realidade, não sua representação. O cinema italiano seguirá depois outros caminhos poéticos, como atestaram os trabalhos de Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini.

Dialogando com a produção neo-realista, temos no Brasil o trabalho de Nelson Pereira dos Santos com *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), filmes que procuravam incorporar cinematograficamente os segmentos excluídos de nossa sociedade sem um olhar marcado pelo pitoresco ou pelo folclórico. Feito fora dos estúdios e privilegiando um enfoque marcado pelos debates em torno do nacional e do popular no período, essas obras influenciariam diretamente a geração posterior ligada ao Cinema Novo. Um cineasta como Roberto Santos, com *O Grande Momento* (1958), também deve ser trazido a esse contexto.

A chamada Nouvelle Vague reuniu na França dos anos 60 uma série de jovens críticos e cineclubistas, como, por exemplo, Jean-Luc Godard (*O Acossado*, 1960) e François Truffaut (*Os Incompreendidos*, 1959). Esses autores realizavam filmes de baixo orçamento e com equipe reduzida, tendo por locação a cidade de Paris, em uma atitude de oposição às superproduções de estúdio praticadas pelo cinema norte-americano de então. Além disso, recorriam ao som direto, registrado no momento da filmagem, incorporando a larga a improvisação, sem o emprego de um roteiro detalhado que antecipasse de maneira rigorosa o diálogo, a posição da câmera e o jogo dos atores no momento da encenação. Por fim, a marca de sua escritura é a descontinuidade.

O Cinema Novo é visto como um dos desdobramentos da Nouvelle Vague, sem deixarmos de lado que o contexto local, anterior à emergência do movimento francês, contribuiu muito para seu surgimento, como foi o caso do trabalho precursor de Nelson Pereira dos Santos, apontado anteriormente. Afora esse dado, alguns dos cineastas considerados pertencentes ao movimento, tais como Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, já haviam realizado seus primeiros trabalhos no final dos anos 1950. Todos tinham uma trajetória comum à percebida na Nouvelle Vague: membros de uma jovem geração ligada à crítica, ao movimento estudantil e ao cineclubismo. A descolonização cultural marcou a produção de um grupo preocupado tematicamente em discutir as razões do atraso, expressando essa discussão em filmes que representavam a escravidão, o misticismo e as condições duras de vida da população sertaneja. Glauber simbolizava o próprio movimento, tanto pela realização de três filmes que deixaram seu legado à nossa história como também à história do cinema em geral (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, *Terra em Transe*, 1967, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969) quanto pela extensa produção crítica reunida primeiramente no livro-manifesto *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963) e nos diferentes textos de intervenção produzidos ao longo de sua vida, destacando-se *Uma Estética da Fome*, publicado em 1965, onde o diretor baiano afirma o imperativo de uma estética da violência como forma de libertação da situação colonial na qual o Brasil e demais países estavam na mesma condição.

O cinema moderno brasileiro encontra outros desdobramentos a partir da obra de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*

(1968), que instituiu o chamado Cinema Marginal ou o Cinema do Lixo, em franco diálogo com o tropicalismo. Incorporando o desencanto, o experimentalismo, o bom humor, a paródia e a agressão com relação à limpidez da imagem e à defesa do moderno, cineastas como Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach, com as diferenças marcantes existentes em suas obras, batem de frente com a dinâmica militante imprimida pelo Cinema Novo, apontando para caminhos estéticos diversos em um contexto político já marcado pela ditadura militar instituída pelo golpe de 1964.

O cinema hollywoodiano, no final dos anos 1960 e na década de 1970, assistiu à substituição de um modelo de produção calcado nas superproduções em estúdios pela realização de filmes mais simples, em franco diálogo com a renovação proposta pela Nouvelle Vague. É exemplar nesse sentido a participação de Truffaut e Godard na discussão do roteiro do filme *Bonnie e Clyde* (1967), de Arthur Penn. Essa aproximação ao modernismo europeu se manifestou em diferentes graus nos primeiros trabalhos de Martin Scorsese, Robert Altman e Francis Ford Coppola, entre outros. Em meados da década de 1970 a indústria se reorganizou, dando início à produção em série de *blockbusters*, como a trilogia *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, e os filmes de Steven Spielberg que conferiram uma dimensão outra na exploração econômica do setor ao agregar ao produto a comercialização de brinquedos, jogos eletrônicos, vídeos e DVDs.

Em um contexto mais contemporâneo, deve ser destacada a força do cinema asiático, marcado pela diversidade de um cineasta como Wong Kar Wai, de Hong Kong, e pelos trabalhos do iraniano

Abbas Kiarostami. No caso brasileiro, desde os anos 90 os filmes são agrupados em torno da denominação “cinema da retomada”. A idéia de retomada se vincula à interrupção da produção promovida pelo governo de Fernando Collor de Melo (1990-1992). Existe um certo consenso relacionado à idéia de que o quadro atual aponta para uma diversidade de propostas estéticas, culturais e temáticas, ressaltadas também pela produção descentralizada, disseminada por diferentes estados e regiões. Walter Salles, com *Central do Brasil* (1998), e Fernando Meirelles, com *Cidade de Deus* (2002) representam, entre outros, filmes que obtiveram reconhecimento de público e crítica dentro e fora do país, atestando a vitalidade dessa produção.

