

CINEMA: HISTÓRIA, LINGUAGEM E ENSINO

Vanessa de Freitas SOUSA¹

RESUMO: este trabalho foi desenvolvido a partir de considerações sobre cinema, modernidade e educação. Desse modo, tem-se como objetivo apresentar um panorama sobre o cinema, para tal, levou-se em consideração a história do cinema, sua linguagem, seus movimentos estéticos e sua interferência na construção do mundo moderno. Espera-se, diante disso, contribuir para os estudos sobre a sétima arte de modo que ela seja pensada no ambiente escolar.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; linguagem cinematográfica; ensino de cinema; modernidade;

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma discussão e uma análise acerca do que é o cinema, bem como sua história, seus movimentos estéticos e sua linguagem. Para isso, o presente artigo configura-se em três partes de análise: História, Linguagem e Ensino de cinema. Além disso, este trabalho é resultado do projeto de Iniciação Científica I, desse modo, pensar o cinema, também, está relacionado as modificações que este acarretou na nossa forma de viver, de ver e de entender o mundo. Por conseguinte, não poderíamos deixar de pensá-lo, também, no âmbito educacional.

Em vista disso, entendemos que a linguagem é a forma que encontramos para poder acessar a realidade e apreender o mundo (FIORIN, 2002). Por isso, tudo que entendemos sobre o mundo é nomeado e permeado por esta. Sendo assim, por meio dela, não só podemos nos relacionar com o exterior como também o interior, os sentimentos e a subjetividade. É por meio da arte, entretanto, que melhor vamos explorar a relação do real e do irreal, do objetivo e do

¹Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - IBILCE, Departamento de Educação, cidade de São José do Rio Preto/SP, Brasil, orientador: Prof. Dr. Humberto Perinelli Neto, bolsista PIBIC/CNPq.

Mosaico (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP) São José do Rio Preto, SP - Brasil, 2017.

subjetivo. Nessa perspectiva, cada nova forma de arte modifica nossa relação com o mundo, com o outro e conosco mesmo.

No caso do cinema, o impacto foi tão grande que alguns pensadores, como Morin (1970), acreditaram ter encontrado uma máquina ou arte capaz de revelar o espírito e se aproximar de antigos rituais: “[...] o cinematógrafo Lumière é já, de facto, um microcosmo do cinema total, o qual, em certo sentido, é a ressurreição integral do universo dos duplos.” (p. 47).

Em um primeiro encontro com as imagens produzidas pelo cinematógrafo, o público achou estar diante do real e teve medo, como aconteceu na primeira exibição dos irmãos Lumière: em certo momento, “[...] um trem avança em direção à plateia. Algumas pessoas em pânico abandonam a sala correndo.” (HOLLEBEN, 2007, p. 12).

O cinema, todavia, não é da ordem do sobrenatural, o filme não é, de fato, a realidade. Mas isso não impede que ele nos faça sonhar e ressignificar o mundo. Além disso, o modo como nos relacionamos com ele hoje faz parte de um longo processo de desenvolvimento de suas técnicas, de seus movimentos estéticos e de sua linguagem. (ARAÚJO, 1995; BERNARDET, 1996). Dessa forma, compreender como o cinema modifica nossa forma de representar é, antes de qualquer coisa, entender sua linguagem e origem. Mas, antes de entendermos esses elementos cinematográficos, faz-se necessário questionarmos: o que é o cinema?

Em algum momento, todos os teóricos, professores, críticos e espectadores leigos de cinema formularam tal pergunta e, dentre as possíveis respostas, a do teórico Jean Bernardet (1996) parece melhor captar a dificuldade de uma resposta breve, fechada e pronta: “**O que é o cinema?** No final do livro, vocês não sabem. Eu também não. Com certeza, não é possível responder a tão pretensiosa pergunta” (p. 117, grifo nosso).

A mesma dificuldade ocorre se tentarmos responder o que é a literatura, o que é a arte. Temos, para ambas as perguntas, formulações, conceitos e opiniões do que seja cada uma delas, mas, assim como no

cinema, existe o valor subjetivo da arte: as sensações, a experiência individual e coletiva do público. E é esse valor que nos impossibilita uma resposta pronta sobre. Ainda mais, segundo Cabreira (2006) valendo-se do pensamento de Carrière (*The Secret Language of Film*): “[...] o cinema é uma experiência aberta, sempre se redescobrimo, fugindo permanentemente das regras que procuram aprisioná-la em algum cânone estabelecido” (p. 19). Nesse sentido, podemos apreender com mais precisão seu valor objetivo e, a partir disso, formularmos sobre o que é o cinema.

