

## Filmes & Professores: Momentos de uma oralidade muito presente \*

Wenceslão Machado de Oliveira Junior \*\*

Falar para professores é falar para mim mesmo, sendo eu professor. Quero então começar esta fala dizendo como me entendo um profissional diverso dos demais, ou seja, o que me caracteriza enquanto professor. Nós lidamos com o conhecimento, seja ele idéias, conceitos, fatos, informações, etc. Nós não produzimos este conhecimento, mas o transmitimos aos nossos alunos. Nossa relação com este conhecimento transmitido é, na maioria da vezes, superficial. Não o penetramos tão a fundo a ponto de questioná-lo, apenas os organizamos por séries, como se houvesse ligações necessárias (lógicas, históricas, psicológicas) entre eles. Uma vez seriados estes conhecimentos, nos submetemos. De vez em quando nos sublevamos e mudamos alguma coisa. Normalmente entendemos estes conhecimentos como instrumentos a serem utilizados em nossas vidas cotidianas. É com este referencial que buscamos interessar nossos alunos pelo aprendizado dos conteúdos, sejam eles de Geografia, Matemática, Química ou outra disciplina qualquer. Penso que jamais deveríamos lidar com o conhecimento de maneira tão utilitária. No meu entender, o conhecimento tem como principal objetivo dar continuidade a este mesmo conhecimento rumo ao objetivo último dos homens que é *responder questões primordiais*, tais como: o que eu sou? Se vivemos em uma civilização da técnica (da crença nas máquinas como salvadoras dos homens e símbolos do progresso humano) e em uma sociedade que tem tendência a incentivar os seus melhores homens a produzirem conhecimentos com fins utilitários (desenvolvimento de equipamentos e processos, produção de técnicas e tecnologias para serem utilizadas em algum setor da vida social), essa é uma conversa que penetra esta nossa, mas que ultrapassa os meus objetivos nesta fala.

Nela o que pretendo tocar, mesmo que de leve, é naquilo que nós professores produzimos de mais significativo enquanto conhecimento. Falo daquilo que chamamos de *didática* ou de *metodologia* de ensinar. Existem muitas definições para estas palavras. Fico aqui

---

\* As muitas notas foram colocadas no final do texto para evitar que este perca seu caráter unitário, coeso. Elas têm como objetivo principal apresentar aos leitores trechos dos livros nos quais me baseei para sua elaboração. Não são, portanto, notas explicativas, mas visam indicar as origens de certas idéias expostas por mim.

\*\* Professor do Departamento de Educação da Unesp-Rio Claro e pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais-OLHO, Faculdade de Educação, Unicamp.

com a mais geral de todas, a que as torna praticamente sinônimas: *maneiras de transmitir algo a alguém*, principalmente quando este *alguém* tem existência concreta no plural.

Posso dizer que existem duas formas básicas e concorrentes de entender este conhecimento característico dos professores. Uma delas considera a didática como um *instrumental* e está diretamente vinculada ao ensino das *técnicas de ensino* características de cada modelo de educação conhecido e considerado importante. É dentro desta perspectiva que se encaixa o aprendizado do uso de equipamentos e formas de apresentar um conteúdo aos alunos. Aprender a realizar seminários, trabalhos de campo, aulas expositivas e participativas e muitas outras coisas mais estão dentro desta disciplina voltada para os *meios* de se alcançar uma aprendizagem satisfatória.

A outra forma é a que vou privilegiar aqui. É aquela que considera a própria forma de ensinar como parte do conhecimento ensinado, como integrante dele, definindo suas características e imprimindo nele suas marcas, ou seja, em que se pensa a *linguagem* de um conteúdo como sendo o próprio conteúdo. Ou melhor, nesta disciplina busca-se refletir sobre *com que* se vai apresentar tal idéia, conceito, informação ou fato, “de forma a dar-lhe vida, em vez de celebrar sua morte”. Se faremos isto com palavras, números, tabelas, fotografias, músicas, pinturas, filmes, livros...

No decorrer da minha fala espero tornar esta idéia mais clara, visto que a centralizarei sobre uma reflexão acerca de uma linguagem específica: *o audiovisual*<sup>1</sup>.

Primeiramente, farei uma reflexão mais geral sobre esta “nova” *linguagem* que tem sido cada vez mais utilizada e debatida pelos professores em particular e pelos seres humanos em geral. Depois, comentarei mais de perto algumas das características de um dos seus produtos, os *filmes de ficção cinematográfica*. Esta segunda parte, de interesse mais direto, fará muito mais sentido se bem entendida a primeira parte.

Ao organizar em nossas cabeças uma maneira de apresentar e explicar aos nossos alunos alguma coisa, seja ela um conceito, uma informação ou uma idéia, estamos sempre buscando estabelecer relações, tanto de proximidade quanto de semelhança, mas também buscamos muitas vezes ensinar a partir das diferenças, da singularidade, por comparação... e de muitas outras formas que não cabem no espaço deste artigo, mas têm sempre o tamanho exato do momento em que o professor *fala* aos seus alunos.

Cabe dizer que nestes momentos, como em quase todos os outros momentos em que falamos, estamos a *narrar* algum fato, a *contar* alguma coisa, a *dizer* nossa versão sobre algum pedaço do mundo. Para nós mesmos ou para outros. Se temos ouvintes, nós os tornamos parte da história que contamos, buscamos fazer deles cúmplices de nossa argumentação. Na maior parte das vezes nos deparamos com algo muito interessante. Quando contamos algo não nos utilizamos apenas da fala, das palavras pura e simplesmente encadeadas em um sentido. Estamos agindo. O que quero dizer por *estar agindo* é simples: estamos a nos relacionar com tudo o que está a nossa volta. Esta relação, este agir, nos toma por completo. *Todo o nosso corpo vibra ao tomar verbais* pensamentos e emoções, risos e estranhezas<sup>2</sup>. A vibração que percorre nosso corpo é também corrente entre os ouvintes, ou melhor, entre aqueles que, com maior ou menor atenção participam daquela situação, daquele momento em que uma idéia está sendo exposta. Falantes e ou-

\* Devo esta bela frase à Rosalia de Angelo Scorsi.

vintes formam um contexto totalizante<sup>3</sup>, em que as palavras e os silêncios vão compondo um discurso *sempre no presente*. Um presente contendo... Um presente que é *denso*, pois que acumula os presentes que foram se somando ao longo da conversa. Ele aprisiona o todo, contém todos os significados apreendidos e abandonados durante este tempo em que falantes e ouvintes se constituíram como homens em busca... de si mesmos, das origens do mundo, do diploma universitário. Não importa a busca, importa o agrupamento... e a *oralidade*<sup>4</sup>.

O que eu vou chamar de *oralidade* é esse mundo que se constitui quando estamos vivendo situações em que o presente é totalizador, em que temos de estar atentos o tempo todo àquilo que está ocorrendo para que consigamos, ao final, deter algo do ocorrido. Os sentidos e significados vão se dando não propriamente por acúmulo, mas por *sobreposição*, estando na última fala/no último gesto presenciado a “chave” de significação dos momentos anteriores<sup>5</sup>. Enquanto estamos imersos em uma situação oral, os sentidos permanecem instáveis, passíveis de serem alterados por uma fala posterior.