O documentário no contexto brasileiro atual ganhou uma dimensão diferenciada a partir de sua presença não apenas nos debates a propósito de temas os mais variados, como a questão da terra, a violência urbana, a religião, etc., como também por sua constância em salas de exibição e da criação de festivais ao gênero dedicado, como é o caso do “É Tudo Verdade”. Dentro desse cenário, um dos nomes a serem destacados é Eduardo Coutinho, autor de extensa obra, sendo *Cabra marcado para Morrer* (1984), um marco importante na história do cinema brasileiro por representar outro formato do fazer documentário, ao fugir do caráter impessoal e onisciente conferido à locução, fonte de todo saber e verdade. Seu tema, para além da discussão histórica proposta, reside também na própria consciência de que o encontro entre o diretor e o seu entrevistado é um dos principais temas do gênero, incorporando essa discussão no seminal *Jogo de Cena* (2007).

O cinema avança no século XXI enfrentando novos desafios decorrentes da convergência de diferentes mídias. Um filme, cada vez mais, poderá encontrar outras formas de difusão, tais como as televisões por assinatura, os aparelhos de DVDs e CDs, o computador, a telefonia celular, a internet e qualquer outro suporte analógico e/ou digital a ser criado no futuro. Nesse quadro, para muitos sombrio, o cinema procura seu lugar, sobrevivendo graças às imagens e aos sons sempre novos que os filmes nos proporcionam, estimulando nossa sensibilidade e capacidade de pensar o mundo e a vida.



Bibliografia

ANDRADE, Rudá. *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *A política dos autores*. Lisboa: Assiro & Alvim, 1976.

BENTES, Ivana. (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

_____. e BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

GERVAISEAU, Henri. *O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. Tese de Doutorado, UFRJ/ECO, 2000.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Volumes I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

MACHADO, Arlindo. *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MASCARELLO, Fernando. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

_____. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2004.

_____ e MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

SKLAR, Robert. *A história social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. revisada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

A linguagem cinematográfica

Eduardo Ramos*

* Diretor de cinema e autor de roteiro para cinema e televisão. Dedicou-se há algum tempo à área da educação, com extensa produção de vídeos e programas de formação de professores da rede pública, assim como à criação e direção de diversos programas para TVs Universitárias. Dirigiu alguns curtas-metragens, entre eles *BMW Vermelho* (2000) e *Cada Um com seus Problemas* (2005). Atualmente está produzindo seu primeiro longa-metragem: *Sé... Quando a Carne é Fraca*.

Exibir filmes em sala de aula pode ser muito mais do que diversão. Embora seja difícil que exista diversão mais completa do que assistir a um bom filme.

Essa exibição também vai além dos possíveis recortes e desdobramentos que o professor e a turma sugeriram, seja relacionando o filme com alguma área do conhecimento curricular, seja traçando paralelos com aspectos da nossa existência e de nossas relações com o outro, com a comunidade e com o planeta.

Ver um filme pode, além de tudo isso, ser uma boa oportunidade de sabermos um pouco mais sobre o cinema e, por que não, desvendar as intenções que os realizadores tiveram ao produzir determinada obra.

Você já deve ter ouvido por aí a expressão “linguagem cinematográfica”. Para chegar a uma definição bem aceita por boa parte dos críticos e pesquisadores do cinema, sobre o que ela venha a ser, é bom citar um dicionário especializado:

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independente do seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele “diz” alguma coisa, e foi a partir desta constatação que nasceu, na década de 20, a idéia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem.¹

Dizendo de maneira mais direta, isso significa que o cinema, por meio dos filmes, sempre tem algo a nos dizer. E para que nós entendamos o que se passa na tela, ele criou sua própria forma de expressão. Essa forma é sua linguagem, a linguagem cinematográfica.

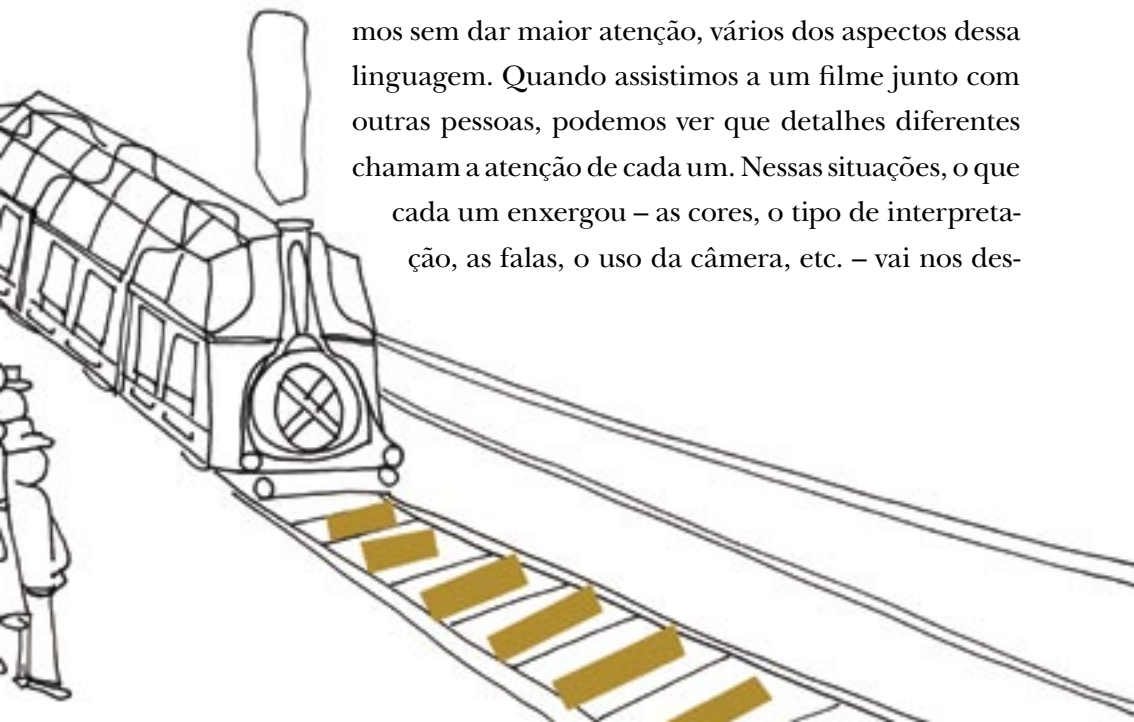
¹ *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie.

