
SOBRE O USO PEDAGÓGICO DA IMAGEM FÍLMICA NA ESCOLA¹

ON THE PEDAGOGICAL USE OF FILM IMAGERY IN SCHOOLS

ACERCA DEL USO EDUCATIVO DE LA FÍLMICA IMAGEN EN LA ESCUELA

Erenildo João Carlos¹

RESUMO

O presente ensaio problematiza, por meio de um procedimento analítico-argumentativo, a presença da imagem cinematográfica no contexto da cultura visual a partir do entendimento de que o filme pode ser utilizado pedagogicamente no espaço escolar. Argumenta que, na sociedade atual, a relação tricotômica entre imagem, cinema e conhecimento se configura como uma questão que deve ser analisada teoricamente, abordada com a devida consciência crítica e trabalhada pedagogicamente com competência, tendo em vista o cumprimento dos fins sociais da educação escolar, a especificidade da linguagem cinematográfica e seus possíveis vínculos com a natureza epistêmica do saber elaborado.

PALAVRAS-CHAVE: Pedagogia. Filme. Conhecimento. Escolas.

ABSTRACT

This essay studies the problem, from an analytical and argumentative procedure, of the presence of the cinematographic image in the context of visual culture from the perspective that film can be used pedagogically in the school environment. It argues that in current society, the triatomic relationship which exists between image, cinema and knowledge constitutes a question which must be analysed theoretically, approached with the necessary critical conscience and worked out pedagogically with competence, bearing in mind the realization of the social goals of school education and, specifically, of cinematographic language and its possible links with the epistemic nature of the knowledge outlined.

KEYWORDS: Pedagogy. Film. Knowledge. School.

RESUMEN

En esse ensayo se analiza, a partir de un procedimiento analítico y argumentativo, la presencia de la imagen cinematográfica en el contexto de la cultura visual desde el entendimiento de que la película se puede utilizar pedagógicamente en la escuela. Sostiene que en la sociedad actual, la relación existente entre la imagen tricotómica, el cine y el conocimiento se configura como un tema que debe ser analizado teóricamente se acercó con la debida conciencia crítica y trabajó pedagógicamente responsables, con el fin de cumplir con los objetivos sociales de la educación escolar la especificidad del lenguaje cinematográfico y su posible relación con la naturaleza epistémica del conocimiento producido.

PALABRAS CLAVE: Pedagogía. Película. Conocimiento. Escuela.

¹ Pedagogo. Doutor em Educação - Universidade Federal do Ceará (UFC) - Fortaleza, CE - Brasil. Mestre em Educação - Universidade Federal da Paraíba (UFPB) - João Pessoa, PB - Brasil. **Email:** erenildojc@hotmail.com.
Submetido em: XX/XX/2017 - Aceito em:

INTRODUÇÃO

A relevância social de certos acontecimentos acaba por exigir a formação de novos indivíduos, imersos em seus contextos específicos. Essa é uma das lições que a história e a sociologia da educação têm nos oferecido. Uma formação cujo reconhecimento e intencionalidade requerem um tratamento não espontâneo e casual, mas consciente e crítico, deliberado e sistemático, tendo em vista a constituição da subjetividade necessária a cada época e espaços sociais de aprendizagem, dentre os quais, a escola.

Um exemplo do que estamos falando, no que tange ao exercício da comunicação, é o que vem ocorrendo com a educabilidade dos indivíduos singulares e do gênero humano depois do aparecimento da fala, inicialmente realizada por meio de sinais, gestos e gritos; depois da invenção da escrita alfabética, desenvolvida através da escrita ideográfica e cuneiforme e, mais recentemente, depois da produção do filme, que codifica a imagem em movimento e sintetiza, de certo modo, a trajetória da criatividade humana, evidenciada nos primeiros registros das pinturas rupestres, grafadas nas paredes das cavernas, até nossos dias. Hoje, as relações comunicativas, que estabelecemos em várias situações cotidianas, exigem o aprendizado e o uso social, isolada ou articuladamente, da fala, da escrita e da imagem visual.²

Com efeito, o aparecimento da fala, da escrita e da imagem visual mudou o rumo da história e da sociabilidade humana e, conseqüentemente, da educabilidade dos indivíduos concretos, da educação, como um dos complexos sociais responsáveis por sua formação, das práticas, dos métodos e dos conteúdos educativos, sejam eles formais ou não formais, escolares ou não escolares.