Podemos voltar aos momentos que antecederam a esta última fala/a este último gesto, buscar sentidos e significados outros, a partir de nossas lembranças e esquecimentos. No entanto, estas rememorações estarão submetidas à “sensação” que ficou ao sairmos, que ficou ao nos desvincularmos daquela situação e entrarmos em outra. Esta “sensação” final (que pode ser de compreensão, dor, estranhamento, felicidade, etc) engolfa tudo o que foi presenciado, dando sentido a muito do que ocorreu antes. Sentidos estes que não precisam ser compostos por coerência, mas o podem ser por tensão e conflito.

Podemos dizer que o que chamei de oralidade englobaria todas as situações em que os homens se relacionam entre si. Poderíamos dizer que sim num certo sentido, mas prefiro destacar/separar deste mundo oral, onde vivemos em um presente perpétuo, um universo cujos tempos que antecedem ou se prolongam do presente podem ser *consultados* sem que haja perda de sentidos. Falo do mundo das *coisas escritas*, impressas<sup>6</sup>, no qual está baseado nossa produção científica e nossa sociedade ocidental atual. Nesse universo, as coisas permanecem inalteradas à passagem do tempo. Ao tomarmos conhecimento de um fato ou de um conceito por meio de um instrumento pertencente a este mundo (o mais conhecido deles é evidentemente o livro), tomamos parte de algo que tem uma estabilidade muito maior do que o movimento diário a que chamei de mundo oral. Este último é, sem dúvida, mais dinâmico; é também o mundo do qual todo e qualquer ser humano está embebido. O universo da escrita e da imprensa é fruto deste outro universo, mais antigo e primordial, de suas crenças e misérias. As coisas escritas — leis, fórmulas, fatos... — vêm dar aos homens alguma *estabilidade* no movimento incessante das sociedades orais, antigas ou modernas. Elas fixam mais. Também não há aqui a máxima das coisas provenientes do mundo oral: “quem conta um conto aumenta um ponto”. Para fazer parte deste mundo os homens devem pedir ingresso, lutar por ele, aprender seus códigos de linguagem e de poder.

Mais importante do que reduzir a velocidade das mudanças, o que a escrita faz é permitir o *acúmulo* e o *retorno* sem que haja, necessariamente, perdas no presente. Centenas de anos depois das mortes dos autores, as frases que compõem as peças de Shakespeare, as poesias de Camões e a filosofia de Descartes são as mesmas. Os fatos e idéias ali narrados permanecem os mesmos, sem acréscimos decorrentes do próprio passar do tempo. É sempre possível dar-lhes uma outra olhada. Importante talvez lembrar que o que continua

igual são as impressões, os desenhos das letras no papel, não os sentidos que as palavras têm. Estes mudam sob o deslizamento do tempo<sup>7</sup>.

Fiz esta separação para fins explicativos e lembro que ela não deve ser literalizada jamais, ou seja, não devemos pensar estes dois mundos como separados, mas como universos contíguos um ao outro, ora convivendo em paralelo, ora interpenetrando-se, alterando importâncias sociais de cada uma destas *linguagens*. Não quero também induzir juízos de valor *a priori*, como se teria a tendência de supor, uma vez que estamos entre homens muito envolvidos no mundo da leitura: cientistas e professores. Estes últimos, completamente sujeitos ao que conhecemos pelo significativo nome de *conhecimento acumulado*. Nada mais próximo do mundo da escrita.

Falei em *linguagem* no parágrafo acima. Chamei assim o mundo da escrita e o mundo oral. Penso que linguagens são algo que extrapola as línguas. Acredito poder dizer que são *maneiras que o homem vai elaborando para se aproximar mais daquilo que busca conhecer*. No limite, para responder aquelas velhas perguntas que estão subjacentes a todas as outras que fazemos: o que sou? De onde venho? Para onde vou?

Pintura, arquitetura, mímica, literatura, ciência, e tantas outras construções humanas, são linguagens *com as quais* os homens buscam explicar as coisas, ou melhor, buscam *nomear* as coisas. Quando falo nomear, estou querendo dizer *tornar existente, sensível, compreensível... significativa*. Vejam bem que eu disse que os homens buscam nomear as coisas *com as* linguagens e não *através* delas. A diferença é total. Linguagens não são meios para se atingir as coisas, mas constituintes delas. As linguagens nas quais nos expressamos (para nós mesmos e para os outros, ou seja, para pensar ou expor) é que nos presentificam as coisas, é que tiram estas coisas — fatos, seres, idéias, objetos, etc — de um mundo *exterior* a nós e nos permite entrar em contato com ele. As linguagens, portanto, é que *nos dão as coisas*. Se usarmos duas linguagens para pensar ou dizer de um mesmo fato ou conceito ou sentimento ou sonho, estaremos pensando ou dizendo coisas que terão muitas semelhanças, mas que terão muitas diferenças. A materialidade de cada forma de nomear é uma, comportando riquezas e misérias. O importante aqui é lembrar que os homens seguem inventando novas linguagens, às vezes com o abandono de outras, normalmente com a convivência de todas elas. É aqui que eu chego ao *audiovisual*, linguagem moderna por excelência. Linguagem atualíssima se formos pensar em quantidade de pessoas e informações que vivem hoje neste universo de imagens e sons projetados em telas.

Antes de tecer alguns comentários acerca desta linguagem, suas limitações e suas mais significativas possibilidades, gostaria de dizer que, se o entendimento das linguagens criadas pelos homens é importante para qualquer ser humano em particular, este entendimento é, ao meu ver, fundamental para aqueles homens que se dispõem a transmitir conhecimentos aos demais. Neste grupo de homens incluo, necessariamente, todos aqueles que se chamam de professores ou educadores. Estou partindo do princípio que estes profissionais querem não só transmitir o já referido *conhecimento acumulado*, mas também fazer com que seus ditos alunos ou aprendizes continuem a acumular conhecimentos após terem saído da escola. Estou tomando a instituição escolar como o lugar privilegiado em nossa sociedade onde se tem como objetivo *contar para os mais novos* aquilo que os mais antigos produziram de mais interessante, do ponto de vista dos não tão antigos assim.

Penso sempre que estamos apequenando a instituição escolar à medida que restringimos nossas aulas ao ensinar um conteúdo específico, ou seja, ao ser tomado um olhar espe-

cífico para o mundo. Penso que devemos sempre estar atentos para *ensinar* o mundo, melhor, *ensinar a olhar o mundo* de diferentes pontos de vista. Mais ainda. Penso que na escola o que temos feito é ensinar a usar as coisas e não a nomeá-las<sup>8</sup>, ou seja, não as temos entendido em sua grandeza, mas em nossa miopia. Retiramos das descobertas humanas a sua história, as suas condições concretas de descobrimento, tornando-as meras coincidências ou seqüências lógicas de progresso racional e científico proporcionado por homens brilhantes que devem perder a sua humanidade para serem transformados em mitos.