Conhecer um pouco dos conceitos que existem por trás da construção dessa linguagem pode nos fazer enxergar os filmes de uma maneira diferenciada, percebendo as variações que essa linguagem pode produzir.

Como temos o costume de analisar um filme pelo que achamos que ele quis contar ou representar, muitas vezes não damos a devida atenção ao **como** tudo é dito: os detalhes de cenário e figurino, o enquadramento, a iluminação, os sons, a interpretação dos atores, a movimentação da câmera... Os recursos dessa linguagem são muitos e suas ferramentas evoluem incessantemente.

Por outro lado, a atenção das platéias está cada vez mais aguçada. Desde que os filmes saíram das grandes salas e invadiram nossas televisões, o cinema ganhou uma superexposição e a linguagem cinematográfica passou a fazer parte de nossa percepção. Fomos “alfabetizados” sem perceber. Isso fez com que se perdesse a estranheza que o cinema produzia nos seus primeiros anos.

Todos nós conhecemos, ou no mínimo deduzimos sem dar maior atenção, vários dos aspectos dessa linguagem. Quando assistimos a um filme junto com outras pessoas, podemos ver que detalhes diferentes chamam a atenção de cada um. Nessas situações, o que cada um enxergou – as cores, o tipo de interpretação, as falas, o uso da câmera, etc. – vai nos des-



vendar um filme muito maior, revelando a ligação entre os vários recursos da linguagem cinematográfica!

Cinema e realidade

É importante apropriarmo-nos de alguns dos “truques” que os cineastas usam para expressar o que querem dizer, até para saber que um filme não é feito para ser entendido de uma única maneira, porque o cinema não trabalha com o real, mas com uma determinada imagem do real². Seja numa cena inteiramente fantasiosa, numa reconstituição histórica ou mesmo em uma entrevista dentro de um documentário, lá vai estar uma imagem criada por realizadores; em especial, lá vai estar a visão do diretor do filme. Cabe ao espectador receber essa leitura da realidade e fazer sua própria leitura, ter seu próprio entendimento. Essa é a “química” de grande parte dos bons filmes: passar seu recado, mas saber que cada pessoa pode ter uma compreensão diferente, que não existe apenas uma maneira de entendermos o que se passou na tela.

Conversar sobre um filme com um grupo de estudantes, ou até em casa com nossos amigos e com nossa família, é uma boa oportunidade para que fique exposta a diversidade de pensamentos que forma uma comunidade.

Nisso, a linguagem do filme o aproxima da linguagem poética, por suas ambigüidades, pelas várias possibilidades de interpretação.

² Christian Metz, semiólogo francês citado por Marcel Martin em *A linguagem cinematográfica*, disse: “Se o cinema é linguagem, é porque opera com a imagem dos objetos e não com os próprios objetos.”

Uma linguagem original

Mas, começar comparando linguagens é um erro, principalmente se fizermos ligações entre a linguagem verbal e a cinematográfica: a forma de expressão do cinema é absolutamente original.

É verdade que muitos dos conceitos e soluções presentes nos primeiros filmes vinham dos romances literários, do teatro e das artes plásticas: o roteiro, os cenários, a decoração, os figurinos, o desempenho dos atores, a movimentação em cena e vários outros elementos. Mas com o tempo, e com o domínio, por parte de técnicos e artistas, das possibilidades do fazer cinema, todos esses recursos foram ganhando “ares” cada vez mais cinematográficos. Hoje, a direção, a cenografia, todos os elementos de arte, os textos e até a interpretação dos personagens são completamente diferentes no teatro e no cinema.

Mesmo a Música criou adaptações dentro de sua própria linguagem para melhor se relacionar com os filmes. Compor uma trilha musical para ser exibida simultaneamente com uma seqüência de imagens e – nos casos felizes – ajudar a contar uma história, provou ser algo muito diferente de compor uma sinfonia, por exemplo. A música no cinema trabalha de maneira concatenada com os ruídos da cena, entre eles as falas de personagens e narradores.

Mais um elemento que vem de outra linguagem artística – no caso, a fotográfica –, e que é muito caro ao cinema, é a noção de enquadramento: a forma, o tamanho, a composição e os limites ao emoldurar uma cena ou uma paisagem pela lente da câmera.

Todos nós já passamos pela experiência de fotografar algo e sabemos basicamente o que é enquadrar: achar o jeito certo de que

tudo o que desejamos fotografar caiba harmonicamente no visor. Isso também faz parte da linguagem básica do cinema.

Mas é com recursos peculiares que o cinema criou seus grandes diferenciais perante as outras formas de manifestação artística. Os dois mais importantes são o uso da **imagem em movimento** e a **decupagem** e posterior **montagem** das imagens filmadas, conceitos que trabalharemos mais adiante.

O certo é que o cinema criou um modo quase mundial de comunicação. Algumas das principais características e dos recursos da linguagem cinematográfica estão de alguma maneira entremeadas na produção de filmes feitos em qualquer canto do mundo e são passíveis de serem compreendidos pelos espectadores de qualquer país.