Para tal resposta, primeiro discorreremos sobre a história, depois sobre a linguagem e, por fim, sobre a relação e a necessidade do cinema na escola. Com isso, temos como objetivo não só responder nossa pergunta “o que é o cinema”, mas também, contribuir para os estudos científico.

1. História

Antes de falarmos sobre a linguagem cinematográfica, precisamos saber como surge o cinema. Ele surge, em 1895, com a invenção do cinematógrafo, dos irmãos Auguste e Louis Lumière: em 28 de dezembro, “[...] uma novidade espantou os frequentadores do Grand-Café, em Paris. Pela primeira vez, eram exibidas em público imagens da realidade registrada mecanicamente.” (ARAÚJO, 1995, p. 30).

Desde o surgimento da fotografia, multiplicaram-se as tentativas de conferir movimento as fotos. Antes dos irmãos Lumière, muitos tentaram:

A luta pelo movimento desenvolve-se nos meios científicos durante o século XIX. Pierre Janssen pesquisa uma “câmara-revólver” para registrar a passagem de Vênus pelo Sol em 1873. [...] o inglês Muybridge monta um complexo equipamento com vinte e quatro câmaras para analisar o galope de um cavalo. E o francês Marey cria o “fuzil fotográfico” capaz de tirar doze fotos em um segundo [...] (BERNADET, 1996, p.14).

Thomas Edison, no entanto, foi quem mais obteve sucesso. Com seu invento, o cinetoscópio, ele conseguiu atribuir movimento a fotografia, mas diferentemente dos irmãos Lumière, a projeção era individual, ou seja, limitava-se a uma pessoa por vez. E foi neste quesito que os irmãos Lumière obtiveram sucesso: eles resolveram o problema da fotografia animada e conferiram ao cinema seu caráter coletivo (ARAUJO, 1995).

Na sua origem, o cinematógrafo era para ser um experimento científico, os irmãos “[...] acreditavam que seu trabalho com imagens animadas seria direcionado para a pesquisa científica e não para a criação de uma indústria do entretenimento.” (TURNER, 1997, p. 11). Mas é claro que o poder de surpreender multidões seria logo ligado ao espetáculo.

George Méliès foi o grande responsável por dar ao cinema o caráter de entretenimento. Como ele era ilusionista, percebeu a mesma capacidade no aparelho: o cinematógrafo podia fazer sonhar. Desde então, essa nova máquina ficou conhecida como máquina de sonhos (ARAUJO, 1995; BERNARDET, 1996).

Além disso, Méliès foi um visionário, pois foi o primeiro a utilizar figurinos, atores, cenário e até mesmo maquiagem, “[...] opondo-se ao estilo documentarista. Realizou os primeiros filmes de ficção, *Viagem à lua* e *A conquista do Pólo*, em 1902.” (HOLLEBEN, 2007, p. 15).

Outros pioneiros do cinema foram europeus, entre eles estão “[...] os ingleses James Williamson e George Smith, e os franceses Charles Pathé (criador da primeira indústria para a produção de longa metragens) e Louis Galmont [...]” (NAPOLITANO, 2013, p. 69). Esses homens, assim como Méliès, consolidaram a vocação do cinema como arte e mercadoria.

De toda forma, o cinema surge da modernidade e para a nova população que se estabelecia nesse novo contexto: a burguesia. Isso porque “[...] o cinema ofereceu às indústrias, aos homens de negócios,

uma fonte de riqueza que o teatro sempre lhes tinha negado: uma indústria do espetáculo, possível graças à multiplicação das cópias.” (FERRO, 2009, p. 20).

Ainda sobre este período, de acordo com a divisão feita por Marshall Berman (1986), a modernidade instaura-se em três fases, sendo que: a primeira começou com o início do século XVI até o final do século XVIII; a segunda começou em 1790 com a Revolução Francesa; e a terceira e última fase começou no século XX. Na primeira fase, as pessoas não sabem o que estão vivendo. Na segunda, todavia, há o embate da tradição com a inovação e, nesse contexto, surge o cinema. Na terceira fase, se configura a crise da visão e da visibilidade.