Muito do que os homens foram produzindo só foi possível graças à invenção de novas linguagens, por estes mesmos ou outros homens. Talvez o melhor exemplo disto tenha sido a linguagem matemática, ou melhor dizendo, as linguagens matemáticas, nas quais se baseiam praticamente toda a nossa tecnologia atual. Descontextualizar estas linguagens das sociedades que as produziram é retirar delas a sua maior grandeza, a sua humanidade. Por isso é preciso pensar sempre nas linguagens como *objetos culturais* e não apenas como instrumentos. Apesar de serem, digamos, “artefatos abertos” as diferentes linguagens não se prestam a tudo e qualquer coisa, além de carregarem consigo as marcas históricas de sua criação e dos “aprimoramentos” que foram sendo acrescidos à ela na busca de melhor pensar e dizer com esta forma de nomear o mundo ou parte dele.

Pois bem, o audiovisual. Ele é representado principalmente pelo cinema e pela televisão em nossos dias, mas as telas dos monitores de computadores estão ocupando cada vez mais a linha frontal de nossos olhos. Vou-me deter aqui nos objetos mais comuns desta produção audiovisual: os *filmes de ficção*<sup>9</sup>, visto serem eles os produtos audiovisuais que mais freqüentam nossas escolas. A rigor, *todo produto audiovisual é ficcional*, mesmo os documentários mais sérios já realizados, na medida em que não vemos as coisas em si, mas *imagens feitas a partir delas*, e que nos chegam, por exemplo, sem a dimensão de profundidade que temos no mundo tridimensional cotidiano. A profundidade que vemos na tela é uma ilusão, pois a tela é plana, bidimensional. Além disto, os cortes e a montagem das imagens, explodem as nossas formas de vivenciar o tempo e o espaço, já que na tela imagens que foram as primeiras a serem filmadas aparecem posteriores a outras no filme, e a câmera “salta” entre locais muito distantes uns dos outros num piscar de olhos. Outras características das imagens, tais como a ubiqüidade do espectador durante uma cena (o que nos permite ver com os olhos de vários personagens uma mesma cena) ou a desvinculação entre os canais de som e de imagem (o que possibilita a dublagem), poderiam também ser utilizadas como justificativas para eliminar o caráter de veracidade que damos às informações que recebemos no cinema ou da televisão<sup>10</sup>.

No entanto, as imagens nos parecem reais, e de fato o são como imagens, assim como os sonhos nos são reais, como sonhos. A proximidade do que vemos nos filmes com aquilo que vemos no dia-a-dia tridimensional dá este caráter de verossimilhança a tudo o que vemos se movimentando quando olhamos para uma destas telas cotidianas. *Acreditamos no que vemos*.

Vivenciamos as histórias contadas nas imagens e sons de um filme de Spielberg assim como vivenciamos as histórias contadas nas frases impressas em um livro de Guimarães Rosa. Estas histórias se encontram com as nossas outras histórias contadas, cantadas, vivenciadas<sup>11</sup>. No entanto, dizer que captamos e entendemos as imagens e sons *assim como* captamos e entendemos as sentenças e parágrafos é um equívoco. Nada é tão próximo e nada é tão distante ao mesmo tempo.

A despeito de narrar algo, normalmente histórias dos dramas e aventuras de algumas pessoas (muitas vezes baseadas em um conto ou romance), *o filme nos chega como situações orais*<sup>12</sup>, densas de significado emocional, que se sobrepõem a todo instante no tempo, cujo final dá significado para as imagens e sons que vimos e ouvimos anteriormente. Desnecessário dizer que durante o tempo (*presença e duração*) em que assistimos a um filme estamos em um *presente totalizador*<sup>13</sup>, independente se no filme estamos assistindo a cenas passadas no ano de 1789, 1996 ou 2019. *A imagem que vemos é sempre atual*. Sentimos a cena como presente, as pessoas (personagens) e os objetos expostos aos nossos olhos e ouvidos têm uma *materialidade todo podensa*, tão poderosa que poderíamos afirmar, por exemplo, ter sentido o cheiro das comidas do jantar oferecido à marquesa no filme *A época da inocência*, ou dizer ter sentido a textura da pele de Demi Moore ao ser acariciada pelas mãos de Whoopi Goldberg (que havia incorporado o namorado morto) no filme *Ghost*. Sentimos mesmo a dor de personagens que foram esfaqueados ou estão impossibilitados de lutar pelo seu grande amor, como a da personagem vivida por Emma Thompson no filme *Razão e sensibilidade*. Dores do corpo e da alma.

Estas possibilidades não estão restritas a um filme. Um leitor atento e sensível sente cheiros, gostos, e texturas e dores junto com a Ana do conto *O amor* de Clarice Lispector, bem como ouve os sons do Jardim Botânico carioca e vê o cego que desencadeia na personagem toda uma série de dilemas e pensamentos que fazem desse conto uma experiência sensitiva incrível, apesar de ser apenas palavras que vemos materialmente à nossa frente.

Há algumas coisas, no entanto, que diferenciam as experiências literárias das filmicas<sup>14</sup>, tornando estas últimas mais marcantes, mais intensas por possuírem um maior impacto emocional. Primeiramente, a materialidade das imagens. Nos filmes *as imagens se materializam diante de nós*, dando uma densidade muito grande ao que estamos vendo/vivendo; tendemos a sentir os acontecimentos que vemos na tela como se estivéssemos no corpo daquele personagem mostrado pelas câmeras. O fato de as imagens se seguirem umas às outras ininterruptamente, fora do controle do espectador, impede que este realize um movimento de distanciamento reflexivo do tipo: “isto não é real”, o que reduziria, sem dúvida, a identificação da imagem-corpo com o corpo concreto (pele, carne, eletricidade, etc), bem como as sensações presenciadas/sentidas durante a projeção<sup>15</sup>. Podemos dizer, então, que, antes de mais nada, ou seja, primeiramente, *sentimos*<sup>16</sup> o filme como um todo, cada imagem nos chega como num susto. O entendimento de um filme tem um caráter afetivo próprio das situações globalizantes, orais.

O mesmo não pode ser dito com tranquilidade da leitura de um romance ou conto (acredito poder dizê-lo da leitura de poesias, mas esta é uma outra conversa). O que ocorre é que, ao lermos, primeiro interpretamos o significado das palavras e, ao juntarmos estes significados, vamos construindo imagens em nossa mente. Há aí uma densidade menor nas imagens, construídas passo a passo, frase por frase, bem como a partir de uma materialidade *interna, invisível* a olho nu. É evidente que o leitor muitas vezes é *tomado* pelas imagens vindas do texto, transferindo-se de seu corpo para o do personagem literário, passando assim a *existir* num momento/mundo globalizante e, portanto, de impacto emocional forte.

Entretanto, apesar de todo o envolvimento afetivo que um texto em prosa possa causar no leitor, estas emoções serão sempre mediadas/antecipadas por um entendimento que é sobretudo intelectual e simbólico, estando, portanto, distante da recepção e do entendimento *corporal* proporcionado por um filme.