Quando vemos um diálogo entre dois atores, sempre com a câmera mostrando o rosto de um, alternando com o mesmo enquadramento do outro, sabemos que se trata de duas pessoas conversando, uma com a outra, mesmo que não vejamos nenhum plano com os dois atores juntos e nem sequer entendamos o idioma que eles falam na tela. Esse tipo de decupagem (*garde bem essa palavrinha*) faz com que entendamos a dinâmica da cena, prescindindo de maiores informações para saber o que está acontecendo. Isso é possível porque somos, todos nós, os espectadores, conhecedores da linguagem cinematográfica, em maior ou menor grau. E sabemos nos entender muito bem com um filme.

A elipse

Um dos recursos que o cinema adora tem o nome de um efeito da literatura: a elipse.



Na elipse, alguns elementos de cena ou da narrativa são deliberadamente omitidos e cabe ao espectador achar a ligação entre os fatos. E esse “descobrir” é um exercício que todos nós já praticamos: seja num bom filme policial, onde vemos o assassinato mas não vemos o assassino, apenas um detalhe de sua mão; ou quando um plano de uma bola rolando por uma rua e o som brusco de uma freada de automóvel seguida de gritos deixa claro um atropelamento terrível; ou ainda juntando dois tempos diferentes: um homem e uma mulher estão se casando, há um corte para a próxima cena e vemos o mesmo casal alguns anos mais velho e com três crianças brincando ao redor em um quintal meio apertado. Nada é preciso que seja dito para que saibamos que o tempo passou entre uma cena e outra. Mas cada espectador vai preencher – movido por seu repertório próprio e sua imaginação – esse espaço de tempo que o filme apenas sugeriu.

Esse salto no tempo no meio da narrativa, esse tipo de elipse, está presente de maneira extremamente simbólica em uma das mais clássicas cenas do cinema. No filme *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick, dois grupos de primatas têm uma disputa de território, que é vencida pelo grupo que usara pedaços de ossos como armas, como ferramentas. Um dos primatas comemora a vitória jogando um osso para o alto. A imagem acompanha o vôo do osso e há um corte para uma nave espacial em sua trajetória flu-

tuante no espaço. Um corte de milhares de anos e que cabe a nós – espectadores – preencher em segundos.

O bom cinema sugere. E cabe a cada um de nós ter seu entendimento sobre essas “entrelinhas”. Por isso mesmo é um tipo de obra que motiva ótimas discussões, trocas de idéias. Conversar sobre o que nos foi sugerido pode ser uma experiência muito mais rica do que falar sobre o que foi efetivamente apresentado no filme.

O mundo em movimento

O cinema nasce da busca tecnológica pela captação da imagem em movimento. Parecia natural depois da invenção e do sucesso da fotografia como registro da realidade. Afinal de contas, a tal realidade não é estática!

Se nos primeiros anos os produtores se contentaram em filmar com câmeras fixas³, com o aperfeiçoamento dos equipamentos e a pesquisa de vários realizadores pioneiros percebeu-se que a câmera poderia ser mais importante em uma narrativa se houvesse variação de enquadramentos e ângulos em uma mesma cena. E que ela mesma, a câmera, se movimentasse.

Vale citar Paul Wegener, um importante ator alemão, que disse, em 1916: “Precisamos nos libertar do teatro ou do romance e criar

³ No início do cinema, a câmera ficava fixa em um mesmo plano. Tanto nos documentários dos irmãos Lumière – o primeiro filme apresentado em público, especificamente, era um longo plano fixo mostrando um trem chegando em uma estação –, quanto nas fantasias mágicas de Georges Mèlie, que, à parte todos os truques que criou para contar histórias maravilhosas, trabalhava com a câmera em um plano aberto, mostrando o que seria a “boca de cena” de um teatro.

apenas com os meios do cinema, com a imagem. O verdadeiro poeta do filme deve ser a câmera.”⁴

E o que essas mudanças significaram? Basicamente elas introduziram os principais elementos para que o cinema passasse a ser considerado arte. O diretor de cinema se transformou em algo diferente de um encenador. Ele passou a conceber um filme levando em conta possibilidades técnicas que ajudariam a contar uma determinada trama ou documentar um aspecto da realidade de maneira original.

Imagine uma cena dramática em que um mocinho partisse, deixando sua amada chorando na janela, vendo-o afastar-se pela rua. Pois bem, nos primórdios do cinema, veríamos o cenário do quarto da moça com os dois atores em quadro; através de grandes gestos ele falaria de sua intenção de partir e ela reagiria dramaticamente, mas o rapaz sairia intrépido por um canto da cena, enquanto a mocinha, abandonada, caminharia até a janela do quarto para expressar seu sofrimento e dar adeus ao amado. Tudo isso em um mesmo enquadramento.

Quando a câmera se desprende do plano fixo e o diretor percebe que uma cena pode ser partida em vários olhares, especificando com planos mais fechados ou mais abertos e com diferentes ângulos para onde quer conduzir o olhar do espectador, essa cena pode tomar o seguinte corpo: em um plano fechado, mostrando apenas seu rosto, o mocinho diz que vai partir; corta para plano fechado da garota, que reage incrédula; corta para plano com os dois em quadro no momento em que ele parte, deixando a mocinha sozi-

⁴ Em *A tela demoníaca – as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*, de Lotte H. Eisner.

nha; corta para plano do mocinho saindo pela porta de um prédio, chove torrencialmente mas ele resolve enfrentar o tempo; corta para câmera mostrando a janela do quarto pelo lado de fora, toda gotejada pela chuva. A mocinha aparece na janela, suas lágrimas se misturam com a chuva; corta para plano aberto, de cima, mostrando a rua com o mocinho caminhando rápido pelos paralelepípedos molhados, sem olhar para trás.