Em se tratando da relevância social do filme, como um dos artefatos da cultura visual contemporânea, no que tange a sua dimensão formativa ou mercadológica, pode-se dizer que seus efeitos sociais incidem sobre a educabilidade dos indivíduos singulares que vivem suas trajetórias de aprendizagem, entre outros lugares, no âmbito da escola, considerada um espaço obrigatório de aprendizagem nas sociedades modernas. É nesse contexto em

² Para situar a questão da imagem fílmica como um gênero particular da imagem em geral, sugerimos a leitura do cap. 1, 'O que é uma imagem', do 'Introdução à análise da imagem', de Martine Joly (2012, p. 13-40).

que se insere a questão das possibilidades do uso pedagógico da imagem fílmica na escola, objeto da reflexão registrada neste texto.³

A CULTURA VISUAL E A IMAGEM FÍLMICA

Pensar sobre a presença da imagem fílmica no contexto da cultura visual implica, a um só tempo, entender sua dimensão cultural como um artefato produzido mediante a atividade laborativa e criativa do ser humano e a particularidade de seu caráter visual, como o modo de ser da imagem. Sem esse duplo movimento de compreensão, podemos perder de vista o chão histórico que confere inteligibilidade ao aparecimento da imagem em movimento, como um gênero da cultura visual, rico de possibilidades comunicativas, epistêmicas, ideológicas e educativas.

Assentados nesse entendimento, consideramos, em primeiro lugar, que o reconhecimento da imagem fílmica como uma 'dimensão da cultura, em geral' cumpre, pelo menos, duas finalidades: a de que não devemos esquecer e elidir o fato de que ela é, indiscutivelmente, um acontecimento constitutivo e constituinte do mundo dos homens e que, por isso mesmo, é feita. Resulta da ação intencional, criativa e produtiva do ser humano sobre a natureza.

Dizer que a cultura é o acontecimento afeito ao mundo dos homens, põe em evidência uma contradição: o ser humano é, primariamente, natureza, mas, gradativamente, durante milênios, foi constituindo sua humanidade na superação de sua condição natural ao produzir cultura. Esse acontecimento só foi possível devido à tendência ontológica do ser humano à transcendência fundada no trabalho. É, precisamente, com o seu trabalho, que o ser humano faz incidir sobre a natureza a força e o poder de sua atividade. Transformando-a e transcendendo-a, produz cultura e se humaniza. Distanciando-se da natureza, ele diferenciou-se de todos os outros seres vivos, e sua distinta trajetória existencial e histórica possibilitou que ele não só se adaptasse à natureza,

³ No Brasil, há um movimento de reconhecimento da relevância do domínio das novas linguagens, como as de cunho visual, por profissionais e áreas de conhecimentos distintos das Artes Visuais. Um exemplo disso encontra-se registrado na Resolução do CNE/CP nº 1, de 15 de maio de 2006, que inclui esse tipo de saber e competência como necessário à formação do pedagogo. Outro, voltado especificamente para a imagem fílmica, evidencia-se na Lei 13.006, de 26 de junho de 2014, que inclui o filme como um componente curricular e obriga que sejam exibidas duas horas de filmes nacionais, por mês, para as escolas brasileiras de educação básica.

reproduzindo seu movimento, como também fosse capaz de fazer, de construir e de produzir algo novo, inédito, a partir do que já existe.⁴

A cultura, como resultado da intervenção laborativa do ser humano sobre a natureza, continuou sendo objeto da atividade criativa do ser humano e de sua permanente necessidade de intervir e de inventar. Assim como a natureza, a cultura foi e está sendo, constantemente, modificada pela atividade humana. Nesse processo, o ser humano foi e é o motor da contradição: embora seja natural, produz cultura. Em outras palavras, ao transformar a natureza, o ser humano produz cultura que, a cada momento, é recriada; ao produzir cultura e recriá-la, ele produz a si mesmo e sua história.