Diante de um livro o distanciamento para reflexões e reduções da carga emocional é facilitado; não só porque o ritmo de leitura, as paradas e recomeços, é dado pelo próprio leitor, mas também, e principalmente, por ser a leitura uma construção imagética/imaginativa essencialmente privada. No filme, principalmente nos cinemas, mas também na tevê (interessante notar como as pessoas gostam de assistir televisão em grupos; comentar o que foi visto/ouvido é tão importante quanto tê-lo visto/ouvido, o que nos remete para o mundo da oralidade) a *recepção é coletiva e semelhante* para todos. Assistir a um filme no cinema é sobretudo uma *situação social* em que cada um se sente igual a todos os outros ao seu lado, mesmo não tendo consciência desta presença durante a projeção, já que neste tempo o espectador *se transfere* para o mundo do filme<sup>17</sup>. É também este partilhamento coletivo que dá às imagens dos filmes maior densidade emocional e significativa que as imagens construídas a partir de um texto lido. Talvez – se fosse lido em voz alta ou mesmo contado ou cantado – isto se desse de outra forma.

Sem dúvida alguma, uma vez que assistimos a um filme no vídeo-cassete o distanciamento reflexivo passa a ser mais passível de ser realizado, na medida em que podemos parar e voltar a fita. Além disso, o vídeo-cassete reduz a assistência coletiva às imagens. Não é à toa que o impacto de um filme assistido em casa é normalmente menor do que o deste mesmo filme assistido num cinema. O vídeo permite a nós, seres humanos formados no universo da escrita, realizar uma espécie de *leitura* do filme. É, sem dúvida alguma, uma perversão da linguagem, uma vez que estamos a utilizar um produto cultural realizado sob determinadas perspectivas de assistência (sala escura, espectador isolado apesar de coletivo, duração/seqüência/velocidade de assistência fora de controle do espectador) fora destas condições. Lembro, no entanto, a condição de *artefato aberto* das linguagens e de seus produtos. A questão que devemos nos colocar é se este desvirtuamento enriquece ou empobrece a busca de nomeação das coisas do mundo feitas com esses filmes.

Isto que eu acabei de dizer, a assistência de filmes através do vídeo, tem uma relação direta com o objetivo deste artigo. Por que e para que nós professores usamos o audiovisual? Mais. Como e quando nós o fazemos?

Tantos são os motivos que eu seria leviano se os tentasse resumir aqui. Normalmente são legítimas as preocupações que levam os professores a se utilizarem de filmes em certos momentos de seu programa: incentivo aos alunos, maior atenção e aprendizado, variação de linguagens e tipos de aula, introdução na escola de coisas atuais e cotidianas dos alunos, etc...

O que chama a atenção é a forma de escolha dos filmes, via de regra submetidos a um programa alheio ao audiovisual, bem como uma estrutura escolar refratária a qualquer alteração em horários para que o filme possa “caber” ali, na escola, no programa, naquele momento específico. O professor vê o filme e descobre nele uma discussão ou uma imagem que possa “ilustrar” o que ele tem a ensinar aos alunos. Às vezes, lê em manuais para professores que o filme é “usável” para ensinar a época tal, o conteúdo qual. O filme entra normalmente como um auxiliar, não como eixo e peça fundamental daquele item do programa. Ele é incluído no início ou no fim de algum assunto como se o *não-didatismo* dele acompanhasse, sem questionar, o didatismo das formas de ensinar na escola. Chamo de didatismo o encaideamento tido como lógico e correto das coisas mais fáceis para as mais difíceis, das mais simples para as mais complexas, e assim por diante<sup>18</sup>. Os filmes não costumam fazer isso, pelo menos aqueles que não se propõem a apenas divertir os espectadores. Não é facilidade que um filme busca, mas entendimento, ampliação do conhecimento.

O filme, assim como as outras formas de contar histórias, é *sempre uma interpretação*, dá sempre um ponto de vista, com inclusões e omissões particulares<sup>19</sup>. Talvez fosse melhor dizer que ele é uma (outra!?) versão sobre algum fato ou assunto. Esta deve ser a primeira conversa que o professor deve ter com seus alunos, identificando no filme a opinião pessoal de alguém sobre algum fato ou assunto (essa também deveria ser, a meu ver, a posição que o professor deve tomar frente ao seu próprio programa de conteúdos).

Ao fazer o recorte em uma obra, ou seja, ao ver no filme apenas uma fração do que ele é, o professor a destrói. O filme *O nome da rosa* não trata das condições de marginalidade que os conhecimentos científicos tinham na Idade Média, mas sim conta a história do desvendamento dos assassinatos de monges em um mosteiro medieval. *Todo filme é uma narrativa*, e como tal conta uma história por meio da projeção de imagens e sons específicos, únicos, uma vez que foram captados na realidade, onde cada coisa (objetos, pessoas, animais, etc) é única entre todas<sup>20</sup>. No entanto, sabemos que uma parte significativa dos filmes busca ser mais do que uma história bem contada. Busca também o que podemos chamar de *beleza plástica* das imagens, das seqüências de imagens, das passagens entre elas. Enfim, um filme quer ser belo não só pela história que conta, mas também (e muitas vezes principalmente) ser *belo enquanto imagem e som*: fotografia, efeitos especiais, figurino, cenários, trilha sonora são aspectos de um filme tão importantes quanto a história em si.

Uma outra coisa importante, já comentada brevemente acima, é o fato de que o cinema e seus produtos, os filmes, trabalham *o tempo e o espaço de uma maneira muito peculiar*<sup>21</sup>, nos dando uma outra forma de pensar estas *categorias básicas* de nossas vidas. Neles, se torna possível o acompanhamento de ações simultâneas ocorridas em locais distintos, a apresentação de épocas diferentes com a mesma materialidade e presença, a visão de uma mesma cena por vários ângulos e posições diferentes, um personagem que vimos morrer numa cena anterior pode aparecer novamente na tela com a mesma matéria (luz e sombra?!!, carne e osso?!!) de que era formado anteriormente, etc. Estes são exemplos de vivências cinematográficas impossíveis de serem realizadas na vida cotidiana do espaço tridimensional e do tempo cronológico linear.

Muitas das características técnicas próprias das produções cinematográficas e televisivas podem ser citadas como elementos utilizados para dar sentido a alguma coisa ou dizer/mostrar algum fato, idéia ou objeto na tela. Os diversos tipos de planos (do plano geral ao super close), os ângulos de filmagem (plongée e contra-plongée, bem como as infinitas possibilidades dos ângulos inclinados), a iluminação, a pós-produção (fusões, íris, fading, etc), os movimentos de câmera (os vários tipos de travellings, as panorâmicas, o balanço, etc), a montagem (rápida, lenta) não são meros jogos de linguagem, mas elementos significantes em cada cena ou seqüência filmada<sup>22</sup>.

Da mesma forma que as pinturas, os filmes não têm como objetivo contar/mostrar algo como realmente ocorreu, ou como realmente é. Querem apresentar uma experiência humana<sup>23</sup>.

Em resumo, *um filme é um todo*, é um “objeto” cuja significação só é completamente entendida na última cena projetada. A palavra *fim* marca o momento em que temos o entendimento do mundo (ou do pedaço dele) mostrado pelo filme. Antes, este entendimento estava sempre *em suspenso*, podendo ser alterado pela cena a seguir, já que ela poderia nos trazer elementos novos, alterando assim o significado das imagens e diálogos anteriores.