O cinema, desse modo, sendo filho da segunda fase, faz parte da (des)construção de uma visão de mundo e do estabelecimento de uma nova forma de interação humana modificada pela relação indústria e capital, isto é, segundo Hansen (2004) significa que ele:

[...] surge como parte da cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz - e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas - de sensações, tendências e estilos. (HANSEN, 2004, p. 406).

Ligado aos valores da modernidade, a máquina de sonhos logo atrairia o público, a indústria e os realizadores. Por isso, depois de Méliès, muitos outros se aventuraram pelo cinema. Em cada país, posteriormente, surgiu novos cineastas e novas formas de cinema, por exemplo, o expressionismo alemão, o neorrealismo italiano, ou ainda, o cinema Novo brasileiro, a *Nouvelle vague* francesa. Com a popularização do cinema, ele desenvolveu sua própria linguagem e chegou a ser reconhecido como a sétima arte.

2. Linguagem

A linguagem cinematográfica constitui-se mais com cada nova estética, escola ou diretor. Ela surge, conforme afirma Araujo (1995, p. 12), aos poucos, como toda nova arte, “[...] que ao começar se inspira em artes e conhecimentos anteriores, os filmes do início do século XX imitavam os espetáculos teatrais.”.

Nos primeiros filmes, a câmera, por exemplo, não acompanhava os movimentos dos atores. A câmera móvel foi, segundo Bernadet (1996), um dos elementos que mais contribuiu para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. A partir disso, passamos a conhecer três tipos de movimentos feitos para explorar o espaço: os *travelings*, as panorâmicas e a grua.

Além disso, a “[...] câmara não só se desloca pelo espaço como o recorta. O “[...] recorte do espaço e as suas modificações de imagem para imagem tornou-se um elemento linguístico característico do cinema.” (p. 36). Ainda sobre a movimentação de câmera, surgem os ângulos: normal, *plongée* (câmera alta) e *contra-plongée* (câmera baixa).

O cinema alcança maturidade linguística nos anos de 1910. Foi nesse momento, segundo Araujo (1995), que ele:

“[...] aprendeu a andar sobre suas próprias pernas. As angulações, movimentos de câmera, luz, estilo de interpretação próprio, montagem, enfim, todas as descobertas que aconteceram naquele momento serviram para a constituição de uma linguagem” (ARAUJO, 1995, p. 43).

Essa maturidade linguística teve como maior colaborador David Wark Griffith. Com seus filmes *Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916), ele desenvolveu a seleção de imagem, chamada também de tomada, e, conseqüentemente, aprimorou a primitiva truncagem de Méliès, ou seja, a montagem.

Além disso, Griffith inventou a montagem emocional, um tipo específico de montagem, pois para ele o importante era “[...] a

capacidade de envolver o público, de dirigir sua atenção e mesmo seus sentimentos para certos aspectos da história.” (ARAUJO, 1995, p. 48). Segundo Napolitano (2013), ainda, este diretor trouxe ao cinema os elementos que marcariam para sempre o cinema ianque, ou seja, a mistura de planos.

Desse modo, a montagem, graças aos planos, passou a ter uma continuidade temporal e narrativa. Em uma classificação geral, os planos podem ser chamados de:

- Plano Geral (PG) mostra o ambiente, um grande espaço, mas os personagens não são identificáveis;
- Plano Conjunto (PC) mostra os personagens conjuntamente;
- Plano Médio (PM) mostra o personagem do meio do corpo para cima;
- Plano Americano (PA) mostra o personagem do joelho para cima;
- Primeiro Plano (PP) ou *Close-up* mostra o personagem do busto para cima;
- Primeiríssimo Plano (PPP) ou *Big-Close* mostra apenas o rosto do personagem;
- Plano Detalhe (PD) mostra uma parte do corpo (não a cara) ou mostra um objeto;
- Plano Sequência registra a ação de uma sequência, sem cortes;
- Plano Subjetivo é como se a câmera registrasse a partir do olhar de um personagem (ARAUJO, 1995; BERNARDET, 1996).

