profuncionário

Curso Técnico de Formação para os Funcionários da Educação

Audiovisuais: arte, técnica e linguagem

Foto: Raquel Aviani

TÉCNICO EM
MULTIMEIOS DIDÁTICOS

profuncionário

Curso Técnico de Formação para os Funcionários da Educação

Audiovisuais:
arte, técnica e linguagem

TÉCNICO EM
MULTIMEIOS DIDÁTICOS

Brasília - 2006

Governo Federal

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação
Fernando Haddad

Secretário Executivo
José Henrique Paim Fernandes

Secretário de Educação Básica
Francisco das Chagas Fernandes

Diretor do Departamento de Articulação e Desenvolvimento dos Sistemas de Ensino
Horácio Francisco dos Reis Filho

Coordenadora Geral do Programa Nacional de Valorização dos Trabalhadores em Educação
Josete Maria Cangussú Ribeiro

Coordenação Técnica do Profuncionário
Eva Socorro da Silva e Nádia Mara Silva Leitão

Apoio Técnico
Adriana Cardozo Lopes

Universidade de Brasília – UnB

Reitor
Timothy Martin Mulholland

Vice-Reitor
Edgar Nobuo Mamiya

Coordenação Pedagógica do Profuncionário
Bernardo Kipnis - CEAD/FE/UnB
Francisco das Chagas Firmino do Nascimento - FE/UnB
João Antônio Cabral de Monlevade - FE/UnB
Maria Abádia da Silva - FE/UnB
Tânia Mara Piccinini Soares - MEC

Centro de Educação a Distância - CEAD/UnB
Diretor – Bernardo Kipnis
Coordenação Executiva – Jandira Wagner Costa
Coordenação Pedagógica – Maria de Fátima Guerra de Souza

Unidade de Produção
Gestão da Unidade – Bruno Silveira Duarte
Designer Educacional – Flávia Carrijo
Revisão – Daniele Santos
Capa e Editoração – Evaldo Gomes e Télyo Nunes
Ilustração – Nestablo Ramos Neto
Foto capa – Raquel Aviani

Unidade de Pedagogia
Gestão da Unidade – Maria Célia Cardoso Lima

Unidade de Apoio Acadêmico e Logístico
Gestão da Unidade – Silvânia Nogueira de Souza
Gestora Operacional – Diva Peres Gomes Portela

profuncionário

Curso Técnico de Formação para os Funcionários da Educação

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Brasil. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica.
C871a Coutinho, Laura Maria.
Audiovisuais: arte, técnica e linguagem. 60 horas / Laura Maria Coutinho.—Brasília : Universidade de Brasília, 2006.
92 p.:il.(Profuncionário - Curso técnico de formação para os funcionários da educação)

ISBN 85-86290-79-3

I. Título II. Série

CDU: 371.3

Apresentação

A temática que vamos tratar neste módulo, como você irá observar na ementa, é bastante ampla. Audiovisual pode ser muitas coisas e, por isso, pode ser abordado de muitas maneiras.

Proponho que entremos nesse texto, com o que vou chamar de "chave de leitura", ou seja, que percorramos as reflexões que apresento, tendo como referencial a experiência que cada um tem com os audiovisuais. Essa experiência é a nossa chave de leitura e a chave de leitura de cada um. Somos uma civilização que já nasceu percebendo o mundo audiovisualmente e, para o bem ou para o mal, as implicações disso são enormes.

Faço aqui algumas perguntas, sei que as respostas são muitas e variadas e é justamente nessa multiplicidade de indagações que podemos encontrar maneiras de refletir a própria experiência de vida, neste caso, a nossa experiência com a linguagem audiovisual. Você se lembra de qual foi a imagem que primeiro o tocou e por quê? Qual foi primeiro filme que você assistiu? Que impressão lhe causou? E quanto à televisão, você se lembra da primeira coisa que viu na tevê? Ou ainda, o que primeiro chamou a sua atenção na televisão? Faço essa última pergunta assim, pois a televisão, entre nós, tornou-se tão corriqueira que muita gente fica diante dela todos os dias, por muitas horas, e se esquece de prestar atenção em como a televisão nos mostra as coisas, como pode direcionar nossa visão e nossos pensamentos e, com isso, nos seduzir.

Sedução é um conceito complexo e, talvez por isso, pode ser encarado com aquele certo desprezo que temos quando alguma coisa nos incomoda, mas não sabemos lidar muito bem com ela. Quebra qualquer possibilidade de uma visão maniqueísta das coisas. A idéia de sedução está relacionada a certa ambigüidade, com coisas que oscilam entre o bem e o mal, o certo e errado, o claro e o escuro, o silêncio e o som. A sedução atua no universo das nossas dúvidas mais profundas, aquelas que muitas vezes nem sabemos que são nossas. A sedução questiona nossas certezas e pode transformar nossa percepção do mundo criando maneiras que nos fascinam, encantam, deslumbram, atraem. A linguagem audiovisual do cinema e da televisão são linguagens sedutoras, sugerem muito mais do que afirmam e, em sons e silêncios, claros e escuros, cores cambiantes, criam um universo de magia e encantamento, até mesmo quando quer ser objetiva, afirmativa, certa, como em alguns filmes educativos e programas de televisão como os jornais. A linguagem audiovisual é carregada, com maior ou menor intensidade, de sedução.

O que você já aprendeu com os audiovisuais, seja para a sua profissão, seja para a sua vida pessoal? Como vê esse aprendizado ou conhecimento? E ainda uma última pergunta, daquelas assim esquisitas, que podem ter uma resposta simples e curta ou render uma longa explanação: como seria a nossa vida sem a televisão? Ou, que é a nossa vida com a televisão?

Gosto imensamente do cinema porque com ele aprendo sempre, seja vendo novos filmes, seja revendo os mais queridos, seja apenas me lembrando deles. A minha filmografia de espectadora não é tão grande assim. Alguns filmes eu me dou o direito de não assistir, por muitos motivos. Mas outros entram em minha vida da mesma forma que entro nos filmes quando os vejo, principalmente quando isso se dá numa sala de cinema. Sobre esse aspecto, existe um texto maravilhoso, intitulado *Nós estamos no filme*, de um autor que escreveu nos anos 20 do século passado, Bela Baláz. É nesse texto que Baláz trata de uma maneira muito delicada e sutil da natureza dessa relação do espectador com o filme. (XAVIER, 1983).

Digo isso para mostrar como alguns filmes deixaram de ser de "dentro da lata" – ou seja, um enlatado, como pejorativamente nomeamos os filmes estrangeiros – ou de pertencer somente ao DVD ou, ainda, ao VHS, para entrar na minha vida, nas lembranças, nas emoções mais profundas que comigo carrego.

O filme que, para mim, melhor retrata a televisão e parece querer responder, com imagens e sons, as duas últimas perguntas que faço acima é Ginger e Fred, de Frederico Fellini. Nele, o cineasta, à maneira de um conto de natal, trata com muito humor e fina ironia a televisão e seus maneirismos. Em um dos capítulos de minha tese de doutorado, que depois foi publicada em forma de livro, intitulado O estúdio de televisão e a educação da memória, analiso as narrativas dos programas de auditório. O fio que me conduz nessa análise é o referido filme de Fellini (COUTINHO, 2003).

Ginger e Fred, Itália, é um filme de 1986, um dos últimos que o autor fez. No livro *Eu Fellini*, que trás uma longa entrevista com Charlotte Chandler, Fellini diz que "No filme, ataco com certa ironia a televisão superficial e onipresente, mas o lado cômico também me era importante. Eu fiz o filme porque a idéia me agradou, não como um ataque à televisão. O filme deveria ser, antes de mais nada, uma história de amor".

Mesmo que tenhamos ido pouco ao cinema, por alguma razão – e sobre isso vamos refletir um pouco ao longo desse módulo – ainda vivemos em uma sociedade em que as imagens e sons da televisão estão em toda parte, principalmente, na maioria dos lares.

Gosto de pensar na televisão como uma chama que se acende e em torno dela as pessoas se reúnem. Lembro aqui que a palavra lar vem de o lugar onde se guarda o fogo; desse sentido decorre também lareira, larada. Sob esse aspecto, a televisão é vista, quase sempre, na intimidade, nas casas das pessoas. O cinema é público, saímos de casa para assistir a filmes. Vamos para casa ver televisão. Embora, é claro que os aparelhos de VHS e, atualmente, o DVD permitem ótimas sessões de cinema em casa. O home theater, sonho de consumo de muita gente, já é uma realidade entre nós.

Estamos falando de audiovisual, a qual se define como uma linguagem de síntese. Pode também ser caracterizado como um amálgama que reúne com a mesma intenção de expressar idéias, juízos, pensamentos, as imagens e os sons captados pelas câmeras, as cores, a palavra escrita, o movimento.

Objetivo

Proporcionar uma reflexão sobre a linguagem audiovisual. Fazer um passeio pelas experiências que se utilizaram dessa modalidade de comunicação para o desenvolvimento da educação. Permitir que educadores e profissionais que trabalham nos sistemas escolares possam construir uma visão mais aprofundada e crítica dos audiovisuais dentro e fora da escola.

Ementa

A importância do desenho e da pintura no processo civilizatório. As grandes escolas de artes plásticas. O rádio e a massificação informativa. Fotografia: teoria e prática. Cinema: produção e consumo. O vídeo: produção e uso educativo. Rádios e televisões educativas. A interação entre a escola e a mídia: leitura crítica das mensagens.

Mensagem da Autora

Meu nome é Laura Maria Coutinho, sou mineira e moro em Brasília há muitos anos. Fiz o doutorado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, na Faculdade de Educação da UNICAMP, defendido em março de 2001. O meu mestrado foi em Educação, com a dissertação intitulada Videoteipe: ver e rever a educação pela Faculdade de Educação da UnB, 1988. Sou especialista em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública da FioCruz, curso que fiz em 1978. Em 1976 concluí minha graduação em Comunicação Social: audiovisual, televisão, cinema e rádio, pela Faculdade de Comunicação da UnB.

Trabalho como Professora Adjunta no Departamento de Métodos e Técnicas da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, na área de Tecnologia Educacional, na graduação e na pós. Atualmente, atuo como vice-diretora dessa Faculdade. Já fui Coordenadora Geral do Curso de Pedagogia para Professores em Início de Escolarização (PIE); Diretora do Centro de Recursos Tecnológicos (CRT), da Secretaria de Educação do Distrito Federal, unidade responsável pelas ações de informática educativa, audiovisual, incluindo a implantação da TV a cabo da rede pública de educação do DF, acompanhamento da TV Escola, bibliotecas escolares e comunitárias, e livros didáticos.

Realizei trabalhos de coordenação de programas televisivos para o Salto Para o Futuro da TVE do Rio de Janeiro e participei como convidada de vários outros programas na área de tecnologias e audiovisual na TVE, desde 1997.

Desenvolvi trabalhos de comunicação social e educação na Divisão Nacional de Educação para a Saúde e na Coordenadoria de Comunicação Social do Ministério da Saúde. Participei da realização de campanhas educativas em mídia impressa e eletrônica para o combate à raiva, para a prevenção de paralisia infantil, AIDS e de incentivo ao aleitamento materno, entre outras.

Tenho alguns trabalhos com vídeo, mas confesso que gostaria de ter feito mais. Desenvolvo projetos de pesquisa com a linguagem cinematográfica, cinema, televisão e videoteipe como instrumentos de pesquisa e documentação da realidade. Escrevi o livro *O estúdio de televisão*

e a educação da memória, publicado pela editora Plano, de Brasília, em 2003. Escrevi, ainda, capítulos em livros como *Imagens sem fronteiras:* a gênese da TV Escola no Brasil, in: Tecnologias na Educação e formação de professores. Brasília: Plano, 2003, entre outros.

Gosto muito de trabalhar com a linguagem audiovisual, sobretudo a partir do meu curso de graduação. Gosto de ver filmes e pensar sobre eles. Da televisão gosto menos e, às vezes, fico pensando no quanto essa máquina de veicular imagens poderia ser melhor. Espero que você goste do módulo Audiovisuais e que juntos possamos encontrar múltiplos usos dessa linguagem na educação e na vida.

Laura Maria Coutinho

Sumário

UNIDADE 1 – Introdução à linguagem audiovisual **13**

UNIDADE 2 – Audiovisual e educação **25**

UNIDADE 3 – Linguagem audiovisual **43**

UNIDADE 4 – Fotografia, cinema e televisão **53**

UNIDADE 5 – O audiovisual e sua reprodução **63**

UNIDADE 6 – Audiovisuais na escola **71**

REFERÊNCIAS – 88

1

Introdução à linguagem audiovisual

Neste curso, vamos trazer para a discussão os audiovisuais, ou os principais elementos constitutivos da linguagem audiovisual. São muitas as linguagens que o homem lança mão para se expressar. Podemos compreender linguagem como todo e qualquer meio sistematizado que usamos para comunicar, transmitir, receber e repassar idéias, informações, conhecimentos.

Chama-se de Pós-Modernidade a condição sociocultural e estética do estágio do capitalismo pós-industrial, que é o contemporâneo

1.1 Tempos modernos

A linguagem audiovisual, como a própria palavra expressa, é feita da junção de elementos de duas naturezas: os sonoros e os visuais. Portanto, estamos falando de artefatos da cultura que afetam esses dois sentidos do homem, a visão e a audição. Estes são os sentidos mais privilegiados no mundo moderno, pois uma das características da modernidade é o fato de permitir certo afastamento das pessoas do chamado mundo natural ou natureza. Hoje, você já deve ter ouvido ou lido em algum lugar que estamos vivendo já na **pós-modernidade**. Assim, para Fredric Jameson:

> no modernismo ainda subsistem algumas zonas residuais da *natureza*, ou do *ser,* do velho, do mais velho, do arcaico; a cultura ainda pode fazer alguma coisa com tal natureza e trabalhar para reformar esse *referente*. O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a *cultura* se tornou uma *segunda natureza.* (JAMESON, 1987, p. 13).

Uma das reflexões mais contundentes sobre a modernidade, inscrita em linguagem audiovisual, está no filme de Charles Chaplim *Tempos modernos.* ***Um outro filme que também trata da relação entre o trabalho, os homens e as maquinas é*** *Metrópolis,* ***de Fritz Lang, um filme de 1926.***

Gostaria de convidar você a olhar para esta imagem, um** fotograma **do filme** Tempos Modernos. **Nela, vemos um homem em meio às engrenagens de uma máquina. Podemos ver também a pujança das máquinas, sua força e estabilidade, mesmo em movimento. O homem se agarra à alavanca e faz movimentos pouco naturais, como se desafiasse até mesmo a gravidade. As máquinas propõem uma nova ordem para tudo e, principalmente, para o homem. Além do que já foi dito, o que mais podemos depreender dessa imagem dos "tempos modernos"? Que outra imagem podemos sugerir? Registre suas idéias em seu memorial.

IMPORTANTE

Vivemos em tempos modernos e, até mesmo, pós-modernos como querem alguns autores. Penso que o homem vive, hoje, vários estágios de desenvolvimento. Nada do que existiu se foi para sempre. Portanto, modernidade e pós-modernidade são estágios; ainda temos o velho, o antigo e o arcaico ao mesmo tempo e, em algumas situações no mesmo espaço. Não penso que haja sequer uma hierarquia, que devemos sair de um estágio para alcançar outro a qualquer custo, como se o progresso fosse inexorável.

Temos de aprender muito com os filmes e audiovisuais que tratam desse assunto. Se quisermos pensar em linguagem, em linguagem audiovisual, linguagem informática, talvez fosse bom refletirmos que alguma forma de linguagem sempre existiu, a qual é constitutiva dessa nossa espécie. Sobre isso vocês já iniciaram uma discussão no módulo *Homem, pensamento e cultura:* abordagem filosófica e antropológica, com o professor Dante Diniz Bessa.

Grande parte do uso que fazemos da linguagem, essa que usamos para expressar por meio da fala e de uma língua, no nosso caso o português, é para relatar fatos, contar histórias, narrar desde os acontecimentos mais corriqueiros – hoje eu vi Maria chegar – aos mais complexos: discursos e conferências muito elaboradas.

SAIBA MAIS

O fotograma é a unidade mínima do filme. Para que possamos perceber visualmente o movimento são necessários 24 quadros ou fotogramas por segundo. Nos filmes de Charles Chaplin e em outros do cinema mudo, temos a impressão de que as pessoas pulam. Isso acontece porque esses filmes foram captados na velocidade 16 quadros e, como os projetores de hoje não projetam nessa velocidade, acontece o salto.

Cena do filme Tempos modernos, Estados Unidos, 1936. Direção de Charles Chaplin.Com Charles Chaplin, Paulette Goddard, 87 minutos, preto e branco, Continental.

O escritor e roteirista francês, Jean-Claude Carrière (1995), no seu livro *O círculo dos mentirosos*: contos filosóficos do mundo inteiro, diz que "não somos apenas relatos. Mas sem um relato, e sem a possibilidade de contar esse relato, nós não somos ou somos muito pouco" (p. 10).

E como uma história é, antes de mais nada, um movimento de um ponto a outro, que nunca deixa as coisas no seu estado inicial, vivemos nesse fluxo, nesse movimento. São assim tanto as histórias que contamos como testemunhas oculares de fatos, as documentais, como as histórias que inventamos, as ficcionais. Carrière (1995) lembra que o "verdadeiro perigo, na arte de inventar histórias, é que podemos acabar por preferir aquele mundo a este. Podemos nos esconder – quem não conhece dezenas de exemplos – na companhia de anjos ou de fadas, acolher fantasmas todas as noites, conversar com plantas" (p. 18).

Conhecemos muitas pessoas que se sentem acolhidas nesse mundo de ficção, convivem cotidianamente com os personagens das novelas e alguns fazem da sala de cinema o seu refúgio. Poderíamos pensar que se aproximam mais desse universo da ficção, da fantasia. Por outro lado temos pessoas que também resumem a sua realidade ou a realidade de mundo que compreende como verdadeiro, às histórias contadas pelos telejornais diários.

Esses relatos, ainda que tendo referências extraídas da vida real, são captados por um ponto de vista e são selecionados, editados. O produto final, apresentado aos telespectadores dos jornais televisivos, é apenas uma parte que foi recortada da realidade, é uma realidade ficcionada.