Nunca é mau lembrar que *o cinema é uma indústria* e como tal funciona com objetivo de lucros<sup>24</sup> e necessita do concurso de muitos profissionais para que um filme possa ser

assistido por milhões de pessoas em todos os cantos do planeta. Esta indústria é a mais fabulosa *fábrica de sonhos* que o homem moderno produziu. Muitos chegam a dizer que a matéria de que são feitos os filmes, as imagens e os sons, é da mesma natureza que a matéria de que são constituídos nossos sonhos.

Com tal poder de produzir desejos e satisfazê-los, os filmes devem ter um lugar de destaque na preocupação dos formadores de nossa juventude. Novamente os professores estão na linha de frente desta empreitada, mas estão totalmente despreparados para tal tarefa. Eu diria que ninguém está totalmente preparado e jamais estará. Fruto da modernidade<sup>25</sup>, o cinema reflete os homens que o criaram e desenvolveram. Mutantes, os filmes se nos apresentam sempre com alguma novidade, às vezes técnica, às vezes estilística. Ambíguos, são ao mesmo tempo arte e indústria. Objetos cuja matéria-prima principal é o tempo<sup>26</sup>, os filmes se apresentam diante de nós como efêmeros e eternos, mostrando-nos em cenas breves e fugidias imagens conhecidas de todos e que mergulham fundo na memória cultural do Homem (imagens das faces da felicidade, da meditação, da nostalgia, da santidade, etc não precisam ser explicadas com palavras para serem compreendidas pelos espectadores).

A despeito de ser ele tão difícil de ser apreendido, o cinema está aí, reforçado e potencializado pelas imagens digitalizadas da televisão e dos computadores. É preciso saber olhá-las. Entender os elementos que formam o seu discurso e a sua poesia, sua sedução e sua manipulação<sup>27</sup>. De maneira geral, os alunos são tão bons ou melhores que nós para observar os filmes. Eles têm seus olhos treinados desde cedo nesta civilização imagética que nos circunda hoje. Nós, professores e cientistas, mergulhados na civilização da escrita e do raciocínio reflexivo, temos muita dificuldade de enxergar nestas produções audiovisuais formas de conhecimento por si mesmas<sup>28</sup>. É por isto que buscamos trazê-las e enquadrá-las dentro de nossos programas sustentados por textos de vários tipos: impressos em livros, escritos na lousa, escritos nos trabalhos e provas, escritos...

É ao fazer isto que talvez estejamos cometendo nosso maior crime e perdendo nossa maior oportunidade de tornar a escola um lugar real de aprendizado para este mundo que está aí. Se resistirmos a tratar os filmes como textos a serem lidos e compreendidos parte por parte, e tentarmos entendê-los como *textos* a serem vistos e sentidos como um todo, poderemos tirar deles pontes para várias coisas que buscamos a um certo tempo na escola: interdisciplinaridade, não compartimentação em disciplinas estanques, discussão da realidade, trabalho com a realidade do aluno, etc...

No entanto, acho que estamos bem longe disto. Cabe-nos, justamente por isto, começar a tatear este possível caminho. Suponho que não seja o único.

Nesse tateio farei agora, para terminar esta longa fala, algumas poucas reflexões em voz alta acerca do trabalho com filmes na escola.

Assistir a um filme com os alunos e insistir em discutir apenas os aspectos históricos ou biológicos ou literários presentes nele é contraditório não só à idéia do filme como produto cultural inteiro, mas também com os objetivos de “dar um aula diferente” e de fazer da escola um lugar que possa extrapolar o repasse do *conhecimento acumulado*, tornando-se um lugar privilegiado para se conhecer e pensar o mundo. Assistir a um filme é se envolver com o que foi visto na tela, é criar vínculos afetivos com um ou vários personagens, tornando meus as suas dores, angústias, alegrias... Como não falar sobre as opções de amor e de casamento das duas irmãs de *Razão e Sensibilidade* antes de conversarmos sobre a desestruturação da aristocracia rural na Inglaterra da metade do século XIX?

Da mesma maneira, “cortar” o filme (mostrar apenas uma ou outra cena ou seqüência) é desorganizar o “clima emocional” que as cenas anteriores queriam criar no espectador. Mostrar apenas trechos de filmes é dar outros sentidos às mesmas imagens, via de regra empobrecendo-as. A seqüência do filme *Apocalypse now* em que os soldados americanos metralham indefesos civis vietnamitas num barco repleto de verduras e outros alimentos é o momento em que vaza a tensão avassaladora em que estão esses soldados, mistura de medo e patriotismo. A tensão e o pavor enfrentados por esses americanos é construída diante dos espectadores em várias cenas e seqüências anteriores (por exemplo, a seqüência em que dois deles são perseguidos por um tigre, ou a cena da explosão de um helicóptero provocada por uma granada jogada por uma vietnamita). Ao vê-los disparar contra os civis, vemos diante de nós seres desesperados lutando pela sobrevivência numa guerra em que o inesperado era o cotidiano. Momento em que a loucura da guerra sai da tela. Momento de ironia e de crítica à maneira de recrutar soldados pelas Forças Armadas americanas durante a guerra: já em cenas anteriores foram mostradas as características de despreparo dos marinheiros daquele barco. Um muito jovem, outro, surfista, outro, cozinheiro. Apenas um era realmente soldado.

Apresentada separadamente, essa seqüência poderá nos parecer um massacre de pessoas indefesas por soldados muito armados. Poderemos entender que ele foi desencadeado pelo medo provocado apenas pelo avanço da mulher vietnamita em direção ao personagem *Chef*. Enfim, ela será transformada de um episódio provocado por toda uma situação de guerra (à qual o espectador já está envolvido neste momento da projeção) em uma carnificina sem sentido, evidentemente provocando em nós um sentimento antiamericano muito mais potente.

Neste mesmo filme há outro exemplo das alterações que cenas isoladas podem sofrer ao serem apresentadas. Assim que o barco deixa as trincheiras mais avançadas do exército americano, onde há uma ponte que está sendo bombardeada pelos vietnamitas, é realizada uma tomada deste local a partir da popa do barco. O que vemos é uma seqüência contínua de clarões a iluminar pedaços de construções e floresta sobre o fundo negro da noite. Esta cena nos remete a uma tomada anterior feita do mesmo ângulo à saída do barco de um posto de abastecimento americano, onde estava havendo uma festa para os soldados. Também nesta tomada o que vemos são clarões a iluminar construções e árvores no fundo negro da noite. Os sons ouvidos nas duas tomadas completam a relação: estouros de fogos de artifício e “foguetes” na primeira cena; explosões de bombas e morteiros e tiros, na segunda. Ao estabelecer este paralelo por semelhança, as duas cenas são impregnadas de outros sentidos (ironia, por exemplo) que isoladamente não teriam. Lembro aqui que também a primeira cena tem seu sentido alterado – ampliado – a partir da visão da segunda.

