

O CINEMA E NOVOS CENÁRIOS EPISTÊMICOS NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM

Jean Paul d'Antony Costa Silva¹

RESUMO

O presente artigo caminha pelas nuances da linguagem cinematográfica como um tecido epistêmico e como uma metodologia capaz de potencializar o processo de ensino-aprendizagem pelos múltiplos cenários de uma sala de aula. O cinema é uma pilha radioativa de interações e identificações, mas ainda é subutilizado na reorganização epistêmica dos conteúdos em nossa educação. Nesse sentido, faz-se *mister* reinventarmos o cinema como experiência do sensível. As problematizações seguirão o fluxo teórico de Kant (1995), Lipman (2001), Vanoye & Goliot-Lété (1994), em algumas obras cinematográficas a fim de problematizarmos caminhos para novas recepções e sentidos no processo de reeducação a partir do cinema.

ABSTRACT

This article walks through the nuances of cinematographic language as an epistemic fabric and as a methodology capable of potentiating the teaching-learning process through the multiple scenarios of a classroom. Movie theater is a radioactive pile of interactions and identifications, but it is still underutilized in the epistemic reorganization of content in our education. In this sense, it is necessary to reinvent movie theater as an experience of the sensitive. The problematizations will follow the theoretical flow of Kant (1995), Lipman (2001), Vanoye * Goliot-Lété (1994), in some cinematographic works in order to problematize paths to new receptions and senses in the process of re-education from movie theater.

O cinema é a linguagem na qual a estética, a ideologia e a cultura coexistem ou podem coexistir numa mesma obra fílmica. O processo de construção epistêmica dentro da multiplicidade da sala de aula pode potencializado através do cinema como ferramenta e lugar de identificação dentro do jogo das diferenças no ensino-aprendizagem. Com o filme a docência permite redimensionar os lugares de saber já engessados pelo livros didáticos, oportunizando a interdisciplinaridade no corpo da linguagem cinematográfica. Dessa fora, experiência cotidiana com o cinema

¹ Universidade Federal Rural de Pernambuco - Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST) – Professor Adjunto do Curso de Letras.

deixar de ser o lugar comum do entretenimento e se torna a dimensão de novas construções em sala de aula.

Neste sentido, queremos chamar a atenção para a experiência do sensível. Essa experiência ocorre na medida do receptor, na medida em que sua experiência contempla, compreende e se deixa fruir, como proposto por Kant em suas reflexões sobre o juízo estético², diante das múltiplas identificações ao que afeta sua sensibilidade, seu sentimento vital. Neste caminho, o ensaio, que aqui se pretende, traz à baila algumas concepções afim de problematizar a experiência do sensível na educação através do cinema. Em uma sala de aula, a apresentação de um texto fílmico deve permitir a realização do espectador enquanto leitor, não mais como mera presença para a existência de uma projeção. Esta realização acontece à medida que o filme confronta e impõe ao intelecto, às sensações, ao corpo e ao espírito estratégias epistêmicas no entendimento e na análise que possam corroborar com os seus espaços vitais.

Isso nos leva a perceber que o texto fílmico não pode ser ignorado dentro das suas potencialidades educativas. À medida que o filme, do ensino Fundamental ao Superior, for considerado um meio, não um instrumento apenas, para o “paradigma-reflexivo”, sua utilização mudará de entretenimento para investigação, transformando aos poucos a sala de aula em uma Comunidade de Investigação. De início, pegamos carona em dois conceitos antagônicos de Matthew Lipman (2001) que achamos pertinente para essa discussão.