IMPORTANTE

Quando olhamos para esta imagem, uma fotografia de uma sala de cinema, o que vemos? As técnicas da perspectiva conduzem nosso olhar a um ponto de fuga (veja desenho abaixo). Por este ponto de fuga que conduz para a tela branca, entramos no filme quando as luzes da platéia se apagam. Uma sala de cinema moderna não tem janela, a única janela que vemos é a própria tela. É a tela que se abre à nossa frente, descortinando paisagens impossíveis e tornadas absolutamente reais pelas técnicas cinematográficas. Nisso a linguagem audiovisual é primorosa. Podemos pensar que as telas do cinema e também da televisão são janelas abertas para o mundo. As salas de cinema têm os soalhos forrados de carpetes, eles amortecem o barulho eventual de espectadores. O som que sobressai vem das caixas. Cada espectador vê o seu próprio filme, está ao lado de outro espectador, mas não deve falar com ele. Interromperia o som que vem do filme. É preciso refletir sobre isso: o que acontece numa sala cinema? Elas parecem impor um tipo de comportamento que, guardando da devidas proporções, aproximam-se do comportamento do operário de Charles Chaplin em *Tempos Modernos****? Ou não? Registre suas reflexões no memorial.***

Estamos tratando neste texto do audiovisual, das linguagens audiovisuais. Portanto, voltemos à tecnologia que, nas suas mais diversas manifestações e interferências que faz na vida de todos, é uma das expressões dessa segunda natureza, ou seja, uma natureza transformada.

Assim, mudam-se as percepções e alteram-se os sentidos a partir da construção de uma outra visão artificial. As imagens que vemos estão em um plano só, seja o papel, seja a tela de cinema ou a de tevê, mas as percebemos em terceira dimensão: altura, largura e profundidade.

O mundo já não é mais percebido só diretamente. Por meio das técnicas audiovisuais do cinema e da televisão, por exemplo, podemos passear pela chuva sem nos molharmos, percorrer caminhos sem sair de casa, conhecer as paisagens mais inusitadas na poltrona de uma sala de cinema ou no sofá da própria casa. Talvez o único gesto requerido seja o de apertar o botão ou os botões, quantos forem necessários.

Vivemos em um tempo no qual, praticamente, todas as pessoas são "alfabetizadas" audiovisualmente. Vivemos imersos em um mundo de imagens, sobretudo os habitantes das cidades. A linguagem audiovisual nos é familiar, corriqueira, comum.

Encontramos diversas salas de cinema, principalmente nas grandes e médias cidades. Infinitamente maior é o número de aparelhos de televisão que estão em todos os lugares onde existe energia elétrica. Claro que a energia elétrica é um dos componentes fundamentais do universo tecnológico que conhecemos, mas existem outros.

Sempre associadas às questões que emergem da modernidade, muitos autores já se ocuparam da tecnologia ao relacioná-la às práticas atuais da comunicação e da educação, apontando, muitas vezes, para um desenvolvimento inexorável de meios e procedimentos.

O professor da UNICAMP, Laymert Garcia dos Santos (1981), ao analisar o projeto SACI, de que falaremos mais adiante, lembra que "é preciso reconhecer que o determinismo tecnológico não é apanágio dos pensadores da tecnocracia, que ele reina tanto à direita, como à esquerda. 'O comunismo é os sovietes mais eletricidade', exclamava Lênin" (p. 18).

É quase impossível pensar o mundo moderno sem a eletricidade. As grandes transformações que resultaram no modo de vida que temos hoje, entre elas a revolução audiovisual que inicia com o cinema e se consolida com a televisão, são, em grande medida, decorrentes da eletricidade.

IMPORTANTE

Se a produção audiovisual ainda é restrita a um número pequeno de produtores, realizadores, atores, a sua leitura é muito mais acessível, ainda que muitas vezes careça de uma visão e de uma escuta mais crítica. Essa crítica deixa de ser realizada, muitas vezes, porque pensamos as coisas de forma determinista: "as coisas são o que são, porque são".

Para construir um pensamento mais crítico das coisas e, principalmente, dos audiovisuais, objeto primeiro dessa nossa reflexão, seria necessário construir e propor muitas perguntas simples de serem feitas, mas que trarão respostas, certamente, complexas: os audiovisuais são assim, do jeito que são? Por que são assim? Onde? Quando? Com que propósitos foram feitos? E podemos ainda construir muitas outras perguntas. Às vezes, construir uma boa pergunta já é identificar um pouco a resposta. Anote suas perguntas no memorial.

Quero, neste momento, propor uma reflexão, talvez até uma pequena digressão. Pensar é um dos exercícios fundamentais para que possamos conhecer. Não existe conhecimento fora do homem, da pessoa que conhece, ainda que os dados e as informações estejam nos livros, nos filmes, nos programas de tevê, nas fotos, nos computadores. Conhecimento mesmo só existe se pudermos nos relacionar; aprendemos com outras pessoas sempre, o filme que vemos, o livro que lemos, o computador que teclamos, lemos, assistimos, foram feitos ou propostos por outras pessoas.

Nós mesmos, algumas vezes, por gosto ou profissão, realizamos escritos, filmes, fotos, em vários suportes. Esse é o princípio do conceito de mídia. Toda mídia pressupõe informação e um suporte, ou seja, aquilo suporta a informação e que é, ao mesmo tempo, um condutor.

Encontramos no dicionário *Houaiss* eletrônico (2001) que o significado para o termo mídia é:

> todo suporte de difusão da informação que constitui um meio intermediário de expressão capaz de transmitir mensagens; meios de comunicação social de massas não diretamente interpessoais (como por exemplo as conversas, diálogos públicos ou privados). [Abrangem esses meios o rádio, o cinema, a televisão, a escrita impressa (manuscrita, no passado) em livros, revistas, boletins, jornais, o computador, o videocassete, os satélites de comunicações e, de um modo geral, os meios eletrônicos e telemáticos de comunicação em que se incluem também as diversas telefonias].

1.2 A tecnologia e nossa percepção

A idéia de audiovisual se confunde, muitas vezes, com a idéia de mídia que os inclui. Mundo moderno é também um mundo midiático e midiatizado. Lembremos de que a modernidade se constitui, em grande parte, de certo distanciamento da natureza e do surgimento de uma segunda natureza, transformada pela tecnologia.

Aprendemos muito em contanto com a mídia e em seus inúmeros suportes, mas aprendemos também observando o mundo que nos cerca, a realidade. Observamos o mundo e gostamos de contar histórias sobre ele; falar, ver e ouvir sobre o mundo que nos cerca pode ser muito proveitoso, divertido e prazeroso, e mais ainda quando se trata de outros mundos mais distantes. A linguagem audiovisual tem a capacidade de nos aproximar. Penso que ainda não compreendemos muito bem esse fenômeno de aproximação, mas de alguma forma ele acontece.

Os audiovisuais, filmes de todos os gêneros e inúmeros programas de televisão, existem porque somos uma espécie de animais que necessitam de histórias. As narrativas podem ser de muitas formas e, se quisermos, podemos pensá-las a partir de uma taxionomia: comédia, drama, ficção, documentário

(alguns autores afirmam que o documentário é um gênero, penso que é mais uma forma de abordagem e convido vocês a pensarem sobre isso também), policial, suspense, terror, *western,* romance.

Por similitude de alguns elementos, podemos pensar os filmes e podemos também refletir por que eles nos são apresentados dessa maneira, pois quase todos eles tratam de elementos que extrapolam a classificação.

Tristão e Isolda *(Drama Romance)*

Classificação: 14 anos

Duração: 125 minutos

Na Idade Média, jovem guerreiro que planeja unificar a Inglaterra é ferido e resgatado por uma bela mulher por quem se apaixona. Mais tarde, ele descobre que ela é filha do rei da Irlanda, seu principal inimigo. Direção de Kevin Reynolds. Com James Franco, Sophia Myles e Rufus Sewell no elenco.

Pôster do filme Tristão & Isolda, 2006.

Constituímos-nos como pessoas por meio do que ouvimos e vemos ao longo da vida, do que lembramos e, igualmente do que esquecemos. As linguagens realizam-se devido a esse processo de esquecer e lembrar, os quais são elementos constitutivos da nossa memória pessoal e coletiva. Nossa memória é povoada das muitas histórias, personagens e situações que vivemos, daquelas que nos são contadas de boca em boca e, principalmente, para efeito das reflexões deste texto, das histórias que assistimos no cinema e na televisão.

Cinema e televisão são produtos da técnica e da eletricidade, como já dissemos anteriormente. São também, na forma que temos hoje, produtos da sociedade capitalista. O cinema e a

televisão, cada um a seu modo, fazem parte de uma sociedade industrial capitalista, centralizadora de recursos, processos e produtos.

É importante lembrar que o cinema é uma das principais indústrias do maior país capitalista do planeta. Portanto, o cinema é sim um meio maravilhoso para se contar histórias ainda mais maravilhosas, mas é, também, uma indústria movida a dinheiro, muito dinheiro. Da mesma forma a televisão que em nosso país é uma indústria muito poderosa.

Os audiovisuais participam desse grande motor que é a **indústria cultural**. E, em estética, política e magia, vão povoando o mundo de histórias. Em estética porque os audiovisuais atuam fortemente naquilo que, no homem, é sensível, constituinte do fenômeno artístico, falando mais aos sentidos do que à razão. Político, porque diz respeito aos negócios públicos, à vida em sociedade.

O cinema já nasceu envolvido em certa magia, todos se encantavam em experimentar novas formas de ver e de perceber, sobretudo, o movimento, a velocidade. Coisas que hoje nos parecem tão simples e corriqueiras fazem parte de uma grande evolução: o desenvolvimento da linguagem audiovisual.

Os audiovisuais constituem uma forma peculiar de se contar histórias que se revelam e se escondem nas narrativas que cada filme, cada programa de televisão, a seu gosto e a seu modo. Mas, não foi sempre assim. Para compreender as linguagens audiovisuais, sobretudo o cinema, é importante pensar na narrativa. Flávia Cesarino Costa (1995), no seu livro *O primeiro cinema*: espetáculo, narração, domesticação, afirma que ao se assistir hoje os primeiros filmes, verifica-se que para o nosso olhar contemporâneo, a narratividade deles é precária, fugidia. Precisa ser retomada a todo momento, pois se desfaz em cada erro na manutenção dos eleitos ilusórios da ficção. Ao contrário do cinema narrativo posterior, em que o espectador sabe-se protegido pelo muro invisível dessa ficção, o primeiro exibe numerosas descontinuidades (p. 7).

A terminologia "indústria cultural" surge no âmbito dos estudos críticos da Escola de Frankfurt. Chamamos de indústria cultural os frutos e os processos de comunicação de veiculação de massa. Nesse sentido, estabelecia-se uma oposição entre a cultura popular, de massa e a erudita. Os que criticam negativamente a indústria cultural afirmam que ela fabrica produtos para a venda, promove a deturpação e a degradação do gosto popular, simplifica tudo e visa a formar atitudes passivas no consumidor. Além de tudo desenvolve atitudes paternalistas e, portanto, também conformistas.

IMPORTANTE

A continuidade vai ser muito considerada na narrativa cinematográfica. É ela que vai puxar o fio dos acontecimentos e permitir que os espectadores não se percam na história. O continuista é o profissional que trabalha de forma a manter a história no seu rumo. Observa a cada filmagem se as coisas fazem sentido com a filmagem anterior. Por exemplo, se a roupa da personagem está correta, se as flores de cima da mesa de jantar são as mesmas rosas brancas da filmagem anterior. Esse cuidado com a continuidade não era observado nos primeiros filmes. Havia, portanto, muitos "pulos" e a história que se contava, nem sempre, era bem compreendida. Menos compreendida é quando transportada aos dias de hoje.

Apreender o que os filmes dizem e o que cada espectador, ao ver o filme, quer dizer, talvez seja a experiência educativa mais profunda que o cinema e as linguagens audiovisuais possam proporcionar.

Pier Paolo Pasolini

O cinema, para o cineasta italiano **Pier Paolo Pasolini**, é a língua escrita da realidade, a linguagem viva das coisas. Essas coisas, da realidade, estão, desde há muito, na vida de todos. Talvez seja por isso que o cinema, sendo imagem e som, é também movimento, o movimento da vida. Cinema e vida podem coincidir perfeitamente nas imagens que construímos de um e de outra. No entanto, existe uma distinção profunda no tempo: cinema e vida não podem prescindir do tempo, nem do ritmo.

No livro *Câmera Clara*, que reúne os estudos de Michel Lahud (1993) sobre as idéias de Pasolini, principalmente sobre a relação entre cinema e vida, podemos perceber que: "no filme o tempo é finito, nem que seja por uma ficção. Temos então de aceitar forçosamente a lenda. O tempo não é o da vida quando se vive, mas da vida depois da morte: como tal é real, não é uma ilusão e pode perfeitamente ser o da história de um filme" (p. 47).

A linguagem audiovisual é a que mais diretamente emerge da realidade e, portanto, dela se origina. Podemos dizer que a linguagem audiovisual expressa a realidade na sua dimensão espaço-temporal, ou seja, naquilo que a realidade é tempo e espaço, juntos e separados. Muitas questões se colocam quando pensamos nesses dois aspectos da realidade.

Ao pensar no tempo como precedência e na linguagem audiovisual como um construto e um legado, gosto de recorrer a **Luis Buñuel** (1982, p. 96) seu livro autobiográfico, *O último suspiro*. Este grande cineasta espanhol, refere-se a Eugênio d'Ors como autor de uma frase que costumava citar freqüentemente contra aqueles que buscam a originalidade, no sentido do diferente, a qualquer preço: "Tudo o que não é tradição é plágio". E completa, afirmando que algo sempre lhe pareceu profundamente verdadeiro nesse paradoxo.

Paradoxal ou não, tradição, no seu sentido etimológico, é o ato de transmitir ou entregar herança cultural, legado de crença, raízes, fundamentos e original, é ainda princípio, precedência, primitivo, primordial. Assim, histórias e narrativas, conteúdo e forma, originalidade e tradição, parecem fundir-se em um mesmo e único processo da experiência humana que o cinema e as linguagens audiovisuais tão bem retratam.

Vivemos imersos em um mundo de imagens. Se as salas de cinema estão cada vez mais reduzidas aos *shoppings centers*, ainda que a tendência desses seja a de aumentar, a televisão popularizou o cinema e muitos filmes deixaram as grandes telas para apresentar-se nas telas menores dos inúmeros aparelhos de televisão que estão por toda parte. Por isso mesmo, todas as pessoas que vivem nas cidades têm sua própria experiência com a linguagem audiovisual para relatar. Em algum momento da nossa vida, a linguagem audiovisual nos toca, nos sensibiliza, nos educa.

SAIBA MAIS

Luis Buñuel é cineasta espanhol. Realizou inúmeros filmes que marcaram a história do cinema, como "Um chien andalous". Junto com o pintor, também espanhol, Salvador Dali, realizou "O estranho caminho de São Tiago", "A bela da tarde", entre outros. A filmografia desse cineasta nos ajuda a compreender o cinema como manifestação artística e a importância do audiovisual para a cultura dos povos.

Pôster do filme Un Chien Andalous, 1929.

2

Audiovisual e educação

Audiovisuais, cinema, televisão e educação, de certa forma, sempre estiveram próximos. Mesmo que muitas vezes o audiovisual, na educação, tenha sido pensado apenas como ilustração de conteúdos curriculares. Esse talvez seja a primeira aproximação do audiovisual com a educação, mais existem outras.

Milton José de Almeida (1994), em seu livro *Imagens e sons* – a nova cultura oral, afirma que

> a transmissão eletrônica de informações em imagem-som propõe uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento, como se devêssemos acordar algo adormecido em nosso cérebro para entendermos o mundo atual, não só pelo conhecimento fonético-silábico das nossas línguas, mas pelas imagens-sons também.

Se assim compreendemos essa etapa do desenvolvimento humano, vemos que a linguagem audiovisual precisa ser compreendida para além dos produtos audiovisuais construídos a partir dessa sintaxe, ou seja, dessa justaposição de imagens e sons (ALMEIDA, 1994).

Mais do que aprender por meio dos produtos audiovisuais, importa ainda entender essa linguagem para que a educação, por meio de professores e alunos, passe construir um entendimento do mundo. Muitas foram as experiências que buscaram associar a linguagem audiovisual com a educação. Vamos, doravante, fazer um percurso diferente do que vínhamos fazendo. Proponho que façamos um passeio por algumas das experiências ocorridas ou ainda em curso no Brasil. Digo experiências porque muitas delas foram tentativas, tiveram começo e fim, não persistiram.

Quero lembrar que o livro didático, impresso e distribuído pelos governos, não se constitui mais numa experiência. É parte integrante das políticas públicas em educação já há vários anos. À semelhança das escolas públicas, as escolas particulares também concentram grande parte do que é ensinado aos alunos nos livros didáticos. Mas, voltando ao nosso passeio pelas experiências de utilização do audiovisual na educação, é possível dizer que a tecnologia dos audiovisuais sempre andaram próximas da educação.

A educação, como prática social, e a escola, como o lugar onde a educação acontece de maneira sistematizada, sempre buscaram nas tecnologias disponíveis recursos que pudessem dar à educação certa qualidade e consistência, seja na utilização da lousa ao computador,. O uso de audiovisuais, como câmeras, projetores, telas, faz que se configure a área "tecnologia educacional" em nosso país, a qual ocorre a partir dos anos de 1970, quando surgem inúmeras iniciativas em diferentes acepções.

IMPORTANTE

Nessa direção, propalado por uns e criticado por outros, sejam especialistas em educação, pesquisadores, professores e alunos, configurou-se o que se chamou de **tecnicismo educacional**. As técnicas audiovisuais concorreram para isso, mas não só elas, outros procedimentos e outros fatores contribuíram igualmente.

Embora reconhecendo que o tecnicismo educacional tangencia o tema abordado neste texto, não tenho a pretensão de aprofundar esse aspecto que, certamente, será examinado e discutido em outros módulos que trabalham mais diretamente com a história da educação.

Isso posto, convido você para um percurso onde passaremos por algumas iniciativas educacionais que recorreram à tecnologia e que, por isso, podem revelar, pelas lições que produziram, situações significativas da pedagogia e da política educacional brasileira. Você, com certeza, já ouviu falar de algumas delas.

2.1 O Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)

Para a pesquisadora Rosana Elisa Catelli (2003), "desde a década de 1910, os anarquistas desenvolveram uma intensa reflexão sobre os usos do cinema como um instrumento a serviço da educação do homem, do povo e da transformação social, devendo este se converter em arte revolucionária".

O pensamento católico também se dedicou à questão do cinema educativo, preocupado com a questão moral dos filmes exibidos. A Igreja criou os Cineacs, salas de cinema nas paróquias e associações católicas, que tinham por objetivo apreciar os filmes segundo as normas traçadas pela Igreja.