Em linhas gerais, entende-se, aqui, que a cultura é, de um lado, a objetivação da criação das condições de existência da própria humanidade do ser humano, que se faz homem ao fazer cultura; de outro, que a cultura é um complexo social, que guarda e mantém relativa diferença, distanciamento e autonomia em relação à natureza, no que tange ao seu modo de existir, à sua organização e ao seu funcionamento, e que não existe sem ela. É no seio da complexidade dos componentes constitutivos da cultura que cada indivíduo singular e seu grupo social aprendem a se situar em seu tempo e lugar, a construir sua história e a humanidade possível.⁵

Em segundo lugar, se a cultura, de modo geral, é a expressão da subjetividade ontológica humana, objetivada mediante a transformação da natureza em função das necessidades biológicas e existenciais do indivíduo, do grupo e da espécie humana, a cultura visual, em particular, é a expressão da capacidade humana de reinventar e transformar a própria cultura produzida, de gerar, em seu próprio seio, saltos qualitativos na produção da existência, não somente dos artefatos associados à reprodução da vida, como também dos artefatos culturais visuais vinculados à comunicação, que se tornaram cada vez mais ricos de possibilidades intersubjetivas, estéticas, simbólicas e epistêmicas.

A dimensão visual do complexo social da cultura é possibilitada pela produção de uma série de artefatos culturais visuais, como o desenho, a pintura, a foto e o filme, que conferem existência visual às ideias, às coisas, aos sentimentos, aos desejos, às fantasias, às

⁴ A propósito da noção de trabalho como atividade especificamente humana e motor da transformação da natureza, do distanciamento dela e de superação da contradição natureza-cultura, aqui mencionada, sugiro a leitura de Lukács (2010) e de Lessa (2007).

⁵ Para aprofundar o sentido de cultura empregado na ordem geral de nossa reflexão, recomendamos ler Thompson (1995), mais especificamente o tópico 'Conceito de cultura', p. 167-220.

vivências, às ideologias, aos saberes existentes, às necessidades, aos interesses individuais, às visões de mundo, aos estilos de vida, às políticas do Estado e à lógica do mercado.

Na expressão ‘cultura visual’, o termo ‘visual’ se refere à imagem vista, cuja sensação e percepção só são possíveis com a apreensão e a captura operada por meio do olho e da visão.⁶ O visual, nesse sentido, não está associado à imagem-mental, como as que criamos durante um sonho ou imaginamos acordados; nem à imagem-pensamento, como as analogias e as metáforas que construímos, cognitiva e argumentativamente, para dizer ou escrever algo.

Com efeito, o visual se refere tão somente às representações que se podem ver, isto é, que ganham, objetivamente, formas e cores, dimensões e luminosidade, textura e enquadramentos, sejam elas fixas ou em movimento. A imagem visual é, portanto, a expressão efetiva da representação de algo, que existe no imaginário de um indivíduo singular ou no imaginário compartilhado por um grupo ou sociedade determinada, ou, ainda, de algo que, de fato, existe na objetividade concreta do mundo natural ou cultural.

Não podemos negar que o tempo específico da história presente traz as marcas de uma cultura impregnada pelo visual, pela diversidade de seus gêneros, pela dispersão, pela capilaridade de seus usos e sentidos e pelas especificidades de seus modos de existência e de suas funções estratégicas. Trata-se de visualidades concretas, cotidianas e heterogêneas tão intensas e diversas, impossíveis de não serem reconhecidas, que Barthes formulou a afirmativa de que vivemos em uma ‘civilização da imagem’.⁷ A especificidade visual da cultura consiste, precisamente, no fato de que as ideias e as coisas não são só ditas e escritas, mas também vistas.

Em terceiro lugar, no desenvolvimento histórico da cultura visual, o filme apareceu em uma época determinada, por volta do Século XIX, na Europa. Entretanto, sua existência efetiva se deve a uma série de invenções anteriores que incidiram no âmbito da produção de saberes específicos sobre a estrutura químico-física da matéria, sobre a formulação de técnicas singulares capazes de capturar a luz, as cores e as formas das coisas e sobre a feitura de suportes sensíveis ao registro visual das coisas em imagens. Tudo isso contribuiu para o surgimento da câmera fotográfica e, conseqüentemente, do filme e sua produção

⁶ Referente aos pares olho e visão e visual e visível, vale a pena consultar o que escreveu Jacques Aumont, em seu livro, ‘A imagem’, mais precisamente, no capítulo I: A parte do olho (2006, p. 17-76).