O primeiro, o conceito de “paradigma-padrão”, é uma ação de estímulo-resposta preocupada em estabelecer perguntas estáticas, pré-estabelecidas, para resultados programados – neste caso não existe problematização. Ocorre “quando os problemas não são explorados em primeiro lugar, nenhum interesse ou motivação é criado, e aquilo que continuamos chamando de educação é uma charada e um simulacro” (LIPMAN, 2001, p. 31). Dessa forma, para a apresentação de um filme em sala de aula este tipo de ação paradigmática exclui as potencialidades e as especificidades da linguagem porque não se legitima um diálogo onde o filme é investigado como a um texto, e sim uma análise que transita pelas margens,

² Ver as abordagens sobre juízo estético em: KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

imprimindo superficialidade à produção de conhecimento acerca e através da obra cinematográfica. Essa problemática abarca a questão: para que serve o cinema? Interrogativa esta que tanto batiza a literatura quanto o terreno da produção e da recepção cinematográfica hoje, principalmente em seus contornos dentro de uma sala de aula. Como pensar o cinema como indústria; como estética; como uma olhar-de-reação de um e de vários ao mundo que se propõe renovado a todo instante; como política; como filosofia; como mais uma pulsação de linguagem?

O processo de aprendizagem da análise fílmica requer uma reeducação do olhar para fundamentar novas recepções e reações críticas e, conseqüentemente, escapar dos “achismos” que balizam a introdução do filme como instrumento de saber desordenado em sala de aula. Por isso que

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12).

Não se motiva a natureza desse tipo de análise para criar especialistas em cinema, no entanto, investigar um filme é um exercício pedagógico e, portanto, requer uma aprendizagem mais técnica desse tipo de linguagem, o que também proporciona diluir suas partes em contextos de reflexões filosóficas, políticas, culturais, estéticas, biológicas, ambientais, físicas, históricas etc., que ordenam o processo receptivo para uma ação mais rica diante do objeto fílmico.

Agindo através de um olhar problematizador, em contrapartida ao “paradigma-padrão”, passamos a pulsar em consonância com o segundo conceito de Lipman que é o “paradigma-reflexivo”. Este é uma ação em que o diálogo não é um mero acontecimento desordenado e orientado pelo “achismo”, mas o princípio da problematização da linguagem cinematográfica em questão e do mundo do receptor. Nesse encontro opera o processo educacional, ampliando a ação da aprendizagem para a ação do aprender a pensar através da investigação, definida por Lipman como “perseverança na exploração autocorretiva de questões consideradas, ao mesmo tempo, importantes e problemáticas” (1990, p. 37). Não existe verdades procuradas nesse processo, mas verdades em desfazimento, verdades decompostas para se associar à ideia grega de *Kinesis*, de onde se origina a palavra “cinema”, que significa “movimento” e que conduz ao dinamismo criativo, ao colóquio com as outras linguagens, condição *sine qua non* da obra cinematográfica.

A prática dialógica nesse processo de aprendizagem é uma operação que não deve descartar o primeiro contato do espectador-estudante com o filme, isso porque nele se abre as primeiras atitudes de julgamento crítico. Este radical das primeiras profusões de impressões soma ao conjunto de hipóteses, às fabulações pessoais, às descrições e paráfrases do filme que são importantes, mas devem ser aperfeiçoadas quando em contato com uma verificação mais técnica, mais apurada dos sentidos, da linguagem, das impressões, empregando uma ação mais científica na análise desses estudantes. Consoante Vanoye e Goliot-Lété,

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do propósito do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento (1994, p. 15).

Esse processo centrípeto e centrífugo da leitura cinematográfica é uma via de mão dupla no *status* da recepção, porque explora e redimensiona a estética cinematográfica à medida que explora e redimensiona a experiência do sensível e de novas construções epistemológicas do indivíduo-discente consigo e com a coletividade de maneira crítica-criativa, saindo da horizontalidade do olhar diante da tela para escavar novas verdades da recepção.