Com o rebuscamento da linguagem, foi preciso aprimorar e desenvolver conceitos como enquadramento e quadro. No roteiro, foi necessário demarcar quais e como seriam filmados esses elementos. Sendo assim, passamos a chamar de *decupagem* a junção de todos esses elementos no roteiro.

Quanto ao enquadramento, podemos entendê-lo como a determinação “[...] de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios.” (DELEUZE, 1985, p. 22). Já o quadro “[...] tem

essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mas visuais.” (Ibid, 1985, p. 23).

Ademais, segundo Béla Balázs (1923 apud XAVIER, 1983, p. 98), a angulação e o enquadramento são, para o diretor, o mesmo que o narrador é para o escritor, pois “[...] é aqui que a personalidade do artista criativo se reflete de forma mais imediata.”. Com isso, conseqüentemente, por ser um elemento de estilo e por ter uma significação, a linguagem cinematográfica ganhou notoriedade.

Se para Griffith a linguagem cinematográfica foi desenvolvida para contar histórias, desenrolar narrativas, para outros diretores ou movimentos, como Eisenstein e a escola soviética, a linguagem é significação e seu ápice foi a montagem. Por isso, Bernadet (1995) aponta que:

Nem todos os movimentos cinematográficos optaram pela linguagem transparente: por exemplo a escola soviética, que trabalhou principalmente nos anos 20. [...] Para eles, montagem não é reconstrução do real imediato, mas construção de uma nova realidade. (BERNADET, 1996, p. 48).

Foi nesse sentido que Eisenstein desenvolve seu pensamento dialético (a tese, a antítese e a síntese): a montagem não mais reproduz o real, “[...] ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar estórias, ele poderá produzir ideias.” (BERNADET, 1996, p. 25).

Além disso, a montagem é, segundo Dziga Vertov apud Xavier (1983, p. 264), “[...] o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado (montagem das próprias observações, [...] montagem das informações fornecidas pelos cine-exploradores).” Outrossim, ela foi o elemento originalmente cinematográfico, “[...] a articulação entre dois instantes permite reconstituir um espaço de maneira verossímil, é um fundamento [...] introduzido pelo cinema.” (ARAUJO, 1995, p. 51).

Ademais a câmera, que antes era vista como capaz de registrar o real sem interferência humana, nesse novo contexto, passou a ser reconhecida como um objeto manipulado de acordo com os ideais da equipe técnica (produtor, diretor, roteirista): sendo assim, a câmera “[...] controlada pelo diretor, pode não somente capacitar o espectador a ver o objeto filmado, como também induzi-lo a apreender esse objeto.” (PUDOVKIN apud XAVIER, 1983, p. 67).

Diante disso, o cinema passou a ser visto como *dúbio*, como *subjetivo*. Essa subjetividade conferiu ao cinema um novo caráter, já que por ser manipulável, ele poderia divulgar ideologias e costumes. O cinema, então, passou a ser pensado como o ceifador de almas ou o pastor de rebanhos (FRESSATO, 2009), ou ainda, conforme Cabreira (2006), a “[...] imagem cinematográfica não pode mostrar sem problematizar, desestruturar, recolocar, torcer, distorcer. [...] o cinema é tudo menos um ‘puro registro do real’.” (p. 33).

Nesse sentido, se para alguns ele é capaz de educar as massas, para outros ele é *alienação*, ou pior, já que para Adorno e Horkheimer, segundo Fressato (2009, p. 89), o cinema não poderia ser “[...] considerado arte, uma vez que era apenas um negócio e o que lhe bastava era a ideologia. Enquanto negócio, seus fins comerciais seriam realizados pela exploração de bens culturais”.

Esse novo caráter do cinema passou a ser objeto de estudo de muitos pensadores, como, por exemplo, os pensadores da Escola de Frankfurt (Instituto de Pesquisa Social). Conforme Fressato (2009), eles preocupavam-se “[...] sobretudo, com as transformações da arte e da cultura em mercadorias, capaz de iludir negativamente, no sentido de manipular a massa.” (p. 87).

No entanto, mesmo entre eles houve divergência de opiniões e, desse modo, eles também não conseguiram chegar a um consenso do que é o cinema e qual seu efeito na sociedade. Entre eles, o mais otimista (ou não) foi Walter Benjamin, uma vez que ele:

[...] entende o cinema e as manifestações culturais na época do capitalismo pós-liberal, não apenas a partir da perspectiva fatalista de manifestação, mas como um instrumento de revolução, já que tem o potencial de educação das grandes massas. (FRESSATO, 2009, p. 87).