Entendeu a diferença? Se no primeiro exemplo a câmera simplesmente flagrava a ação, no segundo ela ajuda a contar a história e acentuar o clima do filme. A esse fracionamento de uma cena chamamos de decupagem artística do filme. Todos esses planos são filmados individualmente e depois são ordenados em um processo que chamamos de montagem, onde cada cena é colocada em seu lugar, com o tempo que se achar necessário.

Então, pode-se dizer que a montagem tem a função de ordenar as cenas, torná-las compreensíveis e dar ritmo ao filme⁵. Entenda dar ritmo como dar o **ritmo** que o diretor determinou para o filme, e não deixá-lo rápido. Assim, existem filmes propositalmente lentos, como existem os propositalmente rápidos, e a montagem é a última instância em que se determina isso, apesar de muitas vezes essa ser a intenção desde o roteiro.

A decupagem é o grande identificador da linguagem cinematográfica.

Essa possibilidade de fragmentar uma cena em vários planos e direcionar o olhar e o entendimento do espectador e não deixá-lo

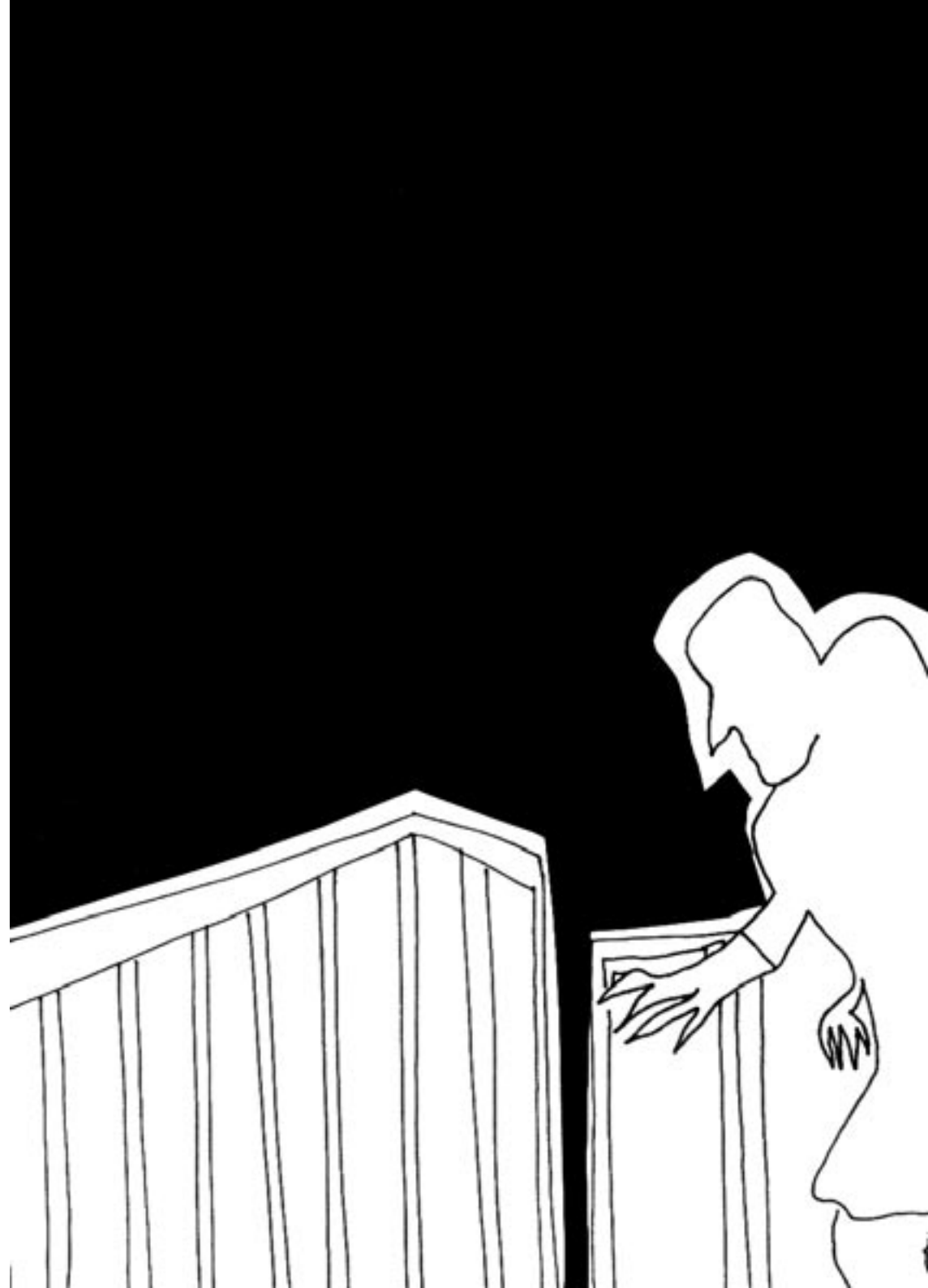
⁵ Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin diz: “...montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração.”

perder o pé do que está acontecendo na história pode ser considerada a alma do cinema! O resultado, quando a busca do diretor é uma determinada harmonia, é que vemos um movimento de um ator dividido em vários enquadramentos, mas entendemos como se fosse uma coisa só, uma só ação. Isso porque (*olha aí uma pulga para ficar atrás da orelha*) o cinema é reconhecido com uma arte que trabalha com o tempo.⁶

Mas, essa foi uma mudança que aconteceu gradualmente e que pouco a pouco foi absorvida pelo grande público. No início os cortes e a montagem das cenas deixavam o público perdido. Era comum, nas primeiras décadas do século XX, existir um homem que, principalmente em filmes projetados a públicos que desconheciam o cinema, se posicionava ao lado da tela e com uma grande régua ia apontando a cena e deixando claro o que estava acontecendo. Era chamado de “explicador”.