Em sala de aula, o que existe é uma dificuldade de explorar a tela de maneira crítica-criativa. Esse tipo de dificuldade por parte dos professores nos leva a suspeita de que talvez o problema esteja na concepção que se tem de cinema, ou mesmo que eles apenas reflitam problemas implícitos nos conteúdos curriculares o que, de certa forma, gestará novas investigações. Estas por sua vez terão que abordar pontos temáticos correlacionados, como a ligação entre as crenças dos professores e aquilo que eles ensinam em sala; crenças dos estudantes em contradição com os conteúdos disciplinares na área específica; mudanças conceituais; diversidade cultural e ensino de cinema etc.

Assim, cremos que pensar o objeto filmico de maneira vertical apenas na educação de áreas correlatas como as Letras e as Artes, a Comunicação ou a própria área de Cinema é um equívoco. O cinema enquanto produto da evolução tecnológica também é ciência, e como tal, sua experiência de construção de realidade transcende os parâmetros curriculares fechados e se assenta na interdisciplinaridade. Um filme consegue arquitetar toda uma realidade imanente e sensível, possível de ser analisado por todas as áreas da educação.

Com uma boa mediação, o aluno-espectador – que já possui sua bagagem cultural, sua biblioteca cultural – conseguirá transitar para o lugar do protagonista e reconstruir sua própria história a partir da avaliação do que assiste. A experiência com os filmes pode resultar numa armadilha não raro frequente, pois ousar dizer que ele é um livro feito de imagens-movimentos e imagens-tempo, sonorizados, jogados numa tela à frente que nos toma pelo braço e nos joga dentro daquilo que se projeta com um grau forte de realidade. Realidade aqui no sentido de que aquilo que a pessoa está vendo ‘é’, mais do que ‘parece ser’”: um compósito de sensações que nos envolve e nos redimensiona.

Sem os cuidados iniciais, e nos referimos a um ajuste epistemológico do educador, o debate dessa experiência torna-se pobre e pouco significativo para a aprendizagem crítica. O desafio posto para aluno está em abrir-se para novas interlocuções diante do filme, ampliando não apenas suas zonas de sensibilidade e cognitiva mas, certamente, dilatando suas habilidades criativas no que diz respeito à imersão no seu próprio imaginário através do que se assiste – seja de uma ficção seja de um documentário. Assim, o cinema atingiria uma possível, mas não encerrada, plenitude diante de suas possibilidades educativas.

A partir de uma proposta que transite para a construção de “paradigma-reflexivo” lipmaniano, o professor pode escolher, a partir do que Napolitano (2003) chama de cinema comercial, quais as direções se querem tomar com aquela produção. Para esse educador cabe à escola

concentrar nas possibilidades de trabalho escolar com o cinema comercial (ficção ou documentário) e não nos vídeos educativos ou nas produções televisuais. Portanto, vamos analisar e discutir obras que não foram produzidas diretamente para o uso didático em sala de aula, mas para a fruição estética na sala de projeção (NAPOLITANO, 2003, p. 11).

Existem as produções de pura “fruição estética” a qual se refere Napolitano, mas existem também as que transcendem esse lugar e servem para pesarmos e medirmos os lugares, as ordens do discurso social e político em nosso cotidiano. Vejamos aqui ambos os lados.

Se o professor em sala quiser explicar o que é o Surrealismo? Como verificar alguns de seus elementos estéticos característicos através do cinema? O bom exemplo disso é escolher a obra filmica sensorial *Um cão Andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, de 1929 e produzido na França. Um exemplo clássico dessa obra, cuja ideia ou imagem não deveria ter nenhuma explicação plausível, é o plano-sequência que a mostra o próprio Buñuel em cena com uma navalha.



Por outro lado, como trabalhar com a construção de mitos e lendas em sala de aula sem perder a abordagem histórica? *O labirinto do Fauno*, filme mexicano e

espanhol de 2006, do diretor Guillermo del Toro, é um bom exemplo que vai da “fruição estética” significativa fundada no corpo do imaginário da protagonista Ofélia à análise do discurso histórico que margeia toda a narrativa.