⁷ Sobre essa questão, consultar BARTHES, Roland. *Inéditos*. Vol. 3 – Imagem e moda. Trad. Ivone C. Beneetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

industrial. Com o desenvolvimento dos suportes eletromagnéticos e da infoimagem, a imagem fílmica alçou voo para dimensões jamais imaginadas por Eadwerd Muybridge (1830-1904) e sua ‘cronofotografia’ ou por Louis Lumière (1864-1948) e seu ‘cinematógrafo’.

Pelo exposto, pode-se dizer que a imagem fílmica seria um gênero da imagem visual, carregada de novas possibilidades de visualizar as representações que se tem e que se deseja mostrar sobre algo e que um de seus traços específicos seria o de produzir a ilusão de que a imagem vista se movimenta. Essa ilusão gera a impressão visual de que o que se vê retrata o real tal como ele é, porquanto o deslocamento no espaço, a mudança gerada na sucessão linear do tempo e o desencadeamento entre um acontecimento e outro são atributos da realidade concreta, cotidiana e histórica.

Enfim, entendemos que cultura, cultura visual e imagem fílmica constituem uma série de três elementos que se fazem mutuamente, que se implicam e se entrelaçam na tessitura do viver humano imerso em um tempo específico da história, quando o homem se fez homem, ao transformar a natureza conforme suas necessidades existenciais, em que fez cultura, ao criar e recriar as condições de sua existência, como ser vivo e social, e a tessitura de um presente, cujo acúmulo de saberes abstratos, de práticas, atos e artefatos produzidos possibilita a continuidade e a ruptura das coisas ditas e feitas, a conservação e a transformação do ambiente natural e do mundo cultural que criou.

A IMAGEM FÍLMICA E A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO

Problematizar a questão da representação do mundo real ou imaginário por meio da imagem fílmica ou, inversamente, investigar as possibilidades de o gênero visual fílmico ser um dispositivo de representação de algo nos remete, de certo modo, a um aspecto da questão que funciona como a possibilidade de que isso aconteça. Trata-se, precisamente, da linguagem, como o terreno fértil do aparecimento e da constituição da função representativa da imagem fílmica. Entenda-se a linguagem, aqui, como um complexo social particular, constituído e constituinte da cultura. Nesse sentido, tal como discutido antes, ou seja, como um artefato cultural, a linguagem também é produto da atividade criativa e inventiva dos homens. Portanto, não é dada pela natureza. Ressalte-se, porém, que não deve ser entendida como algo restrito e reduzido a um de seus modos particulares de existir e de funcionar, como a língua, por exemplo.

Ao analisar a especificidade da linguagem, em geral, identificamos três aspectos relevantes para a ordem de nossa argumentação: sua natureza, sua composição e função. Quanto à natureza, observa-se que seu modo de ser fundamental é ser signo.⁸ Assim, ao formular uma definição de linguagem, poderíamos dizer que ela é um complexo cultural constituído pelo signo que, genericamente, é tudo o que nos remete a uma coisa qualquer, seja ela existente ou imaginária. Em outras palavras, ser signo é ser o que não é. Metaforicamente, o ser-signo é ser um vazio, que tende ontologicamente ao preenchimento, à ocupação, mas que não aceita sua condição de ser vazio, ou seja, que, contraditoriamente, pede a presença de algo: a presença do ausente. Essa propriedade faz do signo um artefato cultural, um produto da criatividade humana cuja função é de fazer com que algo possa ser colocado no lugar de outra coisa: uma ideia, um sentimento, um desejo, um valor, uma fantasia, um indivíduo, um personagem, um fato, uma ficção. Nesse sentido, pode-se dizer que a fala, a escrita e a imagem são exemplos de signo. O signo é, por assim dizer, o ser da linguagem em geral, assim como de todos os seus gêneros, como os visuais, por exemplo, o fílmico. A linguagem não se reduz ao signo da escrita nem da fala!