Para se ter uma idéia de como o entendimento da linguagem cinematográfica é alterado constantemente e isso é absorvido, e mesmo transformado, pelas platéias, vale citar uma pesquisa feita nos EUA, no período anterior ao surgimento da televisão. Foi pesquisado um grupo de prisioneiros que havia sido recém-libertado do sistema carcerário. Esses homens e mulheres haviam ficado uma década sem contato com a produção cinematográfica e a pesquisa mostrou que eles tinham muita dificuldade para entender o que estava acontecendo nas telas, naquele momento. As cenas e a mon-

⁶ Sobre esse assunto sugiro a leitura do já citado *Linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin.



tagem eram muito mais rápidas do que eles assistiam dez anos antes e as elipses eram muito mais complexas⁷.

Tecnologia

Por mais que ainda haja muitas discussões a respeito, é quase um consenso que a evolução tecnológica pouco ou quase nada tem a ver com a evolução da linguagem do cinema.

Quando se criam novas tecnologias – como foi o caso da introdução do computador na finalização dos filmes ou mesmo o surgimento das lentes com *zoom* – elas são rapidamente incorporadas pela indústria cinematográfica. São usadas como ferramentas melhores, ou mais rápidas, ou mais atuais, para se contar uma história. Mas não são elas que contam a história.

Um bom exemplo disso é a maior revolução pela qual o cinema passou desde sua criação: a passagem dos filmes mudos para os sonoros. Em um notável livro de entrevistas feitas pelo cineasta e crítico francês Françoise Truffaut com o “mestre do suspense”, Alfred Hitchcock, o cineasta inglês comenta que a passagem do cinema mudo para o cinema falado representou, em um primeiro momento, um retrocesso da linguagem cinematográfica. O que ele constata é que o cinema mudo havia atingido um alto grau de sofisticação em contar histórias apenas com recursos de imagem e a

⁷ Tanto essa informação sobre a pesquisa, quanto o fato da existência do “explicador”, estão presentes no livro de Jean Claude Carrière *A linguagem secreta do cinema*. Mais do que recomendado. Um livro sobre a arte de fazer filmes, escrito de maneira clara e reflexiva por um dos maiores roteiristas do cinema mundial.

possibilidade dos atores falarem tornou os filmes explicativos demais. Falados demais. Óbvios demais.⁸

O som

Mas com o tempo o uso do som sofisticou-se, e muito. E passou a trazer elementos fundamentais para a linguagem cinematográfica.

Podemos dividir o som de um filme em dois planos básicos: os ruídos e a música. Entre os ruídos, boa parte das vezes se destaca a fala de atores, entrevistados e narradores. Normalmente esses são os sons que vêm em primeiro plano, mais audíveis. Quanto aos demais ruídos, é importante deixar claro que, assim como o que vamos ver nas imagens foi escolhido pelos realizadores, os sons que nos chegam também são selecionados. No processo de finalização da parte sonora do filme, mais especificamente o que se chama de mixagem do áudio, os barulhos que cercam uma conversa, ou o ruído de algo que acontece em cena, como um prato caindo, pode ser destacado ou até suprimido do som final do filme. Assim como a imagem, o som também é manipulado. E muitas vezes quer dizer algo mais do que o óbvio.

Sobre a música, já falamos antes de sua importância. Por mais que existam grandes filmes feitos sem uma trilha musical, essas duas artes conseguiram uma comunhão impressionante.

Mas, o certo é que “o cinema ama o silêncio”⁹. Nos primeiros momentos do cinema sonoro, muitos filmes exageravam, colocando

⁸ Hitchcock / Truffaut – *Entrevistas*.

⁹ Jean Claude Carrière.

música e ruídos durante toda a duração da película. Mas logo se descobriu a importância do silêncio como recurso de linguagem. Muitas vezes uma cena em silêncio, ou um *fade-out*¹⁰ – com a tela ficando negra por alguns segundos, sem nenhum som –, nos desperta. Apelando para um trocadilho, é o famoso “silêncio ensurdecedor”. O caso dos filmes de terror e de suspense deixa clara essa importância: antes de uma cena forte ou reveladora, é comum que tenhamos alguns segundos de silêncio como que nos preparando para o susto, para um desfecho.

Filme versus vídeo

O cinema, durante boa parte de sua existência, trabalhou com um formato de captação, montagem e exibição das imagens: o **filme**, conhecido como **película**. Um processo químico com o qual muitos de nós já tomou contato por meio das máquinas fotográficas que trabalham nesse mesmo processo, lembra? Com essas máquinas nós colocamos um rolo de filme, fotografamos e depois mandamos revelar (aí o processo químico) e ampliar as fotos. A película cinematográfica segue esse mesmo processo.

De alguns anos para cá, o **vídeo** acabou virando uma nova opção para o cinema, principalmente depois que apareceram os formatos digitais.