E ao mesmo tempo, temos no filme em questão:

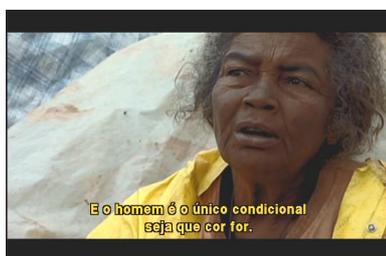




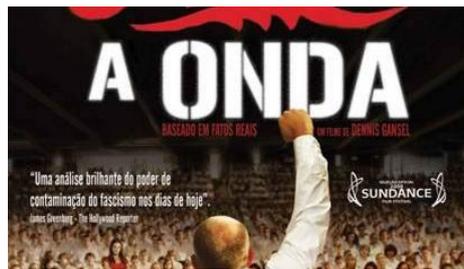
Agora, como avaliar os discursos e suas estratégias que circulam no cotidiano e abordam alguns elementos significativos de nosso estado político contemporâneo através do filme? Um bom exemplo é a obra ficcional *V de Vingança*, produzido em 2005 e dirigido por James McTeigue:



ou o documentário *Estamira*, de 2006, de Marcos Prado,



ou mesmo a obra baseada em fatos reais, *A Onda*, um filme alemão de 2008, dirigido por Dennis Gansel. O filme foi inspirado no livro homônimo do escritor Todd Strasser, em 1981, e no experimento social da Terceira Onda que, de certa forma, tentava explicar o que levaria uma parte da coletividade alemã a apoiar a autocracia de Hitler.



Desenvolvendo a habilidade técnica-analista no aluno, seu olhar inquiridor diante da tela passa a ser mais bem justificado. Ele saberá ler e significar as imagens, os sons, as lacunas, os signos, os significados latentes, saberá ler o silêncio. Dessa forma, a prática de leitura fílmica não apenas desenvolve o prazer como também uma nova atitude com a arte: uma atitude de atenção, de reconstrução de memória, de reconstrução do imaginário e de reconstrução e avaliação das próprias emoções. O uso do filme proporciona ao estudante entender que a tela “conta-nos a história humana superando as formas do mundo exterior – o espaço, o tempo e a causalidade; e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior – a atenção, a memória, a imaginação e a emoção” (MÜNSTERBERG *apud* AUMONT et al., 1995, p. 226).

Fundamentar novas recepções através do trabalho com filmes é, de certa forma, para além de potencializar a sensibilidade, estabelecer um contrato para a formação de espectadores mais ativos, pulsantes, que passam a conferir um novo sentido à obra através de sua biblioteca leitora. O filme bem como um texto deve ser percebido em toda a sua tessitura para excluir, na recepção, a possibilidade de interpretações herméticas. Aqui, nos vale dizer que para Umberto Eco (2004) toda e qualquer compreensão que a metáfora reivindica para si ao mesmo tempo nos possibilita perceber o contorno do mundo de forma diferente; “mas para interpretá-la cumpre-nos perguntar não por que mas como ela nos mostra o mundo de um modo novo” (ECO, 2004, p. 122). Pois bem, o cinema é uma metáfora tecnológica-sensorial desse novo mundo que mistura imaginação e realidade, forma e conteúdo de tal modo que, muitas vezes, é impossível uma separação estética e existencial na promoção da interpretação.

No entanto, existe uma permissibilidade, um limite para o intérprete diante do enunciado, metafórico ou não, que compreende não apenas o sentido imposto ao texto-filme, ou vice-versa, mas até que ponto o texto legitima essa leitura em seu tecido, porque a produção de sentido não pode ser ilimitada.