Os educadores, por sua vez, combatiam o que eles chamavam de "cinema mercantil" e propunham a criação do cinema educativo que, segundo eles, poderia trazer benefícios peda-

gógicos aos alunos ao mostrar de forma mais real diversos aspectos da natureza e da geografia do Brasil. Para eles, o cinema educativo representava a luta contra o cinema "deseducador" e portador de elementos nocivos e desagregadores da nacionalidade.

Aqui quero chamar a atenção para o fato de que o nosso texto e a forma como vínhamos desenvolvendo as idéias se transformam. Veja como a introdução do tempo cronológico altera significativamente a nossa maneira de pensar e de construir a nossa narrativa. É como se, dessa forma, o texto buscasse explicar a gênese do audiovisual educativo, da tecnologia educacional no país, demarcando lugares, datas, locais, personagens. Essa é uma forma de contar a história, de apresentar uma história. Certamente não é a única, mas é a preponderante.

Assim, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1936, há mais de sessenta anos, por Edgard Roquette Pinto, surge no momento em que o debate em torno das relações entre cinema e educação emergia e se consolidava em ações, em diferentes segmentos da sociedade, no país e fora dele.

Edgard Roquete Pinto é considerado o precursor da radiodifusão no Brasil. Antes de fundar o Instituto Nacional do Cinema Educativo, já havia criado, em 1923, a primeira estação de rádio brasileira: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. As rádios sociedade ou rádios clube eram assim chamadas porque os ouvintes precisavam se associar e contribuíam com mensalidades para a manutenção da emissora. Havia, portanto, uma participação direta dos ouvintes. Isso era possível também porque o número de aparelhos de recepção não era muito grande e, por conseqüência, o de ouvintes também não.

As publicidades, ou os comerciais, só viriam a sustentar as emissoras de rádio um pouco mais tarde. Em 1933, o governo de Getúlio Vargas autoriza a publicidade em rádio. A partir de então o nome dos patrocinadores ficam de tal forma marcados que se confundem com o próprio programa, como, por exemplo, o Repórter Esso, um dos programas de radiojornalismo mais famosos do país.

Voltemos ao INCE. O Instituto funcionava em um edifício na Praça da República, no Rio de Janeiro, onde também passou a funcionar a Rádio Ministério da Educação. Não vi, até hoje, nenhum texto sobre o Instituto Nacional do Cinema Educativo que não falasse também de Roquete Pinto. Mas, outros personagens, com maior ou menor expressão, também participaram dessa história. É importante lembrar que o INCE surgiu em pleno Estado Novo, criado pelo Ministro da Educação de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema.

No Catálogo da Mostra Humberto Mauro, patrocinada pela Embrafilme, Secretaria de Cultura, Ministério da Educação e Banco Nacional, em junho de 1984, encontramos o seguinte texto:

> em 1936, o antropólogo, cientista e professor, Edgard Roquete Pinto, estava organizando o INCE [...] quando se aproximou Humberto Mauro, que já o conhecia pessoalmente, do seu tempo de diretor do Museu Nacional. Desde o início, houve entre os dois uma identificação quanto à valorização da cultura brasileira, considerada por ambos a manifestação de uma civilização nova que se autodesconhecia. Humberto tinha idéias sobre filmes educativos e isso lhe valeu um convite de Roque Pinto para que o ajudasse a fazer o cinema no Brasil, *a escola dos que não tinham escola*".

O que vem a ser essa afirmação ou esse desejo de que o cinema se transformasse nessa escola, talvez não possamos saber. Podemos, no entanto, pensar que desde há muito que o cinema e depois a televisão e os computadores em rede, estão relacionados com a educação e com a escola. No chamado Estado Novo, o cinema educativo foi utilizado como um meio de propaganda política com o intuito de cola-

borar na construção da identidade nacional, na legitimação do governo e na formação do patriotismo. O cinema para Getúlio Vargas era como o livro de imagens luminosas.

Pode parecer estranho que um governo se preocupasse tanto com o cinema para educar o povo, ao ponto de criar um órgão governamental para cuidar disso. Mas o cinema, talvez devido a essa forte relação com a realidade, seja ele ficcional ou documentário, de alguma forma, expressa a política, a sociedade, as maneiras de um povo. A produção cinematográfica americana é um exemplo disso. Além de divulgar o *american way of life* (o modo americano de viver) traz, em quase todos os seus filmes, uma cena em que tremulam, ainda que por poucos instantes, as listras brancas e vermelhas da bandeira americana. Esse é um exercício de observação dos filmes que pode ser feito facilmente. Que tal passar, doravante, a observar em que cena e por quanto tempo vemos a bandeira nos filmes americanos? A esses detalhes "sem muita importância" ou quase despercebidos, é dado o nome de propaganda **subliminar**. Acontece também de haver imagens curtas, um fotograma ou um "frame" que inseridas na mensagem, passam despercebida ao olho humano, mas podem ficar retidas no subconsciente, estas são as mensagens subliminares.

Voltando ao nosso cinema educativo dos anos de 1930, nesse período, um decreto presidencial criou todas as facilidades para a produção cinematográfica como, por exemplo, a importação de negativos virgens. Um dos filmes importantes desse período do Instituto Nacional do Cinema Educativo é ***O Descobrimento do Brasil***, dirigido por Humberto Mauro, com música de Heitor Villa-Lobos. A partir desse filme são criadas as condições que permitiram a Mauro rodar, nos anos seguintes, cerca de 300 documentários em curta-metragem, de caráter científico, histórico e da poética popular. Quase todos sob a orientação de Roquette Pinto, que também escreveu o roteiro e narrou muitos deles. São inúmeros os títulos que traduzem uma associação primorosa da linguagem cinematográfica, dominada com perfeição por Humberto Mauro, e a intenção de educar o povo brasileiro com o que de mais moderno havia: o cinema.

SAIBA MAIS

Mensagem subliminar é aquela que se utiliza da chamada arte da persuasão inconsciente. Propaganda subliminar é sempre transmitida em um baixo nível de percepção, tanto auditiva quanto visual. Nesse exemplo que damos da bandeira nos filmes, ela, quase sempre compõe o pano de fundo dos cenários, enquanto os outros personagens desempenham seus papeis em primeiro plano. A absorção desse tipo de informação acontece no nosso subconsciente, ela é captada e é assimilada sem a barreira do consciente.

Pôster do filme O Descobrimento do Brasil, 1937.

IMPORTANTE

Um dos filmes de Humberto Mauro chama-se** A velha a fiar. **Filme sonoro, de 35mm, 6min, com temática do folclore, música de Aldo Taranto e cantada pelo trio Irakitan. A fotografia e a montagem é de José Mauro e interpretação, de Matheus Colaço. O filme ilustra a temática trazida do cancioneiro popular brasileiro por meio dos fragmentos: "estava a velha no seu lugar, veio a mosca lhe fazer mal...". A velha, no filme, na realidade é um homem. Vendo alguns desses filmes, sempre me vem certa nostalgia de algo que nunca se realizou. Filmes são para serem vistos, o espectador é parte da historia do próprio filme e, muitas vezes, da história que o filme conta. Penso que esses filmes sempre foram pouco vistos, menos agora. São vistos em um circuito de filmes** cult. **O que vocês pensam disso? Como podemos ampliar o público de obras tão encantadoras? Anote suas respostas em seu memorial.

O cinema educativo do INCE passou a estimular o sentimento de amor à pátria através de filmes biográficos onde os heróis nacionais apareciam imbuídos de qualidades que o Estado Novo procurava inspirar nos jovens brasileiros. Esses heróis eram trabalhadores, honestos, generosos e, acima de tudo, amavam o Brasil. Com isso, o governo procurava estabelecer uma relação entre ele e os heróis, apresentando o seu governo como uma continuidade da obra dos grandes vultos nacionais, fazendo assim a propaganda do governo junto ao povo.

As informações disponíveis sobre o trabalho do Instituto Nacional do Cinema Educativo sugerem que esse projeto resultou em um trabalho que ficou mais centrado na produção, carecendo de uma estratégia de veiculação dos filmes nos espaços culturais e educacionais do país.

Se isso de fato ocorreu, nos leva a pensar na falta de sintonia entre os projetos e a capacidade real da sociedade brasileira de absorvê-los, o que de certa forma ainda persiste. Muitos projetos sequer saem do papel, ficam apenas na intenção, não se viabilizam completamente.

"Não sou literato. Sou poeta do cinema. E o cinema nada mais é do que cachoeira. Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna." Humberto Mauro para o Jornal do Brasil, RJ, abril de 1973.

2.2 O Projeto SACI

Ainda pensando em tempos e décadas, a primeira tentativa de integrar o sistema de educação nacional com o sistema de comunicação de massa via televisão com o uso de satélite foi o Projeto SACI – Sistema Avançado de Comunicações Interdisciplinares. Um dos motes do projeto de segurança nacional era a integração, na década de 1970. Muitos projetos de integração estavam em curso. Só para podermos nos localizar um pouco melhor, é nesse período que os militares desencadearam a corrida à Amazônia com o *slogan* "integrar para não entregar".

Hoje, segundo o jornalista Lúcio Flávio Pinto, a frase verdadeira soa como "destruir para não entregar". Pois, de fato, a Amazônia continua plenamente nacional. Mas cada vez menos Amazônia. Esta condição pode lhe servir de epitáfio glorioso, mas nunca de salvação (2006). Mesmo não compartilhando com o pessimismo do jornalista, embora reconheça que tem suas razões, muitos projetos feitos sempre para o bem, nem sempre alcançam suas intenções.

O que cito acima expressa o contexto em que surge o projeto SACI. Antes dele já havia sido criado o Ministério das Comunicações e a Empresa Brasileira de Telecomunicações, a Embratel. No âmbito de um projeto político grandioso e bastante conturbado, e, ainda, sustentado pelo regime militar que governava o país, o Satélite Avançado de Comunicações Interdisciplinares tinha propósitos igualmente grandiosos, ou seja, visava integrar em escala nacional o ensino básico. No âmago de uma ditadura militar, esse projeto foi forjado a partir da concepção de que começava a emergir, no sistema educacional brasileiro, o desenvolvimento, em estreita sintonia com a **doutrina de segurança nacional**.

Isso se realizou por meio de uma complexidade enorme de fatores envolvendo políticas internacionais e nacionais, desenvolvimento estratégico, pesquisas aeroespaciais, propagação de sinais de televisão, por antena e cabo. Muitos dados, nomes, datas, envolvem esse projeto de televisão educativa, portanto, de audiovisual educativo. Destaco a compra do satélite da série Intelsat, que possibilitava as comunicações telefônicas internacionais e permitiam a comunicação com o mundo simultaneamente por meio da televisão.

A Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento tinha como meta criar condições para, por meio do fortalecimento do Estado, construir um modelo de desenvolvimento econômico favorável à consolidação do capitalismo, criando toda uma infra-estrutura capaz de transformar o país em uma potência econômica.

O projeto de educação justificou, pela função social de que se reveste, a compra do satélite. Muitas coisas relativas a esse projeto ocorreram nos bastidores da política, como resultado dos tempos sombrios que vivíamos. Mas, de alguma forma, podíamos cantar, não muito, mais ainda se conseguia. Assim, lembro aqui o refrão da música *Eu quero voltar para a Bahia,* cantada pelo cearense Raimundo Fagner: "Via Intelsat eu mando notícias minhas para o Pasquim. Beijos prá minha amada que tem saudades e pensa em mim". A entrada do Brasil no sistema Intel de comunicação por satélite estava na *ordem do dia* e era discutida, enaltecida, depreciada, ironizada, cantada em versos.

IMPORTANTE

Mas, lembremos que estávamos em um regime político autoritário e todo autoriatarismo é unilateral. Assim, em 1965, o Brasil entra na era espacial com a compra do satélite de comunicação que ampliou consideravelmente a capaciade de transmissão de sinais de televisão e de telefonia.

O estudo de Laymert Garcia dos Santos (1981), sua tese de doutorado, publicada com o título *Desregulagens – educação, planejamento e tecnologia como ferramenta social,* revela que, gerado no Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), com sede em São José dos Campos, o projeto SACI da mesma forma que o moleque travesso e esperto da tradição brasileira, com uma perna só, foi claudicante e o sonho tecnológico de alcance nacional ficou restrito e, ainda assim, com graves problemas. Em relação aos objetivos educacionais, os resultados desse projeto seriam um fracasso retumbante se não fossem as lições que dele puderam ser depreendidas.

Para esse autor, o Projeto SACI seria apenas uma comédia tecnológica, mas foi também um exemplo de como as políticas formuladas sem o conhecimento profundo da realidade e das pessoas que, na prática, serão as responsáveis diretas pelas ações – nesse caso os professores das escolas públicas brasileiras e mais especificamente os professores das escolas públicas do ensino básico do Rio Grande do Norte – não podem dar certo.

Coerente com as ideologias que o geraram, o projeto SACI trabalhava segundo a lógica da racionalidade e propalavam uma "modelização" onde os meios de comunicação ocupavam um lugar de honra, na medida em que o emprego da televisão, do rádio e dos fascículos elaborados, segundo os princípios da **instrução programada**, será o traço determinante para distinguir a tecnologia educativa do ensino tradicional" (SANTOS, 1981, p. 216).

Essa forma de educação passou a ser disseminada no país. No que se refere ao ensino a distância, houve um grande desenvolvimento da teleeducação no Brasil, a partir de 1969. São desse período a TV Educativa de São Paulo, da Fundação Padre Anchieta; o Projeto Teleescola no Maranhão; o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB); a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa no Rio de Janeiro, entre outros projetos.

SAIBA MAIS

A instrução programada, um tipo de ensino centrado no aluno, estava muito em moda nessa época. Trata-se da aplicação dos estudos do psicólogo americano Burrhus Frederic Skinner, que propalava a eficiência do reforço positivo e de máquinas de ensinar, suas mais conhecidas aplicações educacionais. São muitas as espécies de máquinas de ensinar e embora seu custo e sua complexidade possam variar muito, a maioria das máquinas executa funções semelhantes. Skinner pregou a eficiência do reforço positivo, sendo, em princípio, contrário a punições e esquemas repressivos.

ATENÇÃO

É importante mencionar a elaboração do** ASCEND Repor **(SANTOS, 1981) em 1966, por pesquisadores da Comissão Nacional de Atividades Espaciais (CNAE), fundada três anos antes do CNPq. Esse relatório culminou na aprovação do Projeto SACI, em 1969, que propunha resolver o problema da educação popular pela tele e radiodifusão. Também é importante o registro do INPE, que elaborou programas, materiais e treinamento de pessoal para o projeto SACI; o Manual de Engenharia de Sistemas que o INPE (1972) editou atingiu mais de 14.000 exemplares, sendo utilizado largamente por entidades públicas e privadas (IDEM, 1982).

Iniciativa conjunta do Ministério da Educação, do Centro Nacional de Pesquisas e Desenvolvimento Tecnológico (CNPq) e do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), o projeto Saci utilizava o formato de telenovela. Inicialmente, fornecia aulas pré-gravadas, transmitidas via satélite, com suporte em material impresso, para alunos das séries iniciais e professores leigos, do então ensino primário no Estado do Rio Grande do Norte – onde foi implantado um projeto piloto. Em 1976, registrou um total de 1.241 programas de rádio e TV, realizados com recepção em 510 escolas de 71 municípios.

2.3 As televisões educativas do Ceará e do Maranhão

IMPORTANTE

As televisões educativas dos Estados do Maranhão e do Ceará surgiram nos anos de 1960 e 1970, respectivamente, instalando-se em regiões que tradicionalmente apresentavam os mais baixos índices de escolarização do país. O audiovisual em rede, ou seja, a televisão com sinal distribuído para locais distantes, permitiu que surgissem as redes de televisão educativas. Estas possibilitavam, com aulas ministradas pela televisão e com a presença de orientadores de aprendizagem no lugar dos professores nas salas de aula, transformadas em postos de recepção organizada, atender a um número significativo de alunos em locais onde a carência de professores era crônica.

As tevês educativas surgiram como solução alternativa para resolver, simultaneamente, os problemas relativos à falta de atendimento escolar nas quatro últimas séries do 1º grau, à ausência de qualidade no ensino e à insuficiência de professores.

Tive a oportunidade de visitar a TVE do Maranhão e pude perceber que, mesmo se utilizando da linguagem audiovisual, as teleaulas, no início dos anos 80, eram cópias da sala de aula convencional. Um professor, diante da câmera, dava sua aula como se estivesse diante dos seus alunos. Talvez mais por falta de recursos financeiros, as múltiplas possibilidades da linguagem audiovisual eram pouco utilizadas. À primeira vista, nas escolas, os alunos se mantinham como em uma sala de aula tradicional, praticamente com a mesma disposição das carteiras, mas havia o aparelho de televisão e um monitor que os ajudava na compreensão da matéria da aula e com exercícios propostos.

No Maranhão, essa experiência iniciada apenas na capital, São Luís, em 1969, logo atinge grande parte do Estado, em 32 municípios, 96 escolas, 1104 salas e 41 573 alunos. Esses dados estão no documento de divulgação da televisão educativa do Maranhão em comemoração a seus 27 anos. Penso que as estatísticas sempre encobrem, ou não conseguem revelar muito, as qualidades boas ou más de um projeto. Mas, certamente nos ajudam a pensar sobre sua grandeza. E projetos de educação a distância, seja por que meios forem, são sempre pensados para grande escala.

Nessa mesma direção, temos o documento de divulgação da Funtelc, a televisão educativa do Ceará, em seus 27 anos. As-

sim, encontramos que, naquele momento, o Estado do Ceará atingia aproximadamente 70% de sua população era formada por estudantes de 5º a 8º série, vinculados ao teleensino, alcançando 150 municípios, 1432 escolas, 6322 turmas e 181.193 telealunos.

Para muitos estudiosos desse período, a Televisão Educativa do Ceará se constitui na única maneira viável de se constituir séries terminais do primeiro grau, várias unidades escolares, municipais e estaduais, daquele estado. Sem sua presença, os jovens teriam que emigrar para a capital ou cidades maiores. Não sendo assim, estariam condenados a permanecer com uma escolaridade incompleta que não lhes possibilitaria um trabalho e um serviço necessário à comunidade, com todo o vigor e competência que deles se esperava.

Talvez, neste momento, fosse bom refletir que as televisões educativas representaram a utilização da linguagem audiovisual muito próxima da sala de aula. O modelo de sala de aula e o que acontece dentro dela são, de certa foram, reproduzidos em audiovisual. As experiências do Ceará e do Maranhão são apenas exemplos dessa forma de televisão educativa, existem outros, mas que na essência conservam esse modelo.