Outra perspectiva é a de Kracauer, que como Benjamin não fez objeções à produção em série, à perda da áurea da obra de arte, mas de contrapartida, não acreditava no poder do cinema como revolução, já que entendia se tratar de uma arte capaz de fazer as pessoas se reconhecerem, sobreviverem e suportarem a conflituosa modernidade, na verdade, a crítica dele:

Visava menos o engodo da identificação cinematográfica em geral do que as práticas culturais e políticas responsáveis pela tendência não realista de tal identificação, a crescente negação das discrepâncias do processo social. (HANSEN, 2004, p. 422).

O cinema passou, também, a ser estudado a partir de sua relação com o espectador. Para alguns teóricos e pensadores, como Hugo Mauerhofer, o espectador tem um papel passivo diante da tela: tanto porque ele não pode fugir das imagens que vê quanto pelas imagens já estarem prontas (XAVIER, 1983).

Entretanto, para outros teóricos e pensadores, como para Setton (2010, p. 25) e para nós, os espectadores que consomem os produtos das mídias não são passivos: “Eles interpretam os conteúdos das mensagens a partir de uma bagagem de valores apreendidos em outras instâncias socializadoras”. Ao encontro desta perspectiva, assumimos que:

A posição que um espectador assume perante um filme, em particular, e perante a linguagem cinematográfica, em geral, envolve uma dinâmica social, relações de poder e processos de aprendizagem complexos. (FREITAS; SILVA, 2006?, p. 07).

Assim, o espectador dialoga com o filme, ele faz inferências, ligações conforme suas experiências e sua educação cinematográfica/midiática (DUARTE; ALEGRIA, 2008). Dessa maneira, entendemos que as inferências do público auxiliam na construção de sentido do filme. Por isso, é possível afirmar que a arte, o artista e o público estabelecem um tripé, uma relação dialética (CANDIDO, 2000).

Ainda sobre recepção, Duarte (2008) defende que é impossível manter o mesmo paradigma de Jakobson, pois, a comunicação não pode mais se basear em emissor, mensagem e receptor: é impossível defender o antigo paradigma “[...] que descrevia a comunicação como um processo linear e unidirecional [...] no qual o televidente é visto como receptáculo inerte, passivo, vazio psicológica e culturalmente.” (2008, p. 33).

Nesse sentido, nossa pesquisa parte do pressuposto de que, “[...] por mais eficientes que sejam as estratégias das mídias para seduzir e ‘conduzir’ os receptores, estes estabelecem relações ativas com os textos ou mensagens da comunicação.” (DUARTE, 2008, p. 34). No entanto, não questionamos que os espectadores estariam mais preparados para lidar com qualquer tipo de material, se tivessem um contato sistematizado, ou melhor, trabalhado pela escola.

3. Ensino

A partir dessa perspectiva, portanto, precisamos sistematizar os porquês de oferecer às crianças e aos adolescentes o contato com o cinema no ambiente escolar, ou ainda, precisamos pensar como oferecer “[...] às novas gerações a formação de que necessitam para pensar e viver numa sociedade em que, parafraseando Artur Omar, boa parte das lutas é travada em torno da imagem” (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 70).

Ademais, se por um lado o século XX ficou conhecido como o século das imagens, por outro lado pouco se problematiza o ensino desta. Por isso, Montón (2009) defende que:

Um dos contra-sensos mais gigantescos no que caiu a sociedade contemporânea foi o de não dar às crianças e aos jovens os meios adequados para poder valorizar essas imagens com as quais convivem; ensinamos-lhes a interpretar a palavra escrita, mas não lhes damos os rudimentos mínimos para “ler” as imagens. (MONTÓN, 2009, p.33).

No entanto, segundo Setton (2010), se vamos pensar em mídias a partir do ponto de vista da educação, antes de mais nada, é preciso:

[...] admiti-las enquanto produtoras de cultura. É também admitir que a cultura das mídias, suas técnicas e conteúdos veiculados pelos programas de tv, pelas músicas que tocam no rádio, ou mensagens da internet, nas suas mais variadas formas, ajudam-nos, juntamente com valores produzidos e reconhecidos pela família, pela escola e pelo trabalho, a nos constituir enquanto sujeitos, indivíduos e cidadãos, com personalidade, vontade e subjetividade distintas. (SETTON, 2010, p. 13).