Contra essa prática desordenada de ilimitadas interpretações ou de referências herméticas diante do cinema em sala, o professor deve abrir mão de sua tentativa ultrapassada, e inútil, de representar verdades e pragmatismos filosóficos e, talvez pedagógicos, e levar em conta o problema da adequação e da abordagem por meio de reflexão prévia sobre os seus objetivos gerais e específicos. Os fatores que costumam influir no desenvolvimento e na adequação é a exposição clara da técnica e da organização na exibição de um filme para a classe; uma possível articulação com o currículo e/ou conteúdo discutido, com as habilidades desejadas e com os conceitos discutidos e a adequação à faixa etária e etapa específica da classe na relação ensino-aprendizagem.

Esse novo trabalho em prol da recepção deve entender que o cinema é a o olhar do outro, e do outro enquanto criação também, portanto deve-se ter bem claro na análise qual a chave de leitura que se quer julgar porque ela implica na abertura que o indivíduo concebe para o outro. Esse outro é uma nova célula de experiência que se combina à nossa através da linguagem, por isso que

o cinema pode [e deve] ser apreendido [...] como experiência de vida. O que significa que ele pode ser outra coisa ou mais do que um objeto estético suscetível de ser julgado belo ou agradável. Ele pode marcar profundamente nossa existência da mesma forma que a literatura ou a música. Em experiência de vida põe em Jogo muito mais coisas do que nosso simples gosto, ele põe em jogo nossa própria existência e aquilo que somos. (GUIGUE, 2004, p. 324).

Quando Arnaud Guigue nos coloca a questão da experiência de vida, nos conduz a repensar os modelos de leitura que estão sendo gerado. Mesmo que o apelo emotivo seja forte no cinema, a leitura quando reflexiva deve conduzir o efeito estético a ser analisado na relação dialética entre filme, espectador e sentido, produzindo um fundamento muito mais empírico e científico na educação com o cinema. Isso porque “sem ter de prestar atenção nas palavras, os olhos do espectador estão livres para ver o que de fato importa: o quadro, a luz, a cor, o rosto, o som” (AVELLAR, 2007, p. 137).

Se podemos imaginar e utilizar a literatura enquanto instrumento na busca da nossa totalização insatisfeita, o cinema é outro instrumento, ou caminho, que também possibilita esse horizonte de expectativas e de possibilidades e que, com certeza, repudia qualquer gentileza cedida pelo pragmatismo interpretativo. Dessa forma, o cinema em sala de aula se torna uma nova epistemologia em torno do ensino e da aprendizagem para o estudante, destituindo o conceito de educação enquanto

domesticação para reformulá-lo na possibilidade da formação de um sujeito capaz de refletir e contestar o mundo que o contorna, um sujeito diferente das massas de manobra, um sujeito que supera a noção de servidão voluntária, por fim, livre, mesmo que no contorno de nossas limitações de poder.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LIPMAN, Matthew. *O Pensar na Educação*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- GUIGUE, Arnaud. Cinema e experiência de vida. In: MORIN, Edgar. *A religião dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema em sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 1994.

FILMOGRAFIA

- Um cão Andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, França, 1929.
- V de Vingança*. Direção de James McTeigue. Gênero: Ficção. Produção: Andy Wachowski, Grant Hill, Joel Silver, Larry Wachowski. Distribuidor: Warner Bros, 2005.
- Estamira*. Gênero: Documentário Duração: 121 min. Lançamento (Brasil): Distribuição: Direção: Marcos Prado Roteiro: Marcos Prado Produção: Marcos Prado e José Padilha Música: Décio Rocha Fotografia: Marcos Prado Edição: Tuco, 2004.
- A Onda*. Direção: Dennis Gansel. Roteiro: Dennis Gansel, Peter Thorwarth. Produção: Nina Maag, 2008.
- O labirinto do fauno*. Diretor, Guillermo Del Toro. Distribuição internacional / Exportação: Picturehouse Entertainment LLC, Warner Bros, Wild Bunch. Produção Tequila Gang; Produção Esperanto Filmo; Produção Estudios Picasso, 2006.

Recebido em: 25 de set. 2017

Aceito em: 12 de dez. 2017