A experiência dessas televisões educativas nos leva a pensar em muitos outros fatos, mas quero destacar apenas dois aspectos. O primeiro deles é o de que, se por um lado há o argumento da oferta do ensino, por outro parece ficar mais claramente configurada a divisão entre a escola dos ricos e a escola dos pobres. O que você pensa sobre isso? A segunda reflexão trata sobre qual maneira de fazer educação pode suprir uma carência de professores, substituindo-os por orientadores de aprendizagem, sem desobrigar o Estado de investimentos na formação de professores. Isso pode ser visualizado em uma reportagem na Folha de São Paulo, de 25 de maio de 1996, a repórter Elvira Lobato afirma que as televisões educativas, vividas no Ceará, demonstram que se não houve demissões de professores, tampouco aconteceram contratações ou investimentos na formação de novos docentes.

2.4 Programa *Salto para o Futuro*

O programa *Salto para o Futuro* foi criado em 1991 pela Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação e pela Fundação Roquette Pinto, Televisão Educativa do Rio de Janeiro, hoje denominada Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto. Era desejo do governo federal naquele momento promover programas de educação a distância. Esse programa teve início com financiamento do FNDE, inicialmente como *Jornal do professor*. Havia toda uma política governamental sustentando a criação e manutenção de programas dessa natureza.

Em 1992, já com abrangência nacional, passou a chamar-se *Um Salto para o Futuro*. Em 1995, foi incorporado à grade da TV Escola (canal educativo da Secretaria de Educação a Distância do Ministério da Educação), ocupando uma das faixas da programação do canal. Sobre a TV Escola, falaremos um pouco mais a seguir. O *Salto para o Futuro* foi pioneiro no uso de interatividade em educação no Brasil. Há 15 anos, ininterruptamente, vem realizando semanalmente um trabalho de educação que reúne televisão, fax, telefone e computadores em rede.

O *Salto para o Futuro* é levado ao ar, de segunda a sexta-feira. Inicialmente, era transmitido em canal aberto, mas hoje pode ser captado por satélite-parabólica, devido à sua incorporação à grade de programação da TV Escola. Esse trabalho tem como objetivo possibilitar que professores de todo o país possam adquirir novos conhecimentos, rever e construir seus princípios e práticas pedagógicas, mediante o estudo e o intercâmbio com especialistas de todo o país, utilizando para tanto, diferentes mídias como telefone, fax, TV.

Cada série proposta tem um boletim impresso que é previamente distribuído aos professores inscritos na série. Com uma dinâmica interativa, o *Salto para o Futuro* atinge, por ano, mais de 250 mil profissionais docentes em todo o Brasil, integrando professores por meio de um computador em rede e articulando a educação presencial que acontece nas teles salas.

O *Salto para o Futuro,* nos seus 15 anos de existência, vem se constituindo em um marco na experiência brasileira de uso da televisão para fins educativos. No entanto, a televisão é apenas a face mais visível desse programa de educação a distância que, integrando todas as tecnologias de comunicação e educação disponíveis, segue sendo a experiência mais im-

portante que, a meu ver, o Estado brasileiro, governo após governo, tem sustentado. E mesmo com todos os avanços e potencialidades que o *Salto para o Futuro* indica e propõe, penso que ainda se ressente de uma articulação mais efetiva nos níveis locais, que precisam pensar os cursos e treinamentos que realizam não como episódicos e desconectados da experiência teórica e prática do cotidiano das escolas em todos os níveis do sistema educacional.

Mais informações – inclusive os boletins com os textos base de cada série – sobre o Salto para o Futuro é possível encontrar no site: www.tvebrasil.com.br/SALTO/

Para além do interesse desse programa, centrado nos professores que estão nos postos de recepção, creio que a educação brasileira, que acontece em muitos lugares e não só na escola, perdeu muito quando o *Salto para o Futuro* deixou de ser transmitido em canal aberto. Nossa televisão carece muito de espaços para debates e conversas inteligentes, que vão muito além do interesse das escolas e dos professores. Convido vocês a assistirem esse programa e a pensarem se tenho ou não razão ao defender que o ***Salto para o Futuro*** seja veiculado, pelo menos, nas tevês abertas educativas.

2.5 Sistema Nacional de Educação a Distância

No início da década de 1990, foram muitas as iniciativas para incrementar ações de educação a distância. Nessa época o Ministério da Educação lançou as bases para a constituição de um Sistema Nacional de Educação a Distância (SINEAD). Por meio dele buscava estabelecer parcerias com outros órgãos visando a incorporar novas tecnologias de telecomunicação ao processo educativo.

Estas informações estão apresentadas e discutidas no documento "Educação a distância no contexto da Educação fundamental para todos no Brasil: análise de necessidades e estratégias. Brasília, 1994 . (Documento elaborado pelo Grupo Nuclear ED 9. FE/UnB-UNESCO).

A tentativa de configuração desse sistema se expressa a partir de algumas iniciativas, como o Decreto Presidencial n. 1237/1994, que criou, no âmbito da administração federal, sob a coordenação do Ministério da Educação, o SINEAD, e, ainda, o Protocolo de Cooperação n. 003/1993, a fim de implantar e expandir a infra-estrutura de informações do SINEAD entre o Ministério da Educação, o Ministério das Comunicações, o Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras, o Conselho de Secretarias Estaduais de Educação e a União de Dirigentes Municipais de Educação.

No contexto do SINED, foi formulado um protocolo de intenções, com o objetivo de criar condições institucionais para o desenvolvimento de atividades de educação a distância no âmbito das universidades brasileiras. Nesse momento, foi

constituído o Consórcio Interuniversitário de Educação a Distância, visando integrar todas as faculdades de educação das universidades públicas na realização de ações voltadas para a criação de mecanismos que propiciassem atividades cooperativas de educação a distância no país, por todos os meios, televisão, rádio, computador, telefone, fax.

IMPORTANTE

2.6 A TV Escola

O projeto da TV Escola é, talvez, o maior e mais ambicioso projeto de educação a distância já proposto pelo Ministério da Educação. Surgiu com o objetivo de "planejar a educação necessária para o século XXI, na qual certamente as novas tecnologias desempenharão papel decisivo". Essas palavras são da Secretária de Desenvolvimento, Inovação e Avaliação Educacional do MEC, e as encontramos na revista Nova Escola, que muitos de vocês devem conhecer, no número de junho de 1995. Portanto, logo no início da TV Escola.

Projetos que integrem todo o nosso país são, por isso mesmo, muito grandiosos, os quais surgem como resposta a uma educação para um século ou ainda mais tempo. Vejam que as nossas políticas e os nossos projetos, por mais objetivos que possam parecer, buscam construir também suas estratégias de sedução, uma das dimensões mais importantes e encobertas da linguagem audiovisual que estamos tratando. Todo projeto precisa lançar centelhas de esperança para que possa se concretizar em ações. Parece que a sedução está em toda parte, não tem um compromisso *a priori* com o engano e o erro, como denotam algumas de suas acepções.

A TV Escola se estabeleceu como uma forma de superar as grandes lacunas da educação brasileira, mais uma vez a linguagem audiovisual ganha uma expressão educativa. Em seus programas, tanto nos que produz quanto nos que adquiriu, no país e no exterior, existe a preocupação com a equidade na educação. A televisão disponibiliza seu sinal para que todos tenham acesso a informações, conhecimento, saberes e bens culturais que a humanidade tem construído. Nesse sentido, segundo o MEC, configura-se uma educação como *uma janela aberta para o mundo*.

Este tema foi divulgado e discutido mais amplamente na Teleconferência, por meio da TV Executiva da Embratel, com o título: Regime de Colaboração e TV Escola, realizada em agosto de 1995.

A programação do canal foi montada a partir de uma seleção da produção nacional e estrangeira, e passou pela aprovação de um conselho consultivo de programação, criado especifi-

camente para essa finalidade e constituído por representantes da Secretaria de Comunicação da Presidência da República, do Conselho Nacional de Dirigentes das Universidades Brasileiras e do próprio Ministério da Educação. Buscava-se, então, garantir a qualidade dos programas a serem veiculados e, ao mesmo tempo, a presença de um olhar mais plural que as transmissões para um país de dimensões continentais como o Brasil exigiam.

No primeiro *workshop* de educação a distância, ocorrido no Rio de Janeiro, no bito das políticas que viabilizariam a TV Escola, foi apresentado um projeto de EaD, com ênfase na televisão, e direcionado, prioritariamente, para o ensino fundamental, a representantes de todos os Estados da federação. Naquele momento, foram feitas algumas alterações importantes na política de audiovisual de educação a distância: a Fundação Roquette Pinto sai da alçada do Ministério da Educação e passa a integrar a Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República.

Mais informações podem ser obtidas no site: http// portal.mec.gov.br Nesse portal é possível encontrar informações sobre os projetos, principalmente aqueles de interesse das escolas.

O projeto da TV Escola compreendia a veiculação de programas educativos, por satélite e por antena parabólica. No primeiro momento, todas as escolas com mais de 200 alunos recebiam um *kit* com televisão, um aparelho de gravação e reprodução em VHS, uma antena parabólica e 12 fitas para iniciar as gravações. Os programas deveriam ser transmitidos em horários previamente divulgados e as escolas gravariam as fitas, criando assim um acervo de programas que ficavam disponíveis para os professores em suas aulas.

As ações que envolvem esse projeto de televisão educativa têm se consolidado e ampliado no âmbito das ações de educação a distância do governo. Por meio de programa de ação da Secretaria de Educação a Distância, escolas que não tinham outros meios receberam um *kit* contendo aparelho de reprodução de DVD, caixa com 50 mídias, com aproximadamente 150 horas de programação produzida pela TV Escola.

IMPORTANTE

Os projetos mencionados são apenas alguns exemplos de uso do audiovisual na educação. Tratamos aqui da dimensão mais política e administrativa do uso do audiovisual educativo. O que vemos nas telas não diz só o que vemos, mas também porque vemos e porque devemos ver. A linguagem audiovisual é sempre seletiva, decidir que programa devemos ver também é. O uso do audiovisual na educação principalmente é um ato político de muitas faces. A tela é apenas uma delas. As coisas têm suas origens e, para efeito desta reflexão que empreendemos, precisamos pensar que na origem do que vemos está, quase sempre, a concepção que as pessoas que estão nos governos têm interesses, não só no audiovisual, mas também em sua utilização ou não na educação. Particularmente, gosto muito do programa *Salto para o Futuro,* ***vejo nele inúmeras possibilidades não apenas de discussão por reunir professores de todo o país, mas também pelas muitas faces do audiovisual que congrega. Abre janelas para a televisão, cinema, artes plásticas, música, em um mesmo programa, se quisermos. Sou simpática à TV Escola que, ao meu ver, tem aperfeiçoado seu processo e corrigido percursos e alguns exageros. Penso que, com ela, a educação tem muito a ganhar.***

3

Linguagem audiovisual

3.1 Origem

Podemos pensar que as linguagens audiovisuais têm muitas origens, ou melhor, só podemos pensar assim, pois é muito difícil estabelecer seu início, onde tudo começou. Muitas névoas encobrem esses primórdios. E, ainda, muitos fatores concorreram para que a linguagem audiovisual se tornasse o que é.

A linguagem de que estamos falando é áudio e visual. Se quisermos pensar no que de visual tem essa expressão humana, as suas origens estão perdidas num tempo quase infinito e muitos autores, entre eles o historiador da arte Ernst Gombrich (1999), dizem que "ignoramos como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como teve início a linguagem".

Talvez não possamos dizer há quanto tempo as artes visuais fazem parte da vida humana, mas podemos ver ainda hoje sinais claros de que arte acompanha a humanidade desde há muitas eras; intrigantes pinturas rupestres são encontradas em muitas partes do planeta. Gombrich (1999) afirma que

> a explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem da sua presa – e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra –, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder. Tudo isso, é claro, não passa de conjecturas [...].

Imagens rupestres instigam a imaginação humana desde sempre. Da caverna de *Lascaux*, na França, com seus impressionantes bisões e cavalos às pedras escritas do rio São Joaquim na Chapada dos Veadeiros, no planalto central do Brasil, a inscrição de imagens parece querer dizer algo. O que elas querem dizer, não sabemos, mas sensibilizados pelas ima-

gens que vemos nos locais onde foram inscritas ou em suas reproduções, nos resta a imaginação. Podemos fazer conjecturas quando as evidências existem, mas não estão completas, precisamos ainda imaginar. Assim, linguagem audiovisual ainda hoje, como todas as demais linguagens, requer uma forte dose de imaginação. É por meio dela que completamos o sentido, não o da coisa em si que vemos e/ou ouvimos, mas do sentido que construímos para nosso próprio entendimento do mundo e das coisas que vemos e ouvimos.

IMPORTANTE

Por isso, é sempre bom lembrar que as linguagens da pintura, das artes visuais e audiovisuais nos ensinam algo de muito importante: o sentido, o significado das coisas não está só nelas, mas na relação que estabelecemos com elas. Assim, o que cada expressão artística quer dizer não tem tanta importância, pois já está dito pelo autor da obra. Importa o que, cada um de nós, ao nos depararmos com uma obra de arte, queremos dizer.

Essa forma de relação cognitiva do homem com as coisas pode, se quisermos, transcender as artes e, de certa forma, centrar o conhecimento mais no homem e menos nas teorias ou conceitos. Ver e ouvir o que nos é dito por meios audiovisuais pode se constituir em um método de se conhecer o próprio homem e a sua humanidade, para além dos filmes, programas de tevê, fotografias, pinturas, músicas.

3.2 Arte visual

O cinema tem muitas origens. Milton José de Almeida (1999), no seu livro *Cinema arte da memória*, foi buscá-las na Capela do *Scrovegni*, em Padova na Itália. Esta capela, construída pelos filhos de um rico comerciante italiano, tem o seu interior pintado em afresco por Giotto. O afresco é um tipo de pintura mural assim chamado porque a pintura precisa ser feita a fresco, antes que a massa da parede seque. É um tipo de pintura ligeira e sem retoque, por isso mesmo é exata, não pode haver erros, do contrário toda a parede precisaria ser refeita. Portanto, Milton Almeida (1999) fala de um cinema muito anterior à invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière de que falamos em outro momento.

Afresco é uma técnica de pintura feita em paredes ou tetos rebocados enquanto a massa ainda está úmida. As tintas ou pigmentos usados que devem ser misturados com água são moídos ou granulados, para facilitar a penetração na superfície. Duas são as dificuldades encontradas nesse tipo de pintura: secagem rápida, pois a tinta não se fixa no reboco seco, e a dificuldade em fazer correções. O processo do afresco descora muito os tons, sendo assim os melhores resultados são obtidos com cores suaves e foscas. A pintura de afresco atingiu seu maior desenvolvimento entre os séculos XIII e XVI, tendo a Itália como seu grande centro. Entre os pintores destacam-se Giotto, Michelangelo, Lorenzetti.

Capela do Scrovegni, em Padova na Itália.

Quando entramos na **Capela do Scrovegni** é como se mergulhássemos no azul. Existem outras cores em muitos lugares, mas a predominância do azul é fortemente percebida. O espaço pequeno é aumentado pela sensação de amplidão do azul e pelas técnicas da perspectiva que já se insinua na pintura de Giotto.

Acesse o endereço eletrônico http://www.cappelladegliscrovegni.it/galleria.htm e veja o trabalho do pintor Giotto na Cappella degli Scrovegni, em Pádua, Itália.

Percebemos ali imagens em seqüência. A seqüência é temporal, numa justaposição cronológica vamos acompanhando a vida de Jesus Cristo, da anunciação de sua vinda, seu nascimento, vida, morte e glória. O que vemos são imagens da narrativa fundante do mundo ocidental. Nascemos já imersos nessa história de mais de dois mil anos, ainda que não propaguemos religiões dela decorrentes. O cinema tem suas origens na pintura, tem ainda uma origem cristã, é religioso, em certa medida, na sua forma laica de ser.

Ao encontrarmos uma das origens do cinema na Capela do Scrovegni, encontramos a perspectiva como a técnica de pintura que permitiu a reprodução da realidade. Concebida em muitas manifestações culturais no século XIII e seguintes, a perspectiva ganhou forte expressão na renascença italiana e a realidade tal como se apresenta passou a ser retratada por muitos artistas que eram valorizados por sua maestria nas técnicas da perspectiva.

A Adoração dos Magos, um exemplo de como Giotto criava a noção de perspectiva em seus quadros

Para Gombrich (1999) "o público que via as obras do artista começou a julgá-las pela perícia com que a natureza era retratada

e pela riqueza e profusão de pormenores atraentes que o artista conseguia incluir em suas pinturas. Os artistas, entretanto, queriam ir ainda mais além em seus aperfeiçoamentos " (p. 221).

A arte visual com a introdução da perspectiva, da luz e sombra, aproxima-se cada vez mais da realidade das coisas como elas são. Mais que uma interpretação do real esta arte quer imitá-lo, representá-lo em suas obras, ainda que seja muito difícil fugir da interpretação que sempre existe. Estamos simplificando muito ao tratar dessas questões que emergem de uma complexidade enorme de fatores

IMPORTANTE

Tempo e história representam e são representados em obras, e o que temos são os registros que muitas dessas obras são, de fatos, personagens e acontecimentos. Obras e os contextos em que são urdidos fundem-se e confundem-se nesse enorme turbilhão de registros que, fixados em muitos suportes, chegam até os nossos dias.

As técnicas da pintura mudaram não somente as artes visuais, mudaram também a maneira de se olhar para mundo. O mestre genovês, nascido em 1404, Leon Battista Alberti (1999) afirma que

> divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao se ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Neste ponto o pintor, descrevendo um espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convêm entre si, e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distintamente as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes. Portanto, a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção de luz (p. 78).

Milton José de Almeida (1999) afirma que "aquele aparato intelectual e técnico, pensado como ciência, objetivamente produzido par aprisionar o real, reproduzi-lo e afirmar-se como sua única e competente representação é a** Perspectiva. **Suas linhas tecerão uma malha firme sobre a realidade visual, religiosa e política e oferecerão aos poderes uma caixa de ilusão geométrica para a construção de suas genealogias e mitos. Uma caixa que encerrará em linhas, luzes e sombras artificiais e estáveis, as linhas, luzes e sombras da realidade natural e cambiante. Constituirá em pintura, mais tarde em fotografia e cinema, LOCAIS e IMAGENS inesquecíveis para serem lembrados. Será uma estrutura que representará a vida efêmera e transitória em formas estáveis e permanentes. Como ciência produzirá os instrumentos para o enquadramento do real e tornará locais republicanos, burgueses, nobre, tirânico em LOCAIS e IMAGENS inesquecíveis de riqueza, pobreza, felicidade e tragédia. Como a Ciência, constituirá a forma dominante de representação do real e, ao longo do tempo, serva constante da Política, será O real" (p. 123-124).