A maioria dos filmes podem trazer mais *problemas* do que *ensinamentos* se insistirmos em enquadrá-los sob perspectivas meramente informativas, como se fossem capítulos de livros didáticos. Darei alguns exemplos.

Filmes que têm em animais seus personagens centrais, tais como *O urso*. Neste caso, posso indicar inicialmente duas razões para que na tela muitas inverdades sejam apresentadas. Primeiro, os animais que “fazem” os personagens são certamente amestrados, tendo atitudes e posturas corporais modificadas pelos treinamentos. Como segunda justificativa, digo que estes animais assumem atitudes e posturas éticas típicas dos humanos ao reagirem às situações enfrentadas na história. Há portanto, um antropomorfismo em todos estes filmes, praticamente impedindo que deles sejam extraídas *informações biológicas* sobre estes animais.

Lembro que as imagens do cinema nos chegam sempre como verdadeiras, materiais. Ao colocarmos na escola as imagens desse filme estaremos reforçando este caráter de verdade, só que desta vez com a chancela do conhecimento científico escolar.

Filmes em que as histórias contadas são vividas por homens e mulheres de outra época. As confusões podem ser totais<sup>29</sup>. Desde a ambientação, como ruas, casas, pontes, igrejas, até o tipo de personagem (corpos e atitudes), passando pelos figurinos e palavras usadas nos diálogos, tudo teria que ser reconstituído nos mínimos detalhes para que o filme se nos apresentasse mais próximo do que teria sido a vida naquela época. Normalmente essas reconstituições vão se tornando mais caras e difíceis à medida em que se aprofundam nas profundezas da história do homem. O que ocorre com muita frequência é que o filme não tem por objetivo retratar aquele tempo mas alguma coisa dele (uma forma de pensar, um drama pessoal, o significado de uma batalha para o futuro de uma nação, etc) que, para ser apresentada, não necessita de figurinos oitocentistas, o Rio de Janeiro imperial ou as jóias particulares de Cleópatra. O exemplo mais radical que conheço desta desnecessidade é o filme *Eduardo II*. Nele, a despeito de ser a história de um rei, os cenários se assemelham a porões e as roupas, a sacos de pano jogados sobre os corpos. Mas há muitos filmes que tentam se parecer com a época em que se passa a história. *A Rainha Margot* é um bom exemplo. As cores do filme parecem ter sido tiradas dos quadros dos pintores daquela época. A sujeira das pessoas, os conflitos entre católicos e huguenotes, as ruas e prédios reconstituindo a Paris do século XVI, etc parecem nos levar a uma Margot renascentista. No entanto, deparamos na tela com a atriz Isabelle Adjani, contemporânea nossa e já conhecida de outros filmes. No cinema o personagem é sempre o ator, ele corporifica este personagem dando-lhe rosto, voz, corpo, etc. Após termos assistido ao filme *Carlota Joaquina: imperatriz do Brasil* qual é a cara de Dona Carlota senão a de Marieta Severo? Mas voltando ao filme *A Rainha Margot*, os “problemas” não param aí. É que o filme mostra uma rainha muito mais próxima da futilidade romanesca. Não vemos no filme a poetisa e religiosa Margot de quem nos contam os livros de ciência histórica\*. Nenhum dos conflitos conjugais, políticos e religiosos mostrados no filme são vividos de maneira profunda pela rainha. Ela se comporta como uma “adolescente descompromissada” dos anos oitenta, apenas o sexo e a vida com seu amante lhe importam. O único momento de perplexidade que ela tem no filme é, ironicamente, o momento em que o irmão está morrendo e lhe suja o vestido de sangue. Este parece ser o único contato que a personagem teve com toda aquela matança.

Conteúdos geográficos também são muito buscados em filmes. As tomadas que mostram os lugares por onde passam os personagens ilustram *bem* países e regiões. Basta pensarmos em filmes sobre a Amazônia para que isto se exemplifique. Normalmente mostram uma visão idílica do paraíso sendo destruído pelos “brancos”, como em *Brincando nos campos do Senhor*.

\* Não quero com esta frase afirmar que os livros de História contêm a verdade sobre esta famosa mulher. Penso mesmo que eles nos dão, assim como no filme, uma *versão* de como ela poderá ter sido. É certo, no entanto, que a seriedade na reconstrução do passado e dos seus *personagens* pelos historiadores tem sido maior que a dos cineastas, tornando a versão apresentada pelos manuais científicos mais crível que a dos cineastas. O que ocorre neste filme é a não correspondência da personagem vivida por Isabelle Adjani com a mulher descrita pelos historiadores desse período da história francesa, o que gera nos espectadores com algum conhecimento da época um profundo estranhamento ou irritação.

As imagens que aparecem na tela podem estar se referindo a um lugar e na verdade terem sido captadas em outro, como é o caso do já citado *Apocalypse now*, cujas filmagens foram feitas nas Filipinas, mas a história do filme se passa no Vietnã.

Os equívocos a que estamos sujeitos ao tentar usar filmes dentro dos nossos programas sem ter de alterar estes últimos são muitos mais do que o que acabei de expor. O importante é lembrar que para um filme caber na escola é preciso nos prepararmos para que ele extrapole os muros dela, para conversarmos sobre aquilo que ele diz a mais do que o que estava no programa.

A linguagem que os professores usam em uma aula, ou seja, as palavras e frases ditas aos alunos, são na verdade tributárias em maior grau de uma lógica do mundo da escrita. A oralidade nestes momentos está presente como instrumento de uma reflexão e de um conhecimento que deve ser realizado nos moldes da escritura. No entanto, ela também permanece como *potência criadora* e, como tal, aparece nas lembranças somente do que foi dito ao final da aula, na dificuldade em reconstituir as exposições, etc.

Nas escolas vivemos num cruzamento entre dois mundos de raízes poderosas em nossa civilização. Acreditamos mais naquele em que as coisas são mais estáveis (não por serem estáveis, mas por uma pluralidade de motivos vinculados à nossa tradição escolar e científica). No entanto, assistimos atônitos nas últimas décadas à invasão de nossas casas pelas imagens e sons da televisão, fruto tardio das imagens e sons do cinema. Assistimos à formação de uma *nova oralidade* em que o conhecimento das coisas do mundo se dá por meio destas idéias, fatos, fotos, informações, etc, projetados nas telas de cinemas e televisões<sup>30</sup>. São estes meios de comunicação de massa que formam a lógica de entendimento do mundo dos nossos alunos. Uma lógica muito próxima à lógica das situações orais, com todas as suas misérias e grandezas apresentadas no início deste texto. No entanto, esses alunos estão, assim como nós, desamparados ante a imensa quantidade de informações que recebem diariamente, sem saber distinguir com clareza o joio do trigo, o fundamental do fatural, o verdadeiro do que não o é...

Mais ainda. Estamos submetidos e desarmados diante deste universo povoado de imagens?!! Creio que sim, uma vez que os instrumentos de crítica retirados do universo da análise textual se mostram, em grande medida, obsoletos na busca de uma compreensão aprofundada daquilo que é *sentido/entendido* nas e através das imagens e sons.