O que significa, segundo Bévort e Belloni (2009), é preciso pensar o cinema, as mídias em si, não apenas como uma função efetiva de controle social, mas também, como uma forma de percebermos a realidade, de aprendermos e difundirmos novos conhecimentos, como se fosse uma outra instituição escolar paralela, mais dinâmica, mais inovadora, na qual as crianças e os adolescentes não somente “[...] aprendem coisas novas, mas também, e talvez principalmente, desenvolvem novas habilidades cognitivas, ou seja, ‘novos modos de aprender’ mais autônomos e colaborativos [...]” (p. 1084).

Desse modo, parte de entender o que é o cinema, também, significa pensa-lo como lugar de aprendizagem, mesmo que, em dada medida, ainda haja resistência por parte das instâncias mais conservadoras, pois, assim como já defendemos, o cinema nos possibilita, ao mesmo tempo, uma experiência racional e afetiva, a qual é chamada por Cabreira (2006) de razão logopática, o que significa afirmar que a sétima arte nos possibilita ter contato com:

[...] certas dimensões fundamentais da realidade (ou talvez toda ela) não podem simplesmente ser ditas e articuladas logicamente para que sejam plenamente entendidas, mas devem ser apresentadas sensivelmente, por meio de uma compreensão “logopática”, racional e afetiva ao mesmo tempo. [...] essa apresentação sensível deve produzir algum tipo de impacto em quem estabelece um contato com ela. E terceiro – muito importante –, os “filósofos cinematográficos” sustentam que, por meio dessa apresentação sensível impactante, são alcançadas certas realidades que podem ser defendidas com pretensões de verdade universais, [...] experiências fundamentais ligadas à condição humana, isto é, relacionadas a toda a humanidade e que possuem, portanto, um sentido cognitivo. (CABREIRA, 2006, p. 20).

No entanto, essa aprendizagem e essa experiência trazidas pelo cinema não são fáceis, só podemos alcançá-las se soubermos, ao menos, um pouco sobre os elementos cinematográficos: “[...] não basta ver bons filmes, é preciso também aprender a analisá-los e a julgá-los.”, (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 75). O que entendemos ser dever, também, da escola, uma vez que esta, de acordo com Belloni (2005), o ensino de cinema pode ser uma medida de equidade, ou seja, a escola:

[...] deve integrar as tecnologias de informação e comunicação porque elas já estão presentes e influentes em todas as esferas da vida social, cabendo à escola pública, atuar no sentido de compensar as terríveis

desigualdades sociais e regionais que o acesso desigual a estas máquinas está gerando. (BELLONI, 2005, p. 10).

Além disso, segundo Napolitano (2013), trabalhar o cinema na sala de aula “[...] aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada [...]” (p. 11), uma vez que no cinema mistura-se estética, lazer, valores e ideologias em uma mesma obra.

Nesse contexto, só por meio de instâncias socializadoras, como a escola, podemos formar leitores/espectadores críticos capazes de lidar com isso e entender seu contexto de produção. Todavia, para tal, é preciso que as mídias, o cinema em especial, tenham espaço nesse ambiente.

O espaço do cinema na sala de aula, contudo, não pode ser o mesmo conferido a ele no Brasil dos anos 1930, (DUARTE; ALEGRIA, 2008). O cinema não pode mais ser visto apenas como *cinema educativo*, como transmissor de conteúdo, ainda mais, conforme aponta Napolitano (2013):

[...] o uso do cinema (e de outros recursos didáticos ‘agradáveis’) dentro da sala de aula não irá resolver a crise do ensino escolar (sobretudo no aspecto motivação), nem tampouco substituir o desinteresse pela palavra escrita. (NAPOLITANO, 2013, p. 15).

Além disso, o cinema não pode ser mais ser trabalhado apenas como ferramenta para ilustrar conteúdo, conforme apontamos. Segundo Duarte e Alegria (2008), é preciso superar a marca de origem que vincula o uso do cinema na sala de aula como uso instrumental, ou seja, como exclusivamente voltado “[...] para o ensino de conteúdos curriculares, sem considerar a dimensão estética da obra, seu valor cultural e o lugar que tal obra ocupa na história do cinema.” (p. 69).