Leonardo da Vinci, em seus escritos organizados e traduzidos por Eduardo Carreira, faz uma distinção entre a perspectiva natural e a perspectiva artificial. Na primeira, quando olhamos para as coisas vemos aquelas que estão mais perto parecendo maiores e as mais distantes menores. "A perspectiva artificial, no entanto, dispõe de coisas desiguais a diversas distâncias, cuidando para que a menor fique mais próxima do olho do que a maior, e a tal distância que essa maior possa parecer menor do que todas as outras. A causa disso é o plano vertical no qual essa demonstração é representada, cujas partes todas e em toda a extensão de sua altura, guardam desiguais distâncias em relação ao olho. Essa diminuição do plano é natural, mas a perspectiva nele representada é artificial" (CARREIRA, 2000, p. 127).

Existe a perspectiva dada pelas cores, pela luz e pela localização dos objetos e corpos. Pode parecer um pouco confusa essa explanação de Leonardo da Vinci, mas é importante lembrar que para chegar até nós os escritos desse pintor passaram, seguramente, por muitas traduções. Assim as idéias podem parecer um pouco vagas, mas não são, pelo menos inteiramente.

Podemos pensar em muitas experiências para compreendermos a perspectiva, muitos lugares podem proporcionar a nossa observação. Em uma combinação de duas perspectivas podemos ver a Catedral de Brasília, a famosa obra de Oscar Niemayer. Em seu interior vemos pendidos por cabos de aço três anjos fundidos em bronze. O primeiro deles, mais próximo do chão é grande, muito maior que os outros dois que vão diminuindo de tamanho, sendo o último o menor deles. Temos ali uma experiência muito interessante de perspectiva e de como uma ilusão de ótica é traduzida em espaço relativamente pequeno, a Catedral tem apenas 40 metros de altura, pensado e construído para ser percebido como muito maior. Penso que os maravilhosos **anjos de Ceschiatti** estão lá também para isso.

IMPORTANTE

Anjos de Ceschiatti na Catedral de Brasília

Na pintura, a perspectiva que não era sequer considerada pelos primeiros pintores, consolida-se na Idade Média, mas será rompida com os pintores modernistas. Aqui a realidade deixa de ser retratada e passa, de certa forma, a ser considerada como um espaço novo para além dos aspectos que sugerem a pintura e a arte visual. A representação deixa de ser mimética e passa a ser um espaço criado pelo ato de pintar e no ato de ver do observador. A modernidade sugere, sempre, certo afastamento da natureza e isso se manifesta também nas artes visuais.

Acesse o endereço eletrônico http://www.pbase.com/alexuchoa/image/31952122 e veja os anjos de Ceschiatti da catedral de Brasília

3.3 A fotografia

Realizando um grande corte no tempo, vamos aos primórdios do século XIX, quando as artes visuais são fortemente afetadas pela fotografia. Novamente podemos perceber que as técnicas da fotografia também têm muitas origens. Grande parte dos princípios constituintes da química e da ótica, que vão permitir a fixação de imagens em papel, já era conhecida bem antes de acontecer a primeira imagem fotográfica, em torno de 1826.

Não sei se você já teve a oportunidade de olhar com cuidado velhos álbuns de fotografia. Por eles passamos as mãos, os olhos e nesse processo de ver, passa também o tempo que parece escorrer das imagens, mas

LORICHON. Daguerrotipo, 1850.

Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe (1809 -1849) retratado ao lado, pelo daguerrotipo, foi escritor, poeta, romancista, crítico literário e editor estado-unidense. Poe é considerado, um dos precursores da literatura de ficção científica.

que ainda está aprisionado nelas. Penso que a fotografia é uma das experiências mais instigantes da vida humana, desde que a George Eastman começou a fabricar, no final do século XIX, início do XX as suas câmera portáteis com a seguinte propaganda: *you press the botton, we do the rest,* (você aperta o botão, nós fazemos o resto) em muitos cartazes e folhetos. Com isso, a Kodak, fundada por Eastman em 1892, veio a se transformar em uma das mais poderosas indústrias de material fotográfico do mundo. Kodak foi, em muitos momentos, sinônimo de fotografia.

A fotografia, talvez mais que os outros mecanismos de captação de imagens, parece revestida de substância etérea. Walter Benjamim (1987) afirma que "já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora de sua invenção chegara e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam ao mesmo objetivo: fixar as imagens da *câmera obscura*, que eram conhecidas desde Leonardo" (p. 91).

Leonardo da Vinci

A primeira descrição conhecida de uma câmera escura é atribuída a Cesare Cesariano, discípulo de **Leonardo da Vinci**. Câmera escura, do latim *camera obscura*, é considerada o primeiro passo para o desenvolvimento da fotografia. Ela se baseia em um fenômeno da luz descoberto pelo filósofo grego Aristóteles (384-322) e muito utilizada pelo cientista e pintor italiano Leonardo da Vinci (1452-1519) para pintar alguns de seus quadros, dando os primeiros passos para a produção de imagens com o auxílio de um mecanismo ótico.

Outros dizem que o desenho mais antigo de uma **câmera escura ou obscura**, como o representado pela figura acima, foi construído em 1544 pelo médico e matemático holandês Reinerus Gemma-Frisius. A ilustração acima mostra como esse engenho tinha por objetivo a visão de eclipses solares sem riscos para os olhos. Só com o tempo a câmera escura iria se transformar numa pequena caixa portátil usada pelos pintores como auxiliar de seu trabalho.

Câmera Escura, Reinerus Gemma-Frisius, 1544

A câmera escura está na origem da fotografia. Quem primeiro a utilizou é algo em que podemos apenas imaginar e acreditar. A origem tem muitas ramificações, vem de muitos lugares e tempos. Quando falamos em origem nem sempre podemos dar nomes aos personagens, localizar ou datar os acontecimento. Podemos tentar estabelecer uma gênese da fotografia, considerando que ela comece quando cientistas e curiosos buscavam fixar imagens em papel.

Em 1826, o inventor e litógrafo francês Joseph Nicéphore Niépce, pesquisando técnicas para copiar desenho a traço (*heliogravure)*, foi convidado para trabalhar com Luis Daguerre. Tornando-se sócios, esses dois pesquisadores trocaram muitas informações e, em 1839, Daguerre (Niépse já havia morrido) anuncia seu novo processo fotográfico à Academia Francesa de Ciências, realizado por meio do material sensível à luz, produzido a partir do iodeto de prata. Muitas outras experiências, com mais ou menos sucesso, aconteceram para que as modernas técnicas da fotografia se consolidassem.

IMPORTANTE

Nossas câmeras fotográficas digitais não se parecem nem um pouco com os velhos daguerrotipos, nem em processos, nem em resultados. No entanto, guardam entre si a possibilidade de captar instantes no espaço e no tempo.

3.4 A reprodubilidade

Daguerrotipo

A fotografia evoluiu muito depois de sua invenção no início do século XIX. Mas, além do processo de registro de imagens, estava inaugurado o processo de reprodução das imagens a partir de um original. A fotografia pode ter muitas cópias com a mesma qualidade, a partir de um negativo. Dos filmes, também, a partir de um original, são extraídas inúmeras cópias absolutamente iguais.

Portanto, o acesso que temos hoje a muitas obras da humanidade é possível graças às técnicas de reprodução de que tão bem nos fala Walter Benjamin (1982) em seu estudo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Este autor afirma que no momento em que são feitas cópias pelo processo fotográfico, a arte, as reproduções de pintura a que temos acesso justamente por esse processo, perde a aura.

A sua existência única passa a ser uma existência serial. Essa perda se relaciona com os movimentos de comunicação de massa e "pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. [...] Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra" (BENJAMIN, p. 167, 1982).

Mona Lisa, La Gioconda de Leonardo da Vinci

Dama com um Arminho, Retrato de Cecilia Gallerani, de Leonardo da Vinci

E se as obras perderam a aura, ganharam um número infinitamente maior de observadores possíveis. Poucos de nós podemos, por exemplo, visitar a Mona Lisa, o famoso quadro de Leonardo da Vinci, que está no museu do Louvre, em Paris. Mas podemos encontrá-la em muitos lugares: nos livros didáticos, no calendário da loja, no livro de arte, na internet.

Lembro aqui que essas idéias foram escritas entre 1935 e 1936, e que o autor conheceu o cinema, que considerava a expressão maior das possibilidades da reprodução técnica e das implicações que esse fenômeno teria na sociedade, mas não conheceu a televisão.

4

Fotografia, cinema e televisão

4.1 A sociedade do espetáculo

Para aprofundar esse assunto recomendo a leitura da A sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997).

Espetáculo é tudo aquilo que chama e prende a atenção. É também qualquer apresentação feita para o público. Alguns autores dizem que estamos vivendo uma sociedade do espetáculo, onde tudo é feito para ser apresentado, representado, da roupa que se veste ao gesto que se faz. A nossa sociedade industrial é também uma **sociedade espetacular**.

Cinema é espetáculo e é também indústria. Envolve uma enormidade de pessoas em sua realização. Os estúdios de cinema são fábricas de audiovisual, embora trabalhem com a dimensão artística de cada um dos participantes de sua realização. Cinema é também uma linha de montagem, ou seja, como tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar.

Cinema é sempre espetacular, se não, não é cinema, na sua mais pura acepção. O cinema criou os grandes planos e as panorâmicas e, da mesma forma, espetacularizou o ínfimo, o detalhe, com tal nitidez e de uma forma tal, que nenhuma outra linguagem é capaz de criar. Revela até o que é perfeitamente presente, aquilo que é apenas pressentido, que não se ouve, nem se vê.

A tipografia (do grego typos – "forma"; e graphein – "escrita") é a arte e o processo de criação na composição de um texto, física ou digitalmente. Assim como no design gráfico em geral, o objetivo principal da tipografia é dar ordem estrutural e forma à comunicação impressa.

Audiovisual é técnica e tecnologia. O cinema e a televisão são técnicas audiovisuais que reúnem máquinas capazes de capturar, o que na vida real é efêmero e fugidio, em imagens e sons.

O homem sempre se preocupou em construir artefatos que o auxiliasse a construir uma memória artificial. Podemos dizer que para guardar pensamentos e idéias foi inventado o caderno e o lápis, o tipógrafo e as tintas. Para guardar imagens criamos a pintura, depois a fotografia, o cinema, a televisão, com meios magnéticos e depois digitais. Parece não haver limites para a criação humana em relação aos audiovisuais.

Da mesma forma que as imagens, os sons são cada vez mais perfeitos, alcançam uma afinação e ritmos tão perfeitos com o auxilio dos computadores que quase deixam de ser humanos.

Assisti pela televisão a entrevista de um maestro que dizia utilizar o computador para fazer suas composições, mas que depois estudava a obra para introduzir nela algumas imper-

feições para que pudesse torná-la mais agradável aos ouvidos e, portanto, mais humana.

Imagens e sons são os elementos que encontramos na natureza, somos imagens e sons, além de estamos imersos neles. Só por curiosidade gostaria de lembrar que não existe o silêncio; silencio absoluto só é conseguido em estúdios de som muito bons, portanto por um mecanismo artificial de gravação.

O que conseguimos criar com a tecnologia hoje disponível para registrar imagens e sons permite que o cinema e a televisão produzam imagens de todas as ordens do mais belo ao monstruoso. Muitos comerciais de 30 segundo para a televisão apresentam narrativas e imagens muito interessantes e criativas. Ainda há pouco tempo vi um filme desses em que legumes voavam para a panela. Não me lembro o que anunciavam, mas as imagens, para mim, eram lindas, apesar de possível apenas por meio de registros digitais e computadores.

IMPORTANTE

Ainda assim, com todos os avanços que a tecnologia permitiu para a produção audiovisual, continuamos, talvez porque o ser humano não tenha mudado tanto assim, buscando compreender as luzes, as sombras, os enredos, a edição, os sons e as trilhas sonoras, os cenários e as máquinas que processam tudo isso permitindo que os audiovisuais façam cada vez mais parte de nossas vidas.

Leonardo da Vinci dizia:

> o olho, que reflete a beleza do universo aos contempladores, é de tanta excelência que quem consente em sua perda se priva da representação de todas as obras da natureza, cuja visão a alma consola em seu humano cárcere. A perda da audição traz consigo a perda de todas as ciências que têm por as palavras, mas não basta isto para perder a mundana beleza, a qual consiste na superfície dos corpos, sejam acidentais ou naturais, que no olho humano se espelham (CARREIRA, p. 67, 2000).

Muitas coisas mudaram desde da Vinci, pois muitas tecnologias ajudam a superar as perdas que as pessoas possam ter de seus sentidos, sobretudo da visão e da audição. Lembrar dessas ques-

tões pode ser importante para a nossa reflexão sobre audiovisuais.

4.2 Iluminação e tecnologia

Luz e sombra são elementos percebidos pela visão, tanto pela visão como pela visão das câmeras. A palavra fotografia significa registrar a luz, lembremos que as cores são variações da luz. Sem luz nenhuma cor existiria. Para captar e registrar a luz, precisamos saber qual a fonte de luz ilumina a cena ou objeto que desejamos registrar. Nossa fonte de luz é sempre o sol, mas temos as luzes artificiais que o substituem. Veja a seguir alguns tipos de iluminação:

- luz baixa: posiciona-se no chão ou em planos inferiores ao objeto, pessoa ou cena. As iluminações que se posicionam de forma diversa da nossa fonte principal, que é o sol que está acima de nós, são sempre mais dramáticas e intensas;
- luz frontal: constrói imagens claras, sem relevo, contraste e profundidade. Fica uma fotografia chapada, que é aquela em que todos os planos parecem estar numa mesma chapa plana;
- iluminação lateral: é aquela que deixa o assunto fotografado muito escurecido em um lado e muito iluminado no outro. As imagens ficam como silhuetas quando o assunto principal está posicionado em local com menos luz que o fundo. Vemos muito esse tipo de efeito em imagens de gravações domésticas de vídeo, quando são feitas dentro de casa.

É interessante observar os vários tipos de iluminação. Ao lado, por exemplo, vemos um exemplo de iluminação lateral (Imagem medieval à esquerda; imagem do filme *E o vento levou...* Nos filmes, no cinema a iluminação é mais variada que na televisão que procura mais *clarear* os ambientes do que iluminar. Iluminar pressupõe um estudo maior das fontes de luz e de seus recortes. Os programas de televisão não se preocupam muito com essas nuances.

Nas novelas, por exemplo, nos primeiros capítulos, é possível observar um maior cuidado com iluminação, quando os personagens estão sendo apresentados ao público e precisam de certo relevo para expor sua personalidade e caráter, depois com o passar dos capítulos a iluminação vai ficando cada vez mais chapada e mocinhos e bandidos aparecem sob a mesma luz.

Os elementos relacionados à luz e sombra sugerem muitos aspectos da narrativa. Os elementos e as sensações dramáticas que um audiovisual nos transmite estão muito relacionados com a forma como a luz é composta. Luz e sombra têm muitas acepções.

IMPORTANTE

Convido vocês a observarem a luz e, claro, também a sombra dos filmes que verão e a se lembrarem de alguns filmes em que elas desempenham um papel fundamental. Lembro aqui de *Blade Runner,* ***o caçador de andróides. Esse filme se passa na cidade de Los Angeles, em 2019, a luz é toda artificial, a cidade é coberta por nuvens negras de chuva ácida. O clima é de opressão e as únicas saídas parecem estar nos anúncios luminoso de néon que cortam o céu escuro de tempos em tempos. Além disso, chove todo o tempo. Registre suas idéias no memorial.***

PRATIQUE

Cenas do filme Blade Runner, o caçador de andróides. USA, direção: Ridley Scoth, 1982.

No filme *Vidas Secas*, a luz é de alto-contraste, o que é claro é muito claro, o que é escuro é muito escuro. Na história que esse filme conta, a opressão vem do sol e da claridade ofuscante que transforma a vida do sertanejo nordestino num verdadeiro inferno que tudo aniquila. Alguns gêneros de filmes são também associados pelo tipo de luz, o cinema *noir* ou *dark*, são principalmente filmados na noite, ou seja, contam histórias cujas cena acontecem na noite.

Vidas secas. Brasil, direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963

As história contadas por meio da linguagem audiovisual, assim como as escritas, possuem um enredo, mas não vamos tratar delas nesse texto. Estudiosos de literatura, escritores, roteiristas de cinema e televisão sabem que o número de histórias originais é muito limitado. Alguns falam que existem cerca de 40 histórias

e que todos esses milhares de títulos que vemos retratam apenas as muitas formas diferentes de contar a mesma história.

As histórias revelam a vida humana e por mais rica que seja, essa vida tem limites e os personagens que contam histórias vivem segundo um mesmo ciclo vital, nascem, crescem, têm filhos, estudam, têm amigos, ficam ricos ou pobres, amam, sofrem, ficam doentes, morrem. Em meio a tudo isso, acontecem as histórias que podiam ser a de uma só pessoa, mas que também podiam ser a de todos. Por isso, os indianos dizem que a história que não estiver contida no ***Mahabharata*** não existe. Esse livro é um texto escrito em sânscrito e tem mais de 90 mil versos e se abre em centenas de ***plots*** que podem ser compreendidos separados dos demais ou reunidos.

SAIBA MAIS

O Mahabharata (em sânscrito, grande Índia) é o grande épico hindu, composto pelo sábio Vyasa, e supõem-se que data do século 8 a.C. Inspirou o filme homônimo, onde os atores eram de nacionalidade e raças variadas, para indicar a universalidade dos temas tratados neste livro.

Já assistimos a inúmeros filmes e novelas em que muitas histórias se repetem. Trago como exemplo, a parábola bíblica do filho pródigo. Filhos, homens e mulheres que saem e voltam para casa, povoam nosso universo de histórias em audiovisual. Na vida real também, uma e outra – realidade e ficção – parecem caminhar juntas.

SAIBA MAIS

Plot é o núcleo central da ação dramática, é o que interliga as personagens por meio de problemas, conflitos, intrigas, paixões, ódios, rancores, amores. É o "como" a história se estrutura. Algumas histórias, filmes e novelas, por exemplo, possuem pequenos plots ou subplots que se articulam no decorrer da narrativa. Sobre esse temas ver o livro Da criação ao roteiro (COMPARATO, 1993).