É por demais importante decodificar uma linguagem para nos movimentarmos melhor com os produtos por ela produzidos, nos tornando seres mais próximos dos mundos por ela criados. Só entendendo melhor o que é o audiovisual, principalmente as suas produções fílmicas, é que poderemos usá-lo de maneira mais tranqüila e satisfatória. Talvez, para nós professores, só haja uma coisa mais importante que isso: conseguir fazer com que nossos alunos possam aprender essa linguagem ao mesmo tempo em que eles se utilizam dela como uma maneira de entender-se no mundo. Por enquanto este é um dos nossos desafios.

## Notas

1 "O cinema é um produto de muitas faces. Se em sua totalidade de produto não podemos afirmá-lo obra de arte, podemos assim considerá-lo em determinados momentos, cenas, seqüências. Momentos em que ele nos remete para além de si mesmo; momentos em que luz, enquadramento, atores, fala, som, música, etc. alcançam significado histórico, cinematográfico, estético, de maneira a nos

- fazer presenciar algo inteiro, ambíguo e ao mesmo tempo esclarecedor. Idéias, informações, visões de mundo, sensações e percepções estéticas que *somente o cinema pode mostrar*, diferentemente de outras expressões artísticas, de modo especialmente novo e próprio." (Almeida, 1994, p. 32) (grifo meu)
- 2 "É claro que numa situação de fala há o corpo falando, há a voz, o rosto da pessoa que fala e o corpo de quem ouve. A voz vibra pelo corpo inteiro." (Almeida, *op.cit.*, p. 10)
  - 3 "As pessoas falam, não só suas bocas, mas seu corpo todo, juntamente com o que está ao seu redor. A situação da fala abrange uma *totalidade do momento*." (Almeida, *op.cit.*, pp. 41-2) (grifo meu)
  - 4 "Os laços da oralidade, o seu todo corporal impõem-se pela convergência espacial dos falantes, pela simultaneidade temporal. Uma continuidade que vai se fazendo sentido, significado, a cada segundo em que as frases se enlaçam, se completam, se negam." (Almeida, *op. cit.*, p. 42)
  - 5 "A historicidade da fala é uma trans-história que, passando os atos de falas anteriores, *sintetiza-se no último*, nas últimas palavras do último locutor, que inclui, para a construção da sua verdade, os gestos, o cenário ao redor, os ruídos, os cheiros, a reminiscência dos sons das falas anteriores, as relações de poder implícitas no diálogo, as histórias de todos que falaram, portanto, a oralidade em sua dimensão global." (Almeida, *op. cit.*, p. 44) (grifo meu)
  - 6 "A escrita transforma a oralidade numa fala-escrita, em signos gráficos, em objetos da inteligência verbal, que se fixarão num espaço material, numa temporalidade não-simultânea, na reversibilidade, na gramática dos tempos verbais, de sintaxe, no significado morfológicamente expresso, na semântica de letras e sílabas, na possibilidade de fragmentação, isolamento de suas partes, na fixação material que permitirá sempre a volta ao mesmo, e inúmeras interpretações, retificações. (...) A materialidade da escrita permite uma *acumulação de história* e, portanto, uma visão escrita da história." (Almeida, *op. cit.*, pp. 43-4) (grifo meu)
  - 7 "As palavras, todavia, são como moedas muito usadas, à força de circularem de mão em mão perdem o seu relevo etimológico." (Bloch, 1979, p. 12).
  - 8 "A cultura de massa exige trabalhadores atualizados, competentes, altamente profissionais. A educação de massa desatualiza seus trabalhadores, bombardeia sua competência e os desprofissionaliza. Essa aparente divergência é a própria e produtiva expressão do sistema econômico atual. Como se a cultura tratasse da produção de bens da ciência e das artes e a educação tratasse da distribuição; uma o saber-fazer, a outra o saber-usar, quase uma esquematização da relação indústria e comércio." (Almeida, *op. cit.*, p. 15)
  - 9 "O espectador nunca vê cinema, vê sempre o filme." (Almeida, *op. cit.*, p. 40). "O filme circunscreve um espaço de tempo e ilusão em que as categorias mentais que utilizamos em nossa interação com a realidade lá estarão confinadas e transformadas pelos códigos da realidade cinematográfica (ou televisiva)." (*Idem, ibidem*, p. 47)
  - 10 "Essa ambigüidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica." (Martin, 1990, p. 30)
  - 11 "Produtos que buscam a necessidade/desejo de ouvir/dizer histórias, histórias faladas, contadas para serem ouvidas. É esta sua força. *O cinema e a televisão têm sua origem na fala*, na oralidade, na corporalidade da voz e do corpo, da natureza, da imagem do mundo." (Almeida, *op. cit.*, p. 26) (grifo meu)
  - 12 "O espectador, em presença do filme, está numa situação muito próxima da oralidade: a sucessão temporal vai se fazendo, não podemos voltar e os significados vão se fazendo e desfazendo... É claro que no filme os significados fazem-se não só das vozes, mas de todos os sons e imagens que se sucedem. O significado do filme não está no resumo que eu faça dele depois, mas no conjunto de sons e imagens que, ao seu término, compôs um sentimento e uma inteligência sobre ele." (Almeida, *op. cit.*, pp. 10-1)
  - 13 "A imagem fílmica está *sempre no presente*. Enquanto fragmento da realidade exterior, ela se oferece ao presente de nossa percepção e se inscreve no presente de nossa consciência: a defasagem temporal faz-se apenas pela intervenção do julgamento, o único capaz de colocar os acontecimentos como passados em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na ação do filme." (Martin, *op. cit.*, p. 23) (grifo do autor)
  - 14 "As diferenças são irreconciliáveis, e provêm da disparidade essencial entre o mundo e a imagem reproduzida na tela, pois a diferença básica é que a literatura recorre às palavras para descrever o mundo, ao passo que o filme não precisa usá-las: ele se manifesta diretamente a nós." (Tarkovski, 1990, p. 70)