Diante disso tudo, parece urgente pensar em uma outra possibilidade de ensinar as crianças a ver filmes, tendo como objetivo construir com elas os conhecimentos

necessários para a avaliação da qualidade do que veem e para a ampliação de sua capacidade de julgamento estético, partindo do princípio de que o cinema é uma das mais importantes artes visuais da atualidade, com um imenso poder de atração e indiscutível potencial criativo. (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p.72).

Portanto, apesar das dificuldades, trabalhar, o cinema e as mídias em sala de aula é, antes de qualquer coisa, conforme Setton (2010, p. 25), possibilitar a reflexão de uma matriz de cultura, ou seja, por meio dela, podemos perceber as mudanças que “[...] passam a fazer parte da nossa vida cotidiana e que influenciam a constituição de um novo homem [...]”, a forma como pensamos, a forma como nos relacionamos com nossos semelhantes e a forma como nos orientamos e percebemos a realidade.

Em suma, podemos assumir que para se ensinar o cinema na escola, todavia, é preciso quebrar alguns paradigmas e visões enraizadas sobre o cinema. Mesmo que essas visões estejam ligadas, “[...] a uma forte tradição social que desenvolveu certo desprezo ante este tipo de imagens e que teria o seu fundamento na consideração de mero espetáculo que as rodeou desde o seu nascimento [...]” (MONTÓN, 2009, p. 33). Ou ainda, mesmo que parte desse pensamento seja, ainda, do cinema como “[...] a pedagogia dos iletrados, dos analfabetos que apenas sabem ler.” (PEIXOTO, 1929 apud DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 65).

Considerações finais

A partir das reflexões feitas sobre o cinema, com base em seus elementos, podemos concluir que o assunto, como já mencionamos, é amplo e não prevê uma resposta fechada. De forma sintética, há muito, ainda, para ser explorado. Entendemos, que pouco falamos, sobre as escolas cinematográficas, ou ainda, sobre a classificação de filmes: os gêneros cinematográficos, mas não era nossa intenção na reflexão posposta.

Mosaico (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP) São José do Rio Preto, SP – Brasil, 2017.

Por fim, podemos apontar que conhecer um pouco sobre a história do cinema, possibilitou-nos refletir sobre o contexto em que este surgiu, bem como reconhecer algumas relações entre o cinema e a sociedade mantidas até os dias hoje.

Nesse sentido, não entendemos que seja uma discussão encerrada, mas, sim, como discussão em processo, que deve ser um assunto discutido constantemente, uma vez que conforme Bernadet (1996), o “[...] cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala.” (p. 20).

Conhecer sobre a linguagem cinematográfica significa ter possibilidade de reconhecer estéticas, assim como, entender melhor sobre o cinema e, conseqüentemente, poder entender os jogos de poderes vinculados à essa linguagem, que podem ser explícitos ou implícitos a depender do efeito pretendido.

Em síntese, o cinema é, conforme já abordado, uma linguagem artística e um veículo reproduzidor de ideologias, mas não só, ele é, também, “[...] espaço de ensino e aprendizagem, pois produz conhecimentos e pode pela pedagogia que veicula ser um aparato sócio-cultural comprometido com a transformação da sociedade.” (HOLLEBEN, 2007, p. 09). Portanto, no contexto escolar, ele deve ser entendido como colaborador para a construção do conhecimento, bem como para a construção de identidades (FREITAS; SILVA, 2006?).

Ademais, entendemos que essa perspectiva apresentada é resultado de muitos outros estudos em favor de uma educação midiática consonante com a modernidade e em favor de uma educação básica mais justa e igualitária (BELLONI, 2005; DUARTE, ALEGRIA, 2008; NAPOLITANO, 2013; SETTON, 2009).

Só nos resta, portanto, assumirmos que através “[...] das décadas e, por que não dizer dos séculos, o cinema vem mexendo com a consciência, os valores, os sonhos e as fantasias do ser humano.” (HOLLEBEN, 2007, p. 14). Assim, mesmo não sabendo dizer o que, de fato, é o cinema, sem dúvidas, ele faz parte da nossa relação com o

mundo (BELLONI, 2005), ou ainda, podemos entendê-lo, conforme Fressato (2009): o pastor de rebanhos ou o ceifador de almas, mas, das duas formas, conforme sabemos, não é possível vivermos mais sem cinema, a forma de pensar cinematograficamente já incorporou o modo como pensamos.