4.3 Áudio

Som, silêncio e a fala, os diálogos e monólogos, compõem o que chamamos em linguagem audiovisual de trilha sonora. É chamada assim porque, ao definir a trilha sonora, é definido o caminho do som. Como cada música, cada silêncio, cada ruído, cada barulho deve entrar ou surgir nas caixas de som e como deve interagir com a imagem que aparece na tela. Hoje, sons e imagens se aproximam de tal maneira, fundindo-se quase à perda de suas especificidades, dando vida a uma nova linguagem audiovisual.

A banda sonora, como é também chamado o som no filme e na televisão, é capaz de alterar completamente a percepção de uma imagem. De certa forma, o som induz àquilo que se pretende que o espectador veja ou, então, esconde o que se deseja que passe despercebido.

O som tem como características a intensidade e a altura. A intensidade ou volume é a força com que o som é produzido; já a altura é a freqüência ou o número de vibrações que faz o som ser mais baixo (grave) ou mais alto (agudo). O timbre é percebido pela matéria em vibração. Uma corda de piano é feita de uma matéria que produz um tipo de som que se distingue do som de uma flauta, de um pandeiro, de um violão, por exemplo.

Distinguimos, também, os sons das vozes humanas, uma vez que as pregas vocais são diferenciadas nos homens e nas mulheres. Assim, podemos afirmar que o timbre é o colorido do som.

Uma trilha sonora pode ser considerada boa ou ruim dependendo do como são articulados esses elementos. A elaboração de uma banda sonora pode ser comparada à composição de uma partitura musical. Cada elemento dever ser cuidadosamente observado para que haja uma harmonia entre cada tipo de som e destes com imagem. Entre os tipos de som temos a música, o ruído e o silêncio.

IMPORTANTE

A música é decisiva numa trilha sonora. O tema musical sempre guarda relação com alguns personagens ou situações que se repetirão ao longo do audiovisual constituindo assim um fio condutor da história.

O ruído tem sua importância na trilha sonora pela força que reside precisamente em sua capacidade de evocação dos objetos e dos fenômenos. Assim, o som de uma tempestade anuncia as imagens que vamos ver ou não na tela. Se não vemos, podemos – pelo som que ouvimos – imaginá-las. Por exemplo, o som de um freio de carro no asfalto sugere outras imagens. Podemos nos lembrar aqui de inúmeras outras situações em que o som antecipa ou até mesmo substitui a visão em algumas cenas.

Há um tipo muito particular de som, um anti-som, poderíamos pensar assim, que é o silêncio. Sobre o silêncio diz Ivan Illich: “as palavras e as frases compõem-se de silêncios mais significativos do que os sons. As pausas, cheias de sentido entre os sons e expressões, transformam-se em pontos luminosos num vácuo imenso: como os elétrons no átomo, como os planetas no sistema solar. A linguagem é uma corda de silêncio com sons nós. [...] Não são tanto os nossos sons que dão significado, mas é, sim, através das pausas que nós nos fazemos compreender [...]. O estudo da gramática do silêncio é uma arte mais difícil de aprender do que a gramática dos sons (FERREIRA, s/d)”.

E voltando aos sons, estamos acostumados a associar músicas e personagens no cinema e na tevê. Conhecemos bem essa gramática, ainda que não prestemos muita atenção nela. Essa associa-

ção é muito clara na televisão que assistimos quase diariamente. Somos capazes de relacionar imediatamente os sons que ouvimos com as imagens que não estamos vendo. Mas temos a certeza de que estão na tela. As novelas sempre iniciam com o mesmo tema musical que ouvimos à exaustão por muitos meses.

Sérgio Chapelin e Cid Moreira - 1972

Cid Moreira e Sérgio Chapelin - 1991

A **vinheta** do Jornal Nacional, por exemplo, anuncia que é chegada a hora das notícias apresentadas pelo casal de jornalistas de plantão. O som dessa vinheta é conhecido de todos, já foi, em certo sentido, naturalizado e automatizado, pois ao ouvi-lo sabemos que logo virão a noticias. É parte da "paisagem" audiovisual do país e, de certa forma, marca uma cronologia para as atividades das pessoas, como os velhos sinos das catedrais.

Vinheta, em televisão, é o pequeno filme que introduz os programas. Vinheta é uma terminologia tomada emprestada à imprensa. Desde os primeiros livros as vinhetas eram desenhos, geralmente de cachos de uva e folhas de parreira, que separavam os capítulos.

O filme *Abril Despedaçado* foi rodado nos interior da Bahia, inspirado no livro do escritor albanês, Ismael Kadaré. Entre muitos aspectos que esse belo filme retrata, como a luta entre famílias, uma vendeta, o compromisso dos filhos em seguir o mesmo caminho dos pais. É um filme feito de muitas lembranças dos personagens e, também, de muitos silêncios. Nele é possível sentir a eloqüência do vazio, do silêncio, perceber na linguagem cinematográfica suas possibilidades expressivas. Esses aspectos se desenvolvem nessa vendeta que é o sentimento de hostilidade e vingança entre famílias ou clãs rivais, desencadeando assassinatos e atos de vingança mútua durante anos ou gerações, como ocorre na Córsega e partes da Itália (HOUAISS, 2004).

Abril Despedaçado. Brasil, direção: Walter Salles, 2000

No caso do filme, o espírito de vingança entre famílias no nordeste brasileiro é provocado por uma série de assassinatos, os quais são percebidos nos muitos momentos de silêncios que o filme mostra.

A montagem ou a edição é um dos elementos fundamentais da linguagem cinematográfica. É considerada o *específico fílmico,* ou seja, o que faz do cinema, cinema. Ao realizar a montagem, o diretor do filme seleciona o que será visto, os vazios e os silêncios.

O filme é feito também do que não vemos, para que possamos completar essas lacunas com a nossa imaginação. Os sons e a música ajudam muito nesse processo. Talvez, por isso, é que os filmes podem comprimir o tempo, ou seja, podemos acompanhar histórias que duram até um século, por exemplo, em apenas duas horas de projeção.

4.4 O cinema e seus processos

Um filme passa por muitas etapas antes de chegar ao produto final. Primeiro, é realizado o argumento, defini-se o que a história do filme irá contar. Com base no argumento, é feito o roteiro literário que transformará a história em linguagem cinematográfica. Nesse roteiro, os **planos** são descritos com detalhes e são marcados os diálogos. Depois, esse roteiro literário é transformado em roteiro técnico. Nele, vão ser acrescentadas as indicações técnicas da filmagem. O ângulo da câmera, as lentes, o enquadramento, o plano da imagem, a luz, a movimentação da câmera, a movimentação dos personagens, todos os detalhes necessários para que o fotógrafo e o diretor possam trabalhar nas filmagens.

É importante mencionar que os enquadramentos podem ser considerados como o percurso que a câmera faz em direção ao objeto filmado, seja movimentos de aproximação ou de distanciamento. Os planos podem ser gerais, de conjunto, médios, aproximados e de detalhe:

> O espectador identifica-se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo – do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mover que o anima – obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta decerto a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmera" (BAUDRY, 1983, p. 397).

O cinema seria, então, o espetáculo visto, aquele que é proposto pela câmera, numa relação direta entre olho e máquina.

Apreender o que os filmes dizem e o que cada espectador, ao ver o filme, quer dizer, talvez seja a experiência educativa mais profunda que o cinema possa proporcionar, como já dissemos antes.

O cinema e os audiovisuais podem ensinar muito além do conteúdo que os filmes parecem apresentar à primeira vista. Ir ao cinema, ver filmes em vídeo ou na tevê são sempre ações que se confundem em um mesmo processo de fazer emergir pressentimentos e atribuir sentidos ao que se desenrola nas telas, em linguagem feita de imagens e sons.

IMPORTANTE

Plano é a unidade mínima da narrativa cinematográfica, expressa um ponto de vista. Por isso chamamos de plano o registro que é feito do momento em que o botão de filmagem é acionado e inicia a gravação e o momento em que se pára de filmar ou gravar.

São as imagens e os sons que primeiro se apresentam, mas a linguagem audiovisual, movimento, cor, é composta de muitos elementos e muitas nuanças, sintetizados em uma narrativa.

Os elementos que compõem o cinema estão, desde há muito tempo, partilhando da vida de todos os que habitam este planeta girante. Assim, ver filmes, mesmo aqueles mais banais, pode ser uma experiência profundamente humana.

Cinema é a primeira arte em movimento. Isso permitiu ser, também, uma arte para grandes públicos sem pré-requisitos. Todos podem, rápida e minimamente, compreender um filme, ainda que a língua do cinema exija, sim, estudos talvez muito mais profundos e complexos do que a língua escrita. Contar histórias em imagens e sons é parte do modo de viver do homem contemporâneo.

Hoje, conforme alardeiam os especialistas, estamos no mundo das imagens. Todas as histórias, mesmo as mais antigas, contadas em filme, trazem nelas aquele certo gosto de atualidade que lhes confere o fato de emergir das telas, sempre de novo, como se fosse pela primeira vez.

A estória que um filme conta é, também, a história do filme e a estória que cada espectador assiste. A história de cada um, espectadores e personagens, é parte da história de todos; em meio a uma enormidade de fios, entrelaçam-se novos enredos em muitos *plots,* sejam eles reais ou ficcionais. Desvelar o que isso representa para a formação, para a educação e para a aprendizagem desse homem contemporâneo é um desafio para todos, educadores ou não. A linguagem audiovisual atua em uma esfera que conjuga espaço e tempo, locação e deslocamento, o passado, presente e futuro em permanente transformação.

Cena do filme O tigre e o Dragão, 2000.

Cena do filme Onze Homens e Um Segredo, 2001.

5

O audiovisual e sua reprodução

5.1 A sociedade tecnológica

Convido você agora para pensarmos juntos sobre a linguagem audiovisual na sociedade tecnológica, neste mundo globalizado que se apresenta diante de nós. Gosto de pensar que é uma possível leitura das linguagens audiovisuais, uma leitura da imagem, uma leitura do mundo das imagens, que é sempre uma leitura do mundo. Não vivemos mais somente o mundo natural, a natureza. Imagens transformam o mundo e dão a ele uma nova configuração a cada dia.

A paisagem humana, sobretudo a do homem urbano, está povoada de imagens. Imagens de todos os tipos, formas e cores. Vivemos em um universo que conjuga natureza e cultura, e dá a elas quase o mesmo estatuto.

Há, nas cidades, locais estabelecidos para árvores e flores e locais estabelecidos para *outdoors*, cartazes e luminosos. Em meio a essa pretensa organização, que se realiza pelo menos em projeto, existem os grafiteiros pichando muros e monumentos, enquanto o mato parece querer crescer em qualquer porção de terra que sobreviva ao asfalto.

Em meio a isso, devemos ler as imagens, o mundo, as palavras. Textos são apresentados com imagens que pretendem ilustrá-los. Imagens, no sentido etimológico da palavra, dão glória, esclarecem, elucidam o texto. Assim, o texto recebe luz, é ilustrado. Imagens são, quase sempre, apresentadas com legendas.

Assim, posso dizer que as palavras, nas imagens, adquirem a mesma função de uma imagem em um texto: dão glória, esclarecem, elucidam. Mais que isso, conferem às imagens, quase sempre, o sentido da atualidade, do imediato, da cultura local, da ação proposta – quase sempre uma indicação de consumo. São as legendas, letreiros sobrepostos às imagens, que dão a elas um local, até mesmo uma nacionalidade, pois muitas das imagens que vemos nos jornais e na televisão são produzidas por agências internacionais e vendidas para todo o mundo.

Dessa forma, para Milton José de Almeida (1998):

> um texto revela-se pouco a pouco, acumulando sentidos trazidos pelas palavras, pela sintaxe. A forma texto é também a forma de pensar o que o texto diz. Os significados

> de como elas se mostram. [...] Um texto é uma imagem. A imagem, uma gravura, uma pintura, uma fotografia revelam-se de uma só vez. Permite que o olhar, delimitado somente pelas bordas, comece a vê-la a partir de qualquer ponto, vagueie por ela em diferentes direções, permaneça onde quiser, imagine. [...] Os significados das imagens são também os significados de como elas se mostram. E aí as imagens tornam-se signos. Então, também se lê uma imagem. Uma imagem é um texto.

IMPORTANTE

Esse mundo de imagens parece sugerir que precisamos de uma outra, ou de outras, lógicas para ler e narrar o mundo contemporâneo. Narrar também é uma forma de perceber, compreender e conhecer. É assim que, muitas vezes, ao expor uma idéia em uma palestra ou aula, aquela idéia vai ficando mais clara não só para o público, mas também para quem a expõe, como se a aula que damos fosse também para nós e não só para os alunos.

Penso que essa é a experiência mais estimulante de um educador. Conhecemos e expressamos o mundo pela forma como o narramos. Hoje, imagens narram o mundo. Imagens paradas são cuidadosamente postas para serem vistas a uma determinada velocidade; carros, ônibus, motocicletas andam rápido. Precisamos logo aprender a fazer nossas imagens, pois essa é uma forma de *conversar* com o mundo, de estar nele.

Vi, já há muito tempo, em uma revista, uma charge que mostrava um casal no alto de uma montanha gravando um pôr do sol. Um dizia ao outro: "estou ansioso para chegar em casa para vermos esse pôr-do-sol". O recorte que fiz da revista já o perdi. Mas gosto de tomar essa idéia para refletir que, tirando algum exagero, parte das andanças que fazemos pelo mundo são registradas em imagens. Isso é muito interessante, mas penso que elas podem compor algum sentido, além de compor nossos álbuns em papel e, agora, nossos *blogs.*

Então, resta-nos uma pergunta: por que fazemos tantas fotografias e filmes? Penso que nossa relação com esses equipamentos está, mais uma vez, transformando-se. Esta pode ser uma reflexão importante sobre o audiovisual nesses dias de pós-modernidade em que estamos vivendo.

Os fatos neste mundo acontecem de forma rápida; não há tempo a perder. Há muitas formas de se ver imagens e imagens são vistas de forma cada vez mais rápida. No entanto, imagens em movimento, do cinema e da televisão, devem ser vistas por pessoas paradas, sentadas na sala de cinema ou no sofá de casa, ou, ainda, por aquelas pessoas que, só no instante de olhar uma tela de tevê na loja da esquina, param, interrompem o longo caminho de seus centros e periferias.

O que se apresenta à visão são sempre espaços e tempos em constante renovação de formas, em contínua transformação. Talvez por isso, e se atentarmos para os detalhes, vemos que as cidades – e também o mundo – podem ser surpreendentes. Imagens inusitadas surgem a qualquer instante. Isso acontece todos os dias.

Sobre essa temática há um filme lindo, intitulado Cortina de Fumaça, USA, diretor: Wayne Wang, roteirista: Paul Aster. A história se passa em uma tabacaria. O dono tem a estranha mania de fotografar o local todos os dias, durante 14 anos. Nesse cenário desenvolvem-se muitas e cativantes histórias. Para efeito das reflexões que fazemos neste texto. Vale a pena ser visto.

Gosto de observar, e proponho isso a vocês também, que o caminho que fazemos de casa para o trabalho se de um lado é sempre o mesmo, de outro se renova a cada dia. Vemos sempre novas imagens, feitas para serem vista como imagem, que estão nos cartazes e nos *outdoors.* E se filmássemos esse nosso trajeto, as cenas seriam semelhantes, mas guardaria cada uma das filmagens as sua peculiaridades.

A invenção do cinema – com os instrumentos que, colocando imagens paradas em seqüência, criaram a ilusão do movimento quando projetadas em telas brancas – conformou um novo olhar. Jamais o mundo seria visto da mesma maneira. Pasolini (1982) afirma que o cinema é a língua da realidade, pois transformou o real em signo e, por decorrência, em linguagem. Doravante, a realidade poderia ser registrada – ainda que de um só ponto de vista – editada e projetada, criando assim novas narrativas, novas formas de ver, de interpretar e de conhecer o mundo.

Pôster do Filme Cortina de Fumaça, 1995.

As narrativas do mundo, em película ou meio eletrônico, passaram a compor um “mundo-representação-de-mundo” que, em estética, política e magia, concorrem para a construção de uma nova realidade. Assim, ler o mundo hoje é também ler imagens que estão no mundo e imagens do mundo que estão nas telas. Da mesma forma, a nossa vida está impregnada de palavras.

Na sociedade, sempre mais urbanizada, talvez a leitura do mundo não preceda mais à leitura da palavra, como queria Paulo Freire. Ler o mundo é também ler, simultaneamente, as palavras que povoam esse mundo, marcando, sinalizando, indicando.

IMPORTANTE

Lembro aqui que existem muitas histórias sobre pessoas não alfabetizadas que, por incrível que pudesse parecer a quem já fosse acostumado ao mundo das palavras, conseguiram ou conseguiam se deslocar, com relativo sucesso, em megalópoles como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte. Gosto de pensar que em todas as cidades com mais de dois mil habitantes e até um pouco menos, todas as pessoas estão, em algum momento, de alguma forma, perdidas. No entanto, há muitas formas de marcar caminhos, não só pelas placas de sinalização das ruas – importante contribuição das prefeituras dos lugares –, mas também pelas formas dos luminosos das lojas, pelas árvores que ficam nas calçadas.

As muitas leituras de nós mesmos e dos outros que o mundo proporciona fazem com que pessoas, com diferentes níveis de conhecimentos possíveis, possam estar nos mesmos lugares realizando leituras, ações e percebendo o mundo de forma completamente diferente. Tudo se passa como se muitos universos paralelos pudessem acontecer sempre, sobretudo nas cidades.

Se quisermos pensar que há uma **sincronicidade** no universo e que diferentes situações humanas acontecem ao mesmo tempo, só no nosso país, podemos lembrar que estão documentadas em imagens muitas faces da cultura que envolve nossas raízes e tradições milenares dos povos indígenas, portugueses e africanos.

Quando os filmes são projetados é como se o passado e o presente fossem fundidos no tempo da projeção. Toda projeção é sempre no presente. Também sabemos que muitos estágios da nossa e de outras civilizações são coletâneos. As imagens e sons que temos em película e em meios eletrônicos sugerem que muitas outras manifestações da cultura ainda são possíveis, estão por acontecer e por serem registradas.

Há toda uma história a ser contada, imagens a serem mostradas, sons a serem ouvidos, de um país que pulsa em inúmeras expressões de vida e manifestações culturais. Alfabetizar,

SAIBA MAIS

Sincronicidade é a qualidade do que acontece ao mesmo tempo. Nas teorias de Carl Jung é a coincidência de um estado psíquico com um acontecimento exterior correspondente que esta fora do campo de percepção da pessoa.

como acesso ao mundo da escrita, deve ser entendido também como alfabetizar na linguagem audiovisual, aprender a ler o mundo por meio das imagens e das palavras, isso sugere uma compreensão da cultura e do sentido de liberdade que envolve cada ato humano, individual ou coletivo.