Ainda existe muita discussão sobre os limites estéticos do vídeo em relação à película quando se refere aos resultados de uma filma-

¹⁰ *Fade-out* é o efeito em que a imagem escurece gradativamente. O contrário, quando a imagem aparece aos poucos, é chamado de *fade-in*.

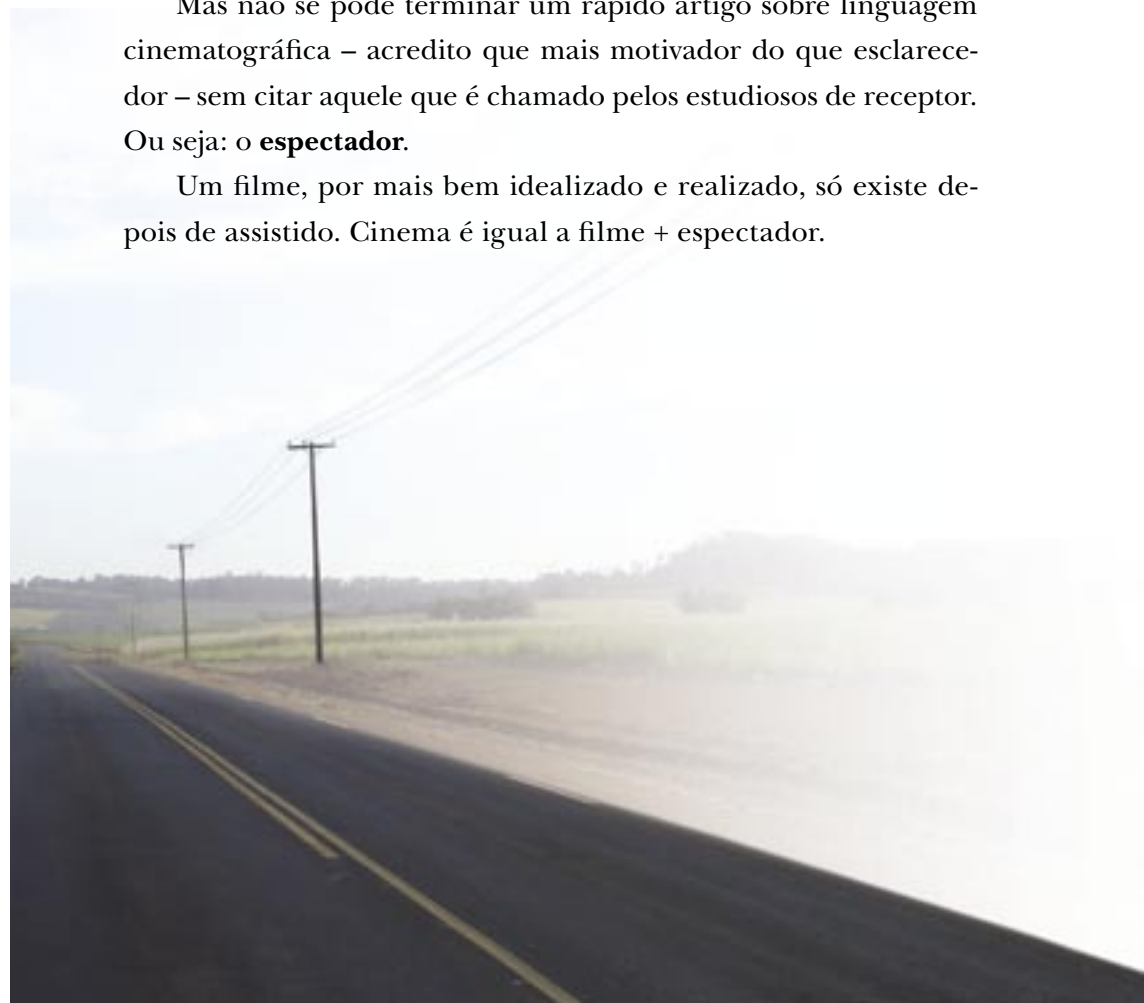
gem (que em vídeo chamamos de gravação), mas, na montagem, a tecnologia digital tem praticamente o domínio.

Até poucos anos atrás, os filmes eram montados em uma mo-
viola, onde uma cópia do negativo filmado era manipulada, sendo recortada e, literalmente, colada (com fita adesiva!) na seqüência. Hoje o material, mesmo quando filmado, é passado para vídeo e editado em um computador.

Para que servem os filmes

Mas não se pode terminar um rápido artigo sobre linguagem cinematográfica – acredito que mais motivador do que esclarecedor – sem citar aquele que é chamado pelos estudiosos de receptor. Ou seja: o **espectador**.

Um filme, por mais bem idealizado e realizado, só existe depois de assistido. Cinema é igual a filme + espectador.



Projetos como este, “O Cinema Vai à Escola”, levam em consideração que assistir a bons filmes é fundamental para nossa formação cultural, humana e artística. Mas existe o outro lado: é sensacional para os filmes que eles sejam assistidos. Ninguém realiza uma obra pensando em guardá-la na gaveta. Quando surge a idéia de um filme, roteirista, produtores e o diretor sabem com quem querem falar, com que tipo de espectador. E é com a proposta desse diálogo, do filme com o seu público, que fazem suas opções dentro do sem-número de recursos que formam a linguagem cinematográfica.

Assistir a um filme e, mais do que tudo, refletir e conversar sobre ele, é arejar e manter vivas essas idéias. O cinema agradece.