Além do mais, cada pensador, professor ou público tem uma perspectiva sobre o que é o cinema, mas a grande questão, o mais importante, é reconhecer o cinema como arte, como um espetáculo artístico, como uma forma e um conteúdo (sintaxe e semântica), por conseguinte, há sempre o que não podemos controlar ou o que não podemos criticar objetivamente. O que assumimos fazer parte da experiência cinematográfica dos indivíduos.

Assim sendo, pensar em um mundo sem arte, antes de tudo, é pensar em um mundo sem vida humana. Não é possível vivermos apenas de razão, as narrativas fazem parte da formação do homem. Seja o cinema de mercado, seja o cinema *underground*, os dois fazem parte de quem somos e de como nos reconhecemos no mundo. Por isso, defendemos conforme Candido (1995), que "[...] se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção [...]" (p. 177), a literatura, ou melhor, a arte é um direito.

Em síntese, no presente artigo, aspirou-se fazer uma breve reflexão sobre o que é o cinema, mais especificamente sobre os seus elementos estéticos, sua história e sua relação com o mundo moderno, bem como sua urgência de ser incorporado na instituição escolar, a fim de contribuir com uma educação mais equitativa, reflexiva e coerente.

SOUSA, V. F. de. Cinema: História, Linguagem e Ensino. Mosaico. São José do Rio Preto, v.16, n.1, p.871-889, 2017.

CINEMA: HISTORY, LANGUAGE AND TEACHING

ABSTRACT: This work was developed from considerations about cinema, modernity and education. That way, we have as objective make a panorama about the cinema, so that took into account the history of cinema, its language, its aesthetic movements and its

Mosaico (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP) São José do Rio Preto, SP - Brasil, 2017.

interference in the construction of the modern world. It is hoped, therefore, to contribute to the realization of studies on the seventh art so that it is thought in the school environment.

KEYWORDS:cinema; cinematographic language; Film teaching; modernity;

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, I. *Cinema: O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- BELLONI, M. L. *O que é mídia-educação*. Campinas: Autores associados, 2005.
- BERMAN, Marshall. Modernidade: ontem, hoje e amanhã. In: _____. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.15-35.
- BERNARDET, J.C. *O que é cinema?*São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BÉVORT, E.; BELLONI, M., L.. Mídia-Educação: conceitos, história e perspectivas. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 30, n. 109, p. 1081-1102, set./dez. 2009. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acessado em: 25/07/2017.
- CABRERA, J.O *cinema pensa - uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Rytá Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Estrutura literária e função histórica. In: _____. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 17-39.
- _____. O direito à Literatura. In:_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DELEUZE, G. Quadro e plano, enquadramento e decupagem. In:_____. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. O pensamento e o cinema. In:_____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- DUARTE, R.; ALEGRIA, A.. Formação Estética Audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. *Educação & Realidade*, 33 (1): 59-80. Jan/jun, 2008.
- DUARTE, R., Introdução. In:_____. (org.). *A televisão pelo olhar das crianças*. São Paulo: Cortez, 2008.
- FREITAS, A; SILVA, M. *O uso do cinema no espaço pedagógico um olhar além das telas na construção do conhecimento*.2006?. Disponível em: https://www.ufpe.br/ce/images/Graduacao_pedagogia/pdf/2006.2. Acesso em: 07/02/2017.
- FRESSATO, S. B. Cinematógrafo: pastor de almas ou diabo em pessoa? Tênuo limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt. In: NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 85-98.

SOUSA, V. F.

HANSEN, M. B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. R. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac-Naify, 2004, p. 405-450.

HOLLEBEN, I. M. A. D. de S. *Cinema & Educação: diálogo possível*. 2007. Disponível em:

<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/462-2.pdf>

Acesso em: 17/07/2017.

MONTÓN, A. L. H. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In: NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 29-40.

NAPOLITANO, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2013.

SETTON, M. G. J. *Mídia e educação*. São Paulo: Contexto, 2010.

XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.