Assim, para Amílcar Cabral (1976):

> uma apreciação correta do papel da cultura no movimento de pré-independência ou de libertação requer uma distinção precisa entre cultura e manifestações culturais. Cultura é a síntese dinâmica, no plano da consciência individual ou coletiva, da realidade histórica, material e espiritual de uma sociedade ou de um grupo humano, síntese que abarca tanto as relações homem/natureza como as relações entre os homens e as categorias sociais. Por sua vez, manifestações culturais são as diferentes formas que exprimem essa síntese, individual e coletivamente, em cada etapa da evolução da sociedade ou do grupo humano em questão.

As muitas imagens dos documentários cinematográficos, televisivos e videográficos, sobre o povo brasileiro, constituído de descendentes de europeus, de africanos e dos próprios índios deste país, retratam a multiplicidade de manifestações culturais que constituem a cultura nacional. Imagens registradas, por meio de qualquer suporte, compõem um tipo de memória artificial. Realizamos fotografias, filmes, vídeos para transformar o que vemos em imagens inesquecíveis.

Essas imagens vão compor um acervo da memória e podem ficar latentes durante certo tempo, mas podem, igualmente, despertar em outras narrativas, em outro tempo e lugar. Alguns dos vídeos já realizados sobre a cultura do país têm

um pouco essa peculiaridade, embora tratando de universos bem distintos.

Realizei, em 1986, um vídeo em que foi documentada uma experiência de alfabetização de adultos com o método Paulo Freire. Trata-se de uma situação de alfabetização de adultos em uma cidade satélite de Brasília e que permanece, ainda, como ação exemplar para muitos que se envolvem com o trabalho de alfabetizar adultos no Distrito Federal e fora dele.

Quase 20 anos depois, graças às técnicas de digitalização, esse trabalho, feito originalmente no formato *Umatic* e copiado em VHS, foi transformado em DVD, ganhando assim uma sobrevida bem maior.

As pessoas e as situações retratadas nos vídeos já não são as mesmas, tomaram seus rumos naturais na vida. Mas restam suas imagens, suas ações que insistem em permanecer nas fitas, até que o desgaste pelo uso e o próprio tempo se incumbam de apagá-las, como a situação real, sempre efêmera e fugidia, que deu origem a elas e que, há muito, não existe mais.

A título de reflexão, quero reafirmar aqui algumas idéias que desenvolvi no livro *O estúdio de televisão e a educação da memória*, que trás a idéia de que as histórias apresentadas não se desenvolvem no tempo do programa, do filme, do vídeo. Elas tiveram um tempo anterior e continuarão até um desenlace, o qual os telespectadores não assistirão. A sua ação dramática, trágica ou cômica, com um valor de testemunho agregado, é apenas aludida. É a nossa inteligibilidade das linguagens audiovisuais que nos permite olhar cada um dos fragmentos da história apresentados e compreendê-los no seu caráter exemplar, em toda a sua extensão e complexidade (COUTINHO, 2003).

6

Audiovisuais na escola

6.1 Entre a memória e o aprendizado

> As primeiras lembranças da vida são lembranças visuais. A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo, e, para sermos mais exatos, um signo lingüístico, comunica ou expressa alguma coisa. (PASOLINI, 1990, p. 125).

Assim como a primeira imagem da vida, a que se refere Pasolini (1990), cada um de nós traz consigo a imagem da sua primeira escola ou ainda a primeira imagem de uma escola, mesmo que esta nem tenha sido a nossa. O primeiro professor ou professora também podem compor nosso banco pessoal de imagens escolares, assim como os primeiros colegas de turma, lembrados por meio de uma fotografia.

Todas essas imagens ensinam e conformam a idéia que vamos ter dos lugares sociais por onde transitamos. É assim com a escola, a família, o trabalho, a cidade, os hospitais, os hospícios, as prisões, etc. O mundo de muitas pessoas é o mundo das imagens que escolheram e muitas delas são imagens do cinema e da televisão.

O que acontece nesses processos audiovisuais? Criam imagens que são, ao mesmo tempo, imaginárias por não terem existência material como reais, por serem a expressão de coisas e pessoas com as quais convivemos em nossas lembranças. E as lembranças têm origem em muitos lugares e situações: nas histórias que ouvimos em casa, nas experiências pessoais de cada um, na televisão, nos filmes. Por isso, agrado-me muito com a idéia de que o cinema é uma arte da memória.

As cenas que vemos estampadas nas telas não dizem somente daquelas personagens, cuja história se desenvolve à nossa frente, no tempo que durar a projeção, mas remetem a todas as outras histórias e personagens que habitam as nossas lembranças. O cinema, com alguns dos seus filmes, faz-nos até mesmo sentir saudade de lugares aonde nunca pisamos e de pessoas com as quais jamais estivemos. Isso realiza-se na realidade e na ficção.

No cinema, encontra-se os ambientes nos quais nos (re)conhecemos claramente, pois sugerem ações, comporta-

mentos, atitudes que podem, além de nos fazer olhar para o filme, olhar também para os lugares onde vivemos e, igualmente, para a vida que levamos em casa, na cidade, na escola, no trabalho. Disse "(re)conhecemos", porque, embora possamos ver os lugares ficcionados que o cinema e a televisão apresentam, pela primeira vez, os mecanismos de construção da linguagem cinematográfica ativam as lembranças e, assim, vemos as imagens na tela não somente com o que objetivamente nos mostram, mas também em reminiscências.

IMPORTANTE

Por meio da linguagem do cinema, é possível ver tudo o que as imagens nos sugerem. No momento da projeção, acontece sempre um jogo entre a objetividade das imagens e a subjetividade das lembranças de cada um dos espectadores. É nesse jogo, nesse espaço que é possível construir o sentido da narrativa que vemos.

Por isso, o cinema na escola pode ser tão rico. Mais do que os conteúdos que cada filme possa trazer, a presença do cinema, da televisão, dos vídeos, na escola, podem se constituir em momentos de reflexão que transcendam os próprios filmes e incluam o olhar de cada um à narrativa que o diretor propôs e nos ofereceu, em imagens e sons.

Quando vamos ao cinema, às salas escuras de projeção, ao final, as imagens, as histórias, os personagens nos acompanham, solitárias, para além do filme, às vezes, para sempre. Na escola, quando o filme termina, é possível conversar sobre ele e construir uma outra história ou quantas histórias cada pessoa que viu quiser acrescentar.

São muitas as razões que justificam a presença dos audiovisuais na escola. A sala de aula não é uma sala de cinema ou uma sala de estar, no limite uma *home theater*. Talvez por isso mesmo possa se constituir em um outro ambiente, que não é nem um nem outro, nem a simples soma dos dois. Pode se transformar em algo novo, tão ou mais rico em possibilidades expressivas e reflexivas. Os filmes, na escola, são projetados em telas de televisão

ou em telas próprias para projetores multimídias. Essas projeções proporcionam outras formas de ver. Pode-se parar o filme, voltar a fita, ver novamente. Acontece uma outra relação com os filmes que, no cinema, uma vez iniciados, os filmes seguem certo percurso espaço-temporal sem ser interrompido. Ainda que o espectador possa levantar e sair da sala, o filme prossegue, a menos que falte luz.

É bom lembrar, portanto, que estamos falando de linguagens que dependem de energia elétrica. Na televisão é possível desligar a tevê ou, ainda, usar o controle remoto para compor uma nova programação, mas aquela anterior prossegue.

Professores e alunos podem utilizar filmes por muitos motivos: para enriquecer o conteúdo das matérias, para introduzir novas linguagens à experiência escolar, para motivar os alunos para certo tipo de aprendizagem, para o desempenho de determinada função, para entretenimento. Não que o cinema chegue na escola sem conflitos. Talvez o cinema na escola deva mesmo se constituir em oportunidades para a explicitação dos conflitos com os quais a escola e a educação têm de lidar.

Nesse sentido, Milton José de Almeida (1999) afirma que

> o filme é produzido dentro de um projeto artístico, cultural e de mercado – um objeto da cultura para ser consumido dentro da liberdade maior ou menor do mercado. Porém, quando é apresentado na escola, a primeira pergunta que se faz é: adequado para que série, que disciplina, que idade, etc. Às vezes, ouvimos dizer que um filme não pode ser passado para a 6ª série, por exemplo, e, no entanto ele é assistido em casa pelos alunos, juntamente com seus pais. [... A escola] está presa àquela pergunta sobre a adequação, à idéia de fases, ao currículo, ao programa. Parece que a escola está em constante desatualização, que é sublinhada pela separação entre a cultura e a educação. A cultura localizada num saber-fazer e a escola num saber-usar e, nesse saber-usar restrito, desqualifica-se o educador, que vai ser sempre um instrumentista desatualizado (p. 8).

Compreendo a provocação proposta por Milton Almeida (1999) como um desafio a todos os educadores que estão nas escolas e encontram nos filmes e na linguagem cinematográfica uma forma de ver o mundo em seus múltiplos cenários.

Um dos múltiplos cenários que o cinema contempla é a própria escola. Inúmeros filmes tratam dela. Assim, direta ou indiretamente, os filmes nos ajudam a construir nossa imagem de escola, de professores, de alunos e, até mesmo, da forma como a educação escolarizada se insere ou deve se inserir na sociedade.

Convido, então, a uma breve reflexão sobre como a escola é vista pelo cinema, ou como alguns filmes tratam as relações que ocorrem nesse espaço social. Os personagens que por ali transitam os papéis que desempenham, as tramas, os desafios, os conflitos. Penso que a filmografia que tem a escola como cenário principal da narrativa não é tão extensa quanto a que tem como cenário as prisões, por exemplo. Talvez porque para haver um filme é preciso algum tipo de conflito e, nas prisões, isso é mais evidente do que nas escolas, tem mais impacto visual.

É bom lembrar que estamos falando de filmes de ficção e não de documentários. Mas na televisão a história se repete, há muito mais notícias sobre prisões, delegacias, assaltos do que de escolas, salas de aula, recreios escolares. Imagens de cinema e de televisão necessitam de muito movimento e, claro, de conflitos.

6.2 A escola no cinema

Voltando às escolas, existem filmes que tratam de situações escolares e educacionais, e, ainda, de outras coisas que acontecem dentro das escolas. Alguns deles têm as escolas como referência ou pano de fundo. Penso que o que professores e alunos buscam, ao levar esses filmes para a escola, são as situações exemplares que o cinema tão bem retrata.

Não quero aqui restringir o que chamo de *exemplar*, a simples exemplo a ser seguido. Talvez fosse melhor dizer *modelar*, como alguma coisa que pode conformar a nossa imaginação e a nossa memória e, até mesmo, a nossa maneira de perceber o mundo e a sociedade que nos cerca. Encontrei em muitos escritos, filmes, programas de tevê, uma idéia sobre isso e que pode ser traduzida mais ou menos assim: **toda imaginação é uma espécie de memória**.

Esta frase, em negrito, encontrei no livro de Shirley Maclaine, (Dançando na luz, Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 37.) que, talvez não por acaso, é atriz e roteirista, embora esse livro não trate de cinema.

Assim, retorno ao que já expus no início do texto: a linguagem cinematográfica, os filmes que vemos – na escola ou fora dela – as situações que imaginamos depois dos filmes, irão compor, em estética e magia, a memória de cada um.

A idéia que cada um de nós tem de escola transita, em realidade e ficção, pelas imagens reais das escolas onde estivemos

e imagens ficcionais que conhecemos através do cinema, da televisão. Recorremos às nossas lembranças, sejam elas boas ou ruins, sempre que queremos imaginar, projetar ou criar algo novo. Ensinar, aprender, estudar, pesquisar, são atos de criação; recorrer aos filmes pode ser apenas parte desse esforço criativo que empreendemos na escola, na vida, no trabalho.

O mundo, visto pelo cinema e pela televisão, tem matizes próprios. Embora retratem a vida como ela é, cheia de contradições, as histórias apontam para a transformação, a mudança. Talvez porque a escola seja mesmo um ambiente propício às mudanças ou porque o filme não se concretizaria sem que cumprisse a sua estrutura narrativa: apresentação, desenvolvimento, conflito, clímax, desenlace.

> A narrativa parece ser o modo mais simples e eficaz de nosso conhecimento, o modo pelo qual apresentamos o mundo e os homens de forma que, por um momento, sejam inteligíveis para nós mesmos. Conhecer pode ser apenas isto: contar uma história onde o espaço e o tempo do mundo se conjugam na sucessão linear dos acontecimentos (LÁZARO, 1998, p. 151).

Muitas das escolas que conhecemos nos filmes trazem a marca da sociedade americana. Somos alfabetizados audiovisualmente pelo cinema feito nos Estados Unidos. Gosto da idéia de que o cinema americano é o maior do mundo porque retrata uma sociedade que acredita no milagre. Talvez por isso mesmo tenha se apropriado, como nenhuma outra, da linguagem cinematográfica e feito dela uma de suas mais poderosas indústrias. Pequenos milagres se realizam a cada filme. Como a redenção da escola pobre, de bairro mais pobre ainda, como é mostrado no filme *Meu mestre, minha vida*, do diretor John G. Avildsen, 1989. Lá os alunos estavam reféns de traficantes, vândalos e toda sorte de bandidos e, pela intervenção de um novo diretor com métodos nada convencionais de ensinar e administrar uma instituição escolar, conseguem vencer o exame estadual em tempo recorde.

Lembro que este filme deixa claro o fato de basear-se em uma história real. Uma vez mais realidade e ficção se fundem para realizar o milagre de uma sociedade estratificada, hierarquizada, legalista, centrada no esforço individual e na vida comunitária, qual seja, formar vencedores. E o que é ser um vencedor? A resposta a esta pergunta, podemos encontrar em quase todas as imagens do filme, mas, sobretudo, num dos discursos do diretor a seus alunos: "precisamos mudar esta escola, pois vocês estão muito longe do sonho americano que vemos na tevê". Mas uma vez vemos as narrativas audiovisuais – do cinema e da televisão – constituindo a vida de uma nação, ou pelo menos o seu imaginário.

São muitas as histórias que envolvem a escola que o cinema retrata, posso citar algumas: *A corrente do bem, 2000; Conrak, 1974; Sociedade dos poetas mortos,1989; Perfume de mulher,1992; Adeus meninos, 1987.* Assistimos a histórias completamente possíveis, não há nelas nenhum efeito especial de linguagem. Os professores, sobretudo os diretores, os alunos e os pais cumprem a sua função e seu papel. Esses personagens estão ora mais próximos do herói redentor, ora do bandido mais prosaico. A magia do cinema está no próprio cinema, devido à sua linguagem que se expressa por meio da realidade, mesmo sendo ficção.

Cena do filme Corrente do Bem, 2000.

Cena do filme Escola de Rock, 2003.

Encontrei poucos filmes brasileiros que passam em escolas. É bom lembrar que a nossa filmografia não é mesmo muito extensa por muitos motivos que não cabem nesta unidade. Pensei que, talvez, diferentemente dos americanos, sejamos um povo que não acredita no milagre, mas na vida como ela é. Talvez, por isso, não estejamos cuidando o bastante do nosso ensino público e tenhamos deixado o cinema para os americanos e para alguns poucos obstinados conterrâneos que, além de acreditar no milagre do cinema, acreditam também neste país.

Jean-Claude Carrière é roteirista e escritor, presidente da FEMIS, Escola Francesa de Cinema e autor do livro A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Para encerrar esta nossa reflexão, recorro a **Jean-Claude Carrière** ao afirmar que a nação que não produz suas próprias imagens está fadada a desaparecer. Por isso, penso no cinema, produzidos por países que se dão a conhecer por seus filmes de forma completamente diversa da que vemos nos noticiários da tevê. A tevê nos revela imagens construídas por um olhar estrangeiro. Os filmes por um olhar próprio.

É assim, por exemplo, o filme *Os filhos do paraíso*, 1997, pois trata com delicadeza e poesia uma situação escolar. Muito diferente do que vemos no cinema americano, embora a educação para todos os povos se constitua em um processo de transformação.

Talvez não seja exagero dizer, e se o for, deixo como forma de provocar o debate, que a nação que não recorrer às suas próprias imagens para educar suas crianças e seus jovens estará fadada a desaparecer duplamente. Mas, como lembra Manoel de Barros (1998), o mundo não foi feito somente em alfabeto ou em linguagens audiovisuais. Talvez possamos reunir todas as linguagens e construir "uma didática da invenção" (BARROS, 1998).

6.3 Fim

Para encerrar a nossa conversa sobre imagens e sons, temos visto que o papel que os audiovisuais assumem no mundo em que vivemos é cada vez mais importante. Fica difícil imaginar um mundo sem o Jornal Nacional, a novela das "nove horas", os programas enfadonhos das tardes de domingo, a *Casa dos Artistas*, o *Big Brother* e tantos outros.

Cinema e televisão fluem em tempos diferentes. Um filme termina, a televisão parece não terminar nunca. Sobre isso, escrevi em meu livro *O estúdio de televisão e a educação da memória* que:

> o tempo da tevê não é o da vida após a morte de que fala Pier Paolo Pasolini, mas o tempo *moto continuum,* onde todo fim já indicaria novo começo, prescindindo assim de um juízo final que pudesse fazer aflorar o sentido profundo da narrativa. Talvez, por essa razão, seja mais difícil encontrar uma crítica mais consistente sobre a televisão, como encontramos do cinema. A televisão não morre. Quando muito, ela adormeceria. E enquanto ela não morre, permanece indecifrável (COUTINHO, 2003, p. 49).

IMPORTANTE

Quero, ainda, insistir nesse tema. Creio que ele é uma das nuances mais sutis da linguagem audiovisual. Aprendi com Pasolini (1982) que o filme tem a mesma estrutura da vida.

Podemos viver durante longo tempo como pessoas honestas, cumpridoras de seus deveres, sermos bons filhos, bons pais, mas se, no final da vida, alguma ação é feita em outro sentido, por exemplo matamos alguém, toda a nossa vida será resignificada. Assim, é o filme, pois só podemos construir um sentido no final vendo-o todo, se saímos, por acaso, antes do fim, podemos ter apenas um sentido parcial da obra.