As profissões do cinema: o papel de cada um

O cinema, além de absorver profissionais de vários campos da arte e da tecnologia, criou funções específicas que só existem dentro do próprio cinema. Conhecer algumas das principais funções na realização de um filme é importante para nós que adoramos o cinema, para entendermos melhor alguns artigos e críticas, entrevistas de cineastas e mesmo ler as fichas técnicas dos filmes.

Diretor

O **diretor** teve diferentes funções ao longo da história do cinema, mas quase sempre está ligado à autoria do filme, com a respeitável exceção do período dos Grandes Estúdios no cinema americano, quando diretores eram contratados e demitidos, antes mesmo de terminar o filme, pelo produtor.

O diretor é quem responde pela concepção artística do filme, coordenando a dramaturgia e a estética visual e sonora do trabalho. Escolhe e ensaia atores, define planos, participa da montagem, dá os parâmetros da arte, da trilha sonora... Ele está presente na concepção e na supervisão de todas as etapas da produção de um filme, ele só não aparece na tela, fisicamente.

Roteirista

O roteiro pode ser chamado de matéria-prima de um filme. É a partir dele que o diretor vai conceber a obra, assim como serve para orientar a produção em todas as suas tarefas. Por isso, o **roteirista** é um profissional que deve dominar muito bem a arte da escrita, da dramaturgia, e também possuir conhecimentos cinematográficos, que façam com que seu texto tenha indicações visuais.

Um roteiro em si não é uma obra literária, porque sua vida se encerra assim que o filme é finalizado. Uma curiosidade é que o roteiro, que serve de referência em todos os momentos da filmagem, no último dia de trabalho vai parar quase sempre na lata de lixo do estúdio!

Produtor executivo

O **produtor executivo** pode ser considerado, a grosso modo, como quem cuida do cinema como indústria e comércio. É o produtor quem viabiliza financeiramente a obra, tratando desde o financiamento até a exibição do filme.

É ele quem define o orçamento, as contratações e a logística de todo o trabalho.

Diretor de produção

A implementação e a condução no dia-a-dia dessas definições ficam a cargo do **diretor de produção**, que faz com que todos os planos de realização aconteçam no prazo certo e com os custos sob controle.

Diretor de fotografia

É quem, amparado pelas idéias do diretor, cria a iluminação do filme, além de propor os enquadramentos e os movimentos de câmera. Pode-se dizer que ele é um dos maiores responsáveis pelo que se chama de atmosfera do filme, ajudando a definir a “cara” da obra.

Primeiro assistente de câmera

Vários profissionais trabalham em torno do diretor de fotografia, sendo o principal o **primeiro assistente de câmera** (chamado na televisão de *cameraman*), que muitas vezes comanda a câmera acompanhando pelo visor o resultado da filmagem. Com ele trabalham um ou mais assistentes que respondem pelo foco, pela integridade da câmera e pelo controle dos negativos virgens e dos já filmados (diz-se “negativos expostos”), ou fitas magnéticas e mídias digitais, quando o trabalho é feito em vídeo.

Diretor de arte

O **diretor de arte** é o responsável pelo visual do filme, dando os parâmetros e participando da definição de figurinos, maquiagem,

escolha de locações (lugares de filmagem, além do estúdio), decoração dos ambientes e, principalmente, da criação dos cenários.

Cenógrafo

Esta última tarefa, a cenografia, o diretor de arte pode tomar para si ou trabalhar conjuntamente com um **cenógrafo**.

Montador

Depois de filmadas as cenas, é o **montador** quem vai ordená-las em um processo chamado de montagem ou edição. Ele escolhe os melhores planos e o tempo de duração de cada um, para que a



narrativa do filme fique coerente com o que o roteiro propôs e o diretor realizou.

Editor de áudio

A montagem e edição do áudio ficam a cargo de outro profissional, o **editor de áudio**. Este, além de montar os diálogos, insere os ruídos pertinentes.

Diretor musical

Muitas vezes o **diretor musical** é um compositor e arranjador musical, que vai não apenas criar músicas originais como utilizar outras já gravadas e/ou compostas por outros compositores especialmente para o filme. Depois de definida a trilha e editadas as falas e os ruídos, é feita a **mixagem** por outro profissional especializado.

NOTA: Para saber mais sobre a linguagem cinematográfica, assista ao vídeo: “Luz, Câmera... Educação!”, que faz parte do kit de filmes do Projeto: O Cinema Vai à Escola: a linguagem cinematográfica na Educação.

Bibliografia

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BERGAN, Ronald. *Cinema – Guia Ilustrado Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock, Truffaut: entrevistas*. Brasiliense: São Paulo, 1986.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.



Organizadores – GEC/FDE

Devanil Tozzi
Eva Margareth Dantas
Fernanda Lorenzani Gatos
Marilena Bocalini
Marta Marques Costa

Equipe Técnica – GEC/FDE

Helena Esteves
Laura Assis de Figueiredo
Lizete Freire Onesti
Maristela Lima
Nilva Rocha
Thiago Honório (colaborador)

Apoio Administrativo – GEC/FDE

Leonardo Garcia (colaborador)
Thiago Nunes (colaborador)
Vanderli Domingues
Wangley da Paixão (colaboradora)

Representante da Equipe Técnica – CENP

Bruno Fischer Dimarch

Departamento Editorial da FDE

Chefe do Departamento Editorial
Brigitte Aubert

Projeto gráfico
Daniele Fátima Oliveira (colaboradora)

Revisão
Luiz Thomazi Filho

Impressão e acabamento
Esdeva Indústria Gráfica S/A

Tiragem
40.000 exemplares

Ilustrações
Andrea Aly

Fotos
Devanil Tozzi