- 15 "Momento estético em que um objeto artístico e tecnicamente produzido vai ao encontro do imaginário do espectador, relacionar-se intimamente com seus desejos, ressentimentos, vontades, ilusões, raivas, prazeres, traumas, vivências, e sobre o qual só teremos nossa objetividade restituída após o término da projeção." (Almeida, *op. cit.*, p. 41)
- 16 "O elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação." (Tarkovski, *op. cit.*, p. 75.) "... percebemos a forma da imagem cinematográfica através dos sentidos". (*Idem, ibidem*, p. 82). "A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade. (...) A imagem encontra-se, pois, afetada de um coeficiente *sensorial e emotivo* que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade. Sob este aspecto, apela ao juízo de valor e não o de fato; na verdade, ela é algo mais que uma simples representação. (...) Ficamos mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos." (Martin, *op. cit.*, pp. 25-6) (grifo meu)
- 17 "Precisamos sublinhar que no cinema não estamos mais no mundo, obrigados a nos proteger de seus ataques e armadilhas, mas *diante* dele, protegidos, anônimos e disponíveis: diante da tela, estamos absolutamente livres para uma total participação. Por isso mesmo o recuo do espectador é tanto mais difícil." (Martin, *op. cit.*, p. 29, nota de rodapé) (grifo do autor)
- 18 "A palavra *compreensão* não tem, absolutamente, o mesmo valor nessas duas esferas de atividade. Em sentido científico, a compreensão significa um consenso num plano lógico e cerebral; é um ato intelectual que em muito se assemelha ao processo de demonstração de um teorema. A compreensão de uma imagem artística representa uma aceitação estética do belo, num nível emocional ou mesmo supra-emocional." (Tarkovski, *op. cit.*, p. 43) (grifo do autor). Para este autor as imagens cinematográficas são essencialmente artísticas.
- 19 "No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto." (Tarkovski, *op. cit.*, p. 126)
- 20 "Os chamados meios de comunicação de massas, que produzem informações em imagem-som, guardam uma relação muito forte com o universo da oralidade. Reproduzem sempre *particularidades*: uma pessoa no vídeo é sempre aquela pessoa, com rosto, traços, roupas que a particularizam, independente de sabermos seu nome; uma cidade é sempre uma cidade localizável, mesmo que localizada no cenário de um estúdio..." (Almeida, *op. cit.*, p. 19) (grifo meu)
- 21 "A partir de imagens de esquinas, fachadas e avenidas, o cinema cria uma nova geografia; com fragmentos de diferentes corpos, um novo corpo; com segmentos de ações e reações, um fato que só existe na tela." (Xavier in Novaes, 1988, p. 369)
- 22 As frases iniciais de Marcel Martin 1990 para alguns elementos de construção da imagem nos ajudam a entender um pouco mais. *Enquadramentos*: "Eles constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade apresentado à objetiva, que assim irá aparecer na tela."; *Planos*: "A escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado (...), e seu conteúdo dramático, por outro."; *Ângulos de filmagem*: "Quando não são diretamente justificados por uma situação ligada à ação, ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir uma significação psicológica precisa."; *Movimentos de câmera*: "Sem distinguir inicialmente os diferentes tipos de movimentos, tentemos precisar suas diversas funções do ponto de vista da expressão fílmica." (pp. 35, 37, 40 e 44, respectivamente)
- 23 "Como disse Gogol, a função da imagem é expressar a própria vida, e não conceitos e reflexões sobre ela. Ela não designa nem simboliza a vida, mas a corporifica, exprimindo-lhe o caráter único." (Tarkovski, *op. cit.*, p. 131)
- 24 "O cinema ainda procura sua linguagem e só agora está mais próximo de encontrá-la. A trajetória do cinema rumo à autoconsciência sempre foi dificultada por sua posição ambígua, pairando entre a arte e a indústria: o pecado original do seu nascimento como fenômeno de mercado." (Tarkovski, *op. cit.*, p. 119)
- 25 "A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável." (Baudelaire, 1996, p. 25)
- 26 "A força do cinema reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolúvelmente ligado. (...) "Assim como o escultor toma um bloco de már-

more e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um 'bloco de tempo' constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica." (Tarkovski, *op. cit.*, pp. 71-2) (grifo do autor)

- 27 "É preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. Quanto ao mais, o sentido das imagens pode ser controvérsado, assim como o das palavras, e poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores." (Martin, *op. cit.*, p. 27) (grifo do autor)
- 28 "As pessoas de tradicional cultura escrita, de uma oralidade formada também pela leitura, têm uma história de inteligibilidade e confiança nas informações textuais, mas também uma tradição de desconfiança e malícia frente aos textos, às imagens-sons do *mass media* e à palavra oral." (Almeida, *op. cit.*, p. 17)
- 29 "Lembro-me agora de como foi nosso trabalho em *Andrei Rublev*. O filme se passa no século XV, e não demoramos a perceber como era extremamente difícil reproduzir 'como era tudo'. (...) Se houvésemos partido para a reconstrução da tradição pictórica do mundo pictórico daqueles tempos, o resultado teria sido um antigo mundo russo estilizado e convencional (...). Em se tratando de cinema, não é assim que se deve proceder. (...) Um dos objetivos do nosso trabalho era reconstruir para um público moderno o mundo real do século XV, ou seja, apresentar aquele mundo de tal forma que os trajes, o modo de falar, o estilo de vida e a arquitetura não passassem ao público uma sensação de relíquia, de raridade, de antiquário. Para chegarmos à verdade da observação direta, àquilo que quase poderíamos chamar verdade psicológica, tivemos que nos afastar da verdade arqueológica e etnográfica. Inevitavelmente, restou um elemento de artificialismo, que era, porém, a antítese daquele que teríamos obtido através da reconstrução da pintura. (...) Por mais que nos dediquemos à pesquisa de tudo que restou do século XV, não conseguiremos reconstruí-lo com exatidão. A consciência que temos daquele tempo é totalmente diferente da que tinham as pessoas que nele viveram." (Tarkovski, *op. cit.*, p. 91-2)
- 30 "A nova oralidade implica uma inteligência reflexa, especular, mecânica; o que se vê e se ouve é o que é, uma verdade, mesmo que esta seja substituída por outra em seguida, verdades que se sobrepõem umas às outras, nunca compondo um todo que dê sentido ao pensamento sobre o mundo. Dessa nova oralidade compartilham de maneira fundamental as produções do cinema e principalmente da televisão. (...) A diferença fundamental (entre a oralidade tradicional e a nova oralidade), que caracteriza o poder e a persuasão dos meios de comunicação em imagens e sons, é que entre estes e os espectadores não se estabelece nenhum diálogo, nenhum jogo característico da situação de uma conversa, não há possibilidade de divergência nem intervenção no discurso do outro, há somente a possibilidade de uma fala-reflexão, discussão após sua exibição, e sem sua presença." (Almeida, *op. cit.*, pp. 45-6) (grifos do autor)

## Referências bibliográficas

- Almeida, M. J. (1996). Anotações para o estudo da linguagem das imagens e sons na cultura atual. Anais do "II Congresso sobre Ensino de História", USP.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Imagens e sons: A nova cultura oral*. São Paulo: Cortez.
- Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bloch, M. (1979). *A sociedade feudal*. Lisboa: Edições 70.
- Bruzzo, C. (1995). *Cinema e Escola*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Lispector, C. (1979). *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olímpio.
- Canetti, E. (1995). *Massa e poder*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Martin, M. (1990). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- Tarkovski, A. (1990). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Novaes, A. (org). (1988). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras.

## Filmografia

- Annaud, J.-J. (1986). O nome da rosa. França/Alemanha/Itália.  
\_\_\_\_\_. (1989). O Urso. França/Inglaterra.  
Camurati, C. (1995). Carlota Joaquina: Imperatriz do Brasil. Brasil.  
Chereau, P. (1994). A rainha Margot. França.  
Coppola, F. F. (1979). Apocalipse now. Estados Unidos.  
Jarman, D. (1991). Eduardo II. Inglaterra.  
Scorcese, M. (1993). A Época da Inocência. Estados Unidos.  
Woo, J. (1995). Razão e Sensibilidade. Estados Unidos/Inglaterra.  
Zucker, J. (1990). Ghost: Do outro lado da vida. Estados Unidos.