Por isso, vemos que antes do cinema a nossa forma de olhar era outra:

> Antes do cinema, você olhava para a sua vida da mesma forma que um despreparado ouvinte de um concerto ouve a orquestra executando uma sinfonia. O que ele ouve apenas é a melodia principal, enquanto que todo o resto se confunde num ruído geral. Somente os que conseguem distinguir a arquitetura dos contrapontos de cada trecho da partitura é que podem realmente entender e apreciar a música. E é assim que vemos a vida: só a melodia principal chega aos olhos. Mas um bom filme, com seus *close-ups*, revela as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida, da mesma forma que uma pessoa lê uma partitura orquestral (BALÁZ, 1983, p. 90).

Você entra numa sala de cinema, apagam-se as luzes, ilumina-se a tela. Uma sucessão de imagens, cores, luzes, sombras e sonoridades preenche o espaço entre você e os personagens que compõem a história, que se desenrola à sua frente, reconstrói aquela narrativa cinematográfica.

Um filme é sempre visto como se fosse a primeira vez, mesmo que você o tenha visto antes, ou ainda que o veja depois. A linguagem cinematográfica conduz o espectador a um tempo inaugural, sempre no presente. Primeiro a escuridão, minutos depois a luz se faz. Tudo se passa, então, como se o filme, ao apreender determinado tempo, pudesse transformá-lo em um eterno presente. E é para esse presente que o espectador é transportado a cada nova projeção.

As pessoas vão ao cinema em busca do tempo, do tempo perdido da história, do tempo das muitas histórias que os filmes contam. Este, talvez, seja o maior poder do cinema: o de enriquecer a experiência viva e presente de uma pessoa.

Por isso, repito que o filme está sempre no presente, mesmo quando procura retratar histórias acontecidas em tempos remotos. Assim, o cinema inaugura uma maneira nova de estar e de olhar para o mundo e, mais ainda, estabelece uma nova forma de inteligibilidade. Depois do cinema, as pessoas passaram a contar com um instrumento poderoso de conhecimento do mundo, de si próprias, do comportamento humano, de lugares, de situações, da história. Jamais o homem esteve tão exposto com todas as suas virtudes e mazelas como no cinema.

Pela força que a imagem visual adquiriu, as narrativas do cinema são aquelas que, em quantidade e intensidade, povoam a imaginação de um número significativo de pessoas; personagens de filmes passam a compor certo imaginário coletivo, de tal forma que transcendem o universo ficcional e, como figuras exemplares de virtudes ou de vícios, transitam pela vida de quem anda pela cidade, pela escola, pela academia e institutos de pesquisa, de quem vê televisão.

É, sobretudo, por meio do aparato televisivo – emissoras com canais abertos e por assinatura e, ainda, com o videocassete – que o cinema, os filmes e seus personagens expandiram as possibilidades de exposição, alcançando níveis antes inimagi-

náveis. Se por um lado o cinema perdeu o requinte da projeção em tela branca na sala escura, com acústica apropriada, com um número reduzido de lugares, por outro ganhou a rua, a escola, a casa, o ambiente de trabalho, a sala de espera.

Depois dessa pequena digressão, retomo a reflexão que fazia sobre a linguagem do cinema, que tem como elemento essencial a realidade, ainda que esta seja, quase sempre, criada em estúdios. Algumas cenas de filme são rodadas em ambientes naturais que não foram criados originalmente para o cinema, mas servem como locais onde a narrativa se desenrola. São as filmagens feitas em locações que podem estar a quilômetros de onde se passa a história que o filme quer contar. As locações e os cenários artificiais dos estúdios cinematográficos procuram reproduzir a realidade com toda a verossimilhança possível.

Mais do que uma realidade composta de elementos reconhecidos, identificados, verdadeiros, o cinema cria imagens e sons que possam construir para o espectador uma sensação de realidade. Assim, o cinema cria uma linguagem que expressa o real, com toda a multiplicidade de aspectos que o compõem. Muitos destes aspectos não são vistos ou ouvidos objetivamente, são apenas sugeridos. Alguns podem ser encontrados no espaço que Gilles Deleuze (1985) chamou de *extra-campo* ou *espaço-off.* O extra-campo pode ter duas naturezas distintas:

> um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, vir a ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto ao infinito; um aspecto absoluto, através do que o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não pertence à ordem do visível (DELEUZE, 1985, p. 29).

Para Pier Paolo Pasolini (1990), "o cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia a realidade como a pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema *reproduz* a realidade: imagem e som! E reproduzindo a realidade, que faz o cinema então? Expressa a realidade pela realidade". Esse mesmo autor ainda afirma, já em outro texto, que sobre esse novo olhar que o cinema cria: "nada como fazer um filme obriga a olhar as coisas. O olhar de um literato sobre uma paisagem, campestre ou urbana, pode excluir uma infinidade de coisas, recortando do conjunto só as que o emocionam ou lhe servem" (PASOLINI, 1990, p. 107).

O olhar de um cineasta, sobre a paisagem, não pode deixar, pelo contrário, de tomar consciência de todas as coisas que ali se encontram, quase as enumerando. De fato, enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: os *signos* do sistema verbal são, portanto, simbólicos e convencionais, ao passo que os *signos* do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade (PASOLINI, 1982).

SAIBA MAIS

Olhar ciclópico, relativo a ciclope, que segundo o dicionário Houssais, na mitologia grega, era uma designação comum aos gigantes com um olho único e redondo na testa, os quais se caracterizam pela força prodigiosa e pelo gênio laborioso.

O cinema é feito de imagens e sons em seqüência e, embora se expressando por meio da realidade, convencionou uma linguagem que revela um modo de ver completamente artificial, criado por meio do **olhar ciclópico** das câmeras e de todo o aparato tecnológico que está presente desde o momento da captação das imagens até o instante em que surgem, iluminando as telas e contando todos os tipos de dramas, comédias, tragédias, reais ou fictícias.

As inúmeras possibilidades do olhar que a câmera criou, as múltiplas formas de aproximação e distanciamento que vão dos enormes planos gerais ao *close-up,* os enquadramentos e movimentos que as novas tecnologias de captação de imagens permitem, quando percorrem grandes distâncias indo de um ponto de vista a outro na mesma tomada, deram origem à linguagem cinematográfica atual e, ao mesmo tempo, alteraram irreversivelmente a própria percepção visual das pessoas e, por isso, a própria realidade em que vivem.

Tudo isso acontece no mesmo espaço 4x3 das telas, que permanece inalterado enquanto objetos, pessoas e detalhes aumentam ou diminuem à frente do espectador, que está acostumado com a forma de expressar que o cinema inventou, pois já nasceu mergulhado nesse universo de imagens criadas pela linguagem cinematográfica. As *cabeças decepadas* do início do cinema já não surpreendem mais (CANEVACCI, 1990), porque o espectador aprendeu, cedo, como todas as pessoas com as quais convive, a decifrar os códigos do cinema que perpassam as relações da sociedade contemporânea.

Todo espectador é capaz de perceber, identificar e reconstituir, por inteiro, a imagem que se apresenta fragmentada na tela, um *big close* é hoje tão *natural* quanto qualquer figura que aparece inteira na tela. Posso dizer que é natural apenas no cinema, pois essa não é uma experiência que as pessoas possam ter sem contar com os aparatos de captação e tratamento

de imagem – câmera, lentes, gravadores, editores.

A linguagem cinematográfica é o resultado de um processo de elaboração que envolveu muitas escolhas e precisou de certo tempo para tornar-se a linguagem global como é hoje. Jean-Claude Carrière (1995) conta que, no início do cinema, para que espectadores entendessem a narrativa, havia a figura do explicador, uma pessoa que, postada ao lado da tela, ia fazendo a relação entre as imagens e contando a história.

Ninguém vê enquadrado ou mesmo se aproxima de tal maneira de coisas e pessoas para captar determinados detalhes que compõem muitas narrativas fílmicas. São lentes especiais que realizam esse trabalho. Essa naturalização da linguagem faz que não haja uma maior preocupação com ela. Ver um filme é algo trivial para alguém que nasceu no século passado.

O olhar enquadrado é parte essencial e corriqueira do viver contemporâneo, mas requer uma infinidade de técnicos e profissionais, o qual movimenta uma indústria poderosa que lança, no mercado dos consumidores de histórias, uma profusão cada vez maior de narrativas, procurando atender a todos os gêneros e gostos.

Um filme é feito de tudo o que vemos estampado na tela e ouvimos pelas caixas de som, mas também por tudo o que os cortes que conduzem o olhar do espectador de uma para outra cena evocam. Os vazios entre os planos supõem uma supressão temporal e abrem o espaço para a imaginação do espectador. Por isso, talvez, o procedimento da montagem do filme é chamado de *específico fílmico,* ou seja, aquilo que faz do cinema, cinema. Traduz a essência da linguagem cinematográfica e diferencia o cinema da realidade da qual se destaca e se separa.

A realidade, diz Pasolini (1982), seria um plano-seqüência infinito e o filme, ao contrário, um plano-seqüência finito, pois começa, desenvolve-se e termina. O filme é feito de tudo o que se oferece à visão e, igualmente, do que não será visto. Alguns elementos serão apenas sugeridos e irão compor os vazios, os intervalos que, no cinema, são tão significativos quanto o que as imagens e sons explicitam.

IMPORTANTE

Visite o site www.cineduc.org.br com rica produção na área do cinema e educação, abrange aspectos da história do cinema e de atualidades. Instituição que se dedica a ensinar linguagens audiovisuais para crianças e adolescentes.

É nesse intervalo que os sentidos conversam: o sentido do filme que o diretor quis expressar e o sentido acrescido de quem o vê. Assim, posso dizer também que o filme é sempre uma obra aberta. Não se presta a uma única interpretação. Pode ser visto e revisto de várias maneiras, tudo fica a depender do contexto, da capacidade, do interesse, das expectativas de quem vê.

O cinema cria uma linguagem específica, portanto, uma inteligibilidade peculiar. Assim, ao pensar o cinema, a escola pode também refletir sobre a educação que realiza, os métodos, o programa e até mesmo a sua organização. Como os filmes – e com eles a linguagem cinematográfica – chegam à escola, à sala de aula, aos ambientes educacionais? Registre sua opinião em seu memorial.

Nessa unidade dedicamos, prioritariamente, aos filmes produtos da cultura, manifestações estético-culturais, obras abertas e que, portanto, não foram pensadas para a escola ou para a educação. Filmes dessa natureza são realizados para um público muito amplo, para a massa heterogênea de pessoas que vão ao cinema, vêem televisão e assim consomem os produtos da indústria cultural.

Como produtos dessa indústria, os filmes não foram pensados para atender a determinados requisitos que a educação realizada pela escola exige: a adequação a um conteúdo predeterminado, à seriação, às especialidades, às disciplinas, aos horários. A educação escolar ainda está, em grande parte, centrada na escrita e na oralidade das aulas expositivas que os professores ministram. Assim o filme, que é imagem e som, chega ao ambiente escolar como ilustração, anexo, acessório do texto que, ainda, é o mais forte referencial para a escola, mesmo com todo o vigor que a linguagem audiovisual adquiriu na sociedade contemporânea.

Os Vaudevilles no século XVIII, atores profissionais que visavam romper com o monopólio mantido pelo teatro do Estado, a Comédie Française. Representavam suas peças no circuito popular. Os vaudevilles tornaram-se atrações nos bairros operários franceses e no Teatro de Bouffes Parisiens, fundado por Jacques Offenbach.

O cinema já nasceu com certa vocação científico-educacional para além dos espetáculos e curiosidades dos ***vaudevilles*** do início do século XX. O cinema documentário e a tradição dos filmes etnográficos confirmam essa tendência. No Brasil, o diálogo cinema e escola tem o seu mito de origem, como já relatamos anteriormente com Humberto Mauro e o as ações

do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1936 por Roquette Pinto.

IMPORTANTE

Nada nos obriga a olhar para a escola como a utilização de um filme em sala de aula. Posso afirmar que era essa a preocupação dos criadores do INCE, formulada a partir das seguintes questões: que educação é essa que estamos promovendo, no cinema, na televisão, na sala de aula? Como o cinema pode, em realidade e magia, penetrar o universo educacional da sala de aula? Como seria uma escola que também pudesse se expressar na língua do cinema e não somente na língua dos livros? Essas questões parecem persistir depois de tanto tempo e de tantas experiências. A TV Escola não tem fugido a essas questões, pelo contrário, as vem recolocando de novas maneiras, buscando sempre sob novos enfoques que esse diálogo se concretize.

O cinema, com o seu aparato tecnológico apropriado para documentar, encenar e narrar histórias, construiu uma nova maneira de olhar para o mundo e, com isso, estabeleceu uma forma peculiar de inteligibilidade e conhecimento.

O cinema na escola, precisa ser debatido, prioritariamente, nas salas de aula, após a apresentação dos filmes. Pouquíssimas escolas podem contar com salas apropriadas para sessões de cinema. Tampouco as escolas têm se organizado para a recepção de novas linguagens. O tempo recortado das aulas quase sempre não permite que os filmes sejam vistos na sua integralidade. Há uma incompatibilidade temporal entre o cinema e a escola que talvez pudesse ser superada com um pouco de boa vontade e determinação.

Os filmes, na escola, chegam, em geral, por meio do videocassete e da televisão, sendo vistos nas telas de televisão, menores. Isso faz, também, que se perca uma das características do cinema – o escurinho. As imagens dos filmes, além de concorrerem com as imagens da própria sala, quadro, cartazes, pois os ambientes nem sempre podem ser escurecidos,são vistas em salas que não são apropriadas. Se o cinema, na escola, perde em qualidade de projeção, ganha em público que pode se ampliar a cada nova projeção.

Muitas pessoas somente terão acesso a certos filmes se eles estiverem presentes nas salas de aula. Ademais, o videocassete permite, para o bem ou para o mal, que o filme seja ***decupado*** a critério de quem o assiste. As imagens podem ser facilmente vistas e revistas. Ver filmes e as imagens que eles propõem deve ser um exercício de liberdade, uma fruição. Sem isso o cinema estará reduzido à mera ilustração de conteúdos curriculares e pouco dirá ao aluno.

SAIBA MAIS

Decupar, vem do francês decupé e significa em linguagem audiovisual, cortar, separar os planos e seqüências para serem montadas.

Cinema é arte e talvez possa se constituir em uma chamada que desperte funcionários, professores, alunos, para uma nova visão educativa, na qual os tradicionais e os modernos métodos de ensinar e aprender possam fundir-se em novas possibilidades expressivas. E como ainda há muito que fazer nessa área para que cheguemos a um resultado satisfatório, devemos, por isso mesmo, contribuir para a construção de uma escola com pessoas que possam concorrer significativamente para a construção da educação brasileira.

Por último mais um lembrete: a linguagem audiovisual tem muitas sutilezas. Aprendi com muitos autores que escreveram sobre ela, alguns deles estão referidos ao longo do texto, que para se compreender imagens e sons é preciso também produzi-las.

A leitura só não é suficiente, é preciso ver muitos filmes com muita atenção na cor, no cenário, no figurino, na movimentação dos personagens, na história que contam. Sobretudo, é preciso ver bons filmes. Da mesma forma a televisão, só observando com cuidado é possível decifrá-la.

Há muita coisa interessante para além de certa mediocridade que impera nos canais. Mais uma observação: para fazer gravações, fotografias, filmagens, edições, a melhor maneira é ler com cuidado os manuais que acompanham os equipamentos. As máquinas são muito potentes, mas só fazem aquilo para o que estão programadas. E, ainda, precisam ser tratadas com delicadeza, portanto, se algum botão está emperrado é porque não estamos seguindo os passos corretos ou o equipamento está com defeito. Usar um equipamento defeituoso pode comprometer todo o trabalho.

IMPORTANTE

Para completar nossa reflexão, para além do que escrevi sobre audiovisuais, desejo boas leituras, bons filmes e bons programas de tevê e, ainda, boas visitas a museus, sejam eles reais ou virtuais. Há muitos sites que podemos visitar! Conheça alguns deles:

www.kinedia.hpg.ig.com.br – Divulga informações gerais sobre cinema.

www.cenaporcena.com.br – Apresenta** links **de entrada para várias instituições e assuntos relativos a cinema.

www.revbravo.com.br – Site da Revista Bravo que trata dos múltiplos aspectos do audiovisual, com ênfase no cinema e na televisão.

www.classicvideo.com.br – Site onde é possível encontrar para encomenda filmes que não existem em muitas locadoras.

www.casacinepoa.com.br – Site que divulga as atividades da Casa de Cinema de Porto Alegre e, ainda, artigos e sinopses de filmes.

www.studium.iar.unicamp.br – Site do Instituto de Artes da Unicamp. Divulga atividades e artigos sobre arte, incluindo audiovisual, cinema e televisão.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: UNICAMP, 1999.

_____. *Cinema a arte de memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons*: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1994.

ALMEIDA, Milton José de. *Prefácio*. In. SOARES, Carmem Lúcia. Imagens da Educação no Corpo. Campinas: Autores Associados, 1999.

BALÁZ, Bela, "A face da coisas". In: XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BAUDRY, Jean-Louis. *A tela-espelho*: espetacularização e dupla identificação. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1982. v. 1.

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

CABRAL, Amílcar. *Cadernos juventude e cultura*. Coimbra: MEIC, 1976.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CARREIRA, Eduardo. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: EdUnB, São Paulo: Impressa Oficial do Estado, 2000.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *O circulo dos mentirosos*. São Paulo: Códex, 2004.

CASTELLI, Rosa Elisa. *Cinema e educação em John Grierson*. www.mnemocine.com.br/aruanda, 2003.

CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro – a arte de escrever para cinema e televisão*. Lisboa: Pergaminho, 1993.

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

COUTINHO, Laura Maria. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Plano, 2003.

DEBODRD, Guy. *A sociedade de espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERREIRA, Paulo Trindade. *Diaporama – desafio à criação*. Lisboa: Plátano, s/d.

GOMBRIHCH, Ernest H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*, versão 1.07, 2004

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

LAHUD, Michel. *A vida clara:* linguagens e realidade segundo Pasolini. São Paulo: Cia. das Letras. 1993.

LÁZARO, André. *Cultura e emoção*: sentimento, sonho e realidade. In: ROCHA, Everardo. (org.) *Cultura & Imaginário*. Rio de Janeiro: Maud, 1998.

PASOLINI, Píer Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *Gennariello*: a linguagem pedagógica das coisas. In: *Os jovens infelizes*: antologia de ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PINTO, Lúcio Flávio. *Amazônia-Internacionalizar ou nacionalizar*: dilema. www.adital.com.br/site/notícia, 2006.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ativa, 1988.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Desregulagens*: educação, planejamento e tecnologia como ferramenta social. São Paulo: Brasiliense, 1981.

TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.