Quanto à composição, pode-se dizer que o signo é tricotômico⁹, por ser formado de três constituintes ontológicos: significante, significado e referente. O significante é sempre algo sensível, isto é, afeito ao mundo da sensação. Por isso, algo que se pode ver, ouvir, cheirar, tocar ou degustar. O significado é subjetivo, isto é, constituído de ideias, sentidos, convicções, valores, desejos, visões de mundo etc. compartilhados socialmente. O referente é aquilo que o par significante-significado representa: pensamento, pessoas, coisas, acontecimentos, situações, personagens, mitos, lendas, ilusões, crenças etc. O referente se faz presente, mesmo quando de fato não exista, devido a ser imaginário, ficcional ou literário.

No que diz respeito à função do signo, pode-se dizer, resumidamente, que também é triádica, ou seja, a ordem ontológica de seu funcionamento pode ser indicial, icônica e simbólica.¹⁰ O índice é algo que nos faz lembrar outra coisa por ser parte da coisa lembrada, isto é, o signo-índice representa a coisa, efetivamente, por uma de suas partes, fragmentos, aspectos, componentes, dimensões, traços, qualidades etc. É, portanto, em função de um de seus constituintes que a coisa é lembrada em sua ausência. O ícone é, precisamente, uma representação visual da coisa ausente. O signo-ícone é, nesse sentido, uma espécie de

⁸ Acerca desse assunto dessa noção geral da linguagem e do seu ser-signo, indicamos a leitura de Foucault (1999)

⁹ Para aprofundar mais esse assunto, sugiro a leitura de Saussure (1996).

¹⁰ Sobre essa questão, ler Peirce (2005).

imagem de uma coisa em particular. Lembra-se da coisa ausente, e não, de outra, por meio da singularidade de sua imagem. O símbolo, por sua vez, é uma representação convencional, firmada entre os interlocutores que abordam certos assuntos, ou que codifica as regras de entendimento e comunicação aceitas em determinadas formações sociais. Nota-se que o signo-símbolo serve para fazer lembrar aquilo que socialmente foi estabelecido como tal.

Nessa ordem de entendimento, a representação pode ser concebida como uma função do signo, realizada pelo par significante-significado sobre um referente específico, o que faz com que seja a representação de algo. Todo trabalho empreendido no sentido de articular e produzir uma representação tem como objetivo conferir visibilidade indicial, icônica ou simbólica a determinados referentes. Por essa razão, pode-se dizer que representar é uma prática que consiste em fazer com que algo apareça, seja apresentado e se faça presente ao ganhar existência no âmbito do complexo social da linguagem.

Embora seja possível representar algo que tenha uma referência real, devido ao fato de o caráter arbitrário da linguagem afetar simultaneamente a composição tricotômica da unidade sígnica, assim como no modo como cada uma se posiciona na ordem triádica do signo, tanto em sua constituição singular quanto em suas vinculações internas, a representação propiciada pela composição arbitrária do par significante-significado também poderá se referir a algo que não exista realmente. Isso se justifica porque, embora não haja signo sem referência, nem toda referência é real. Em outras palavras, o par significante-significado poderá se referir a um mundo de 'faz de conta',¹¹ que só existe no plano da linguagem e da imaginação. Então, fica claro porque a linguagem é vista como um campo fértil para nossa criatividade imaginativa alçar voos ilimitados e território fecundo da literatura e do cinema.

Enfim, entendemos que a representação seria um processo de presentificação do que se encontra ausente; que não há representação fora do território da linguagem; que a linguagem tem como função geral representar e que a representação é um componente da linguagem que só acontece devido à peculiaridade de sua natureza ontológica: a de ser signo.

A partir do exposto, pode-se conceber a imagem fílmica como uma forma singular de existir do signo e, conseqüentemente, como um gênero do signo-imagem, o que significa

¹¹ A noção de 'faz de conta' é apresentada de forma inteligente e criativa por Currie (2005).

dizer que, no que tange ao exercício concreto da representação, ela submete-se, concomitantemente, à lógica geral do signo e do signo-imagem, acionando as regras do jogo de um e de outro de um modo peculiar. Assim, formulamos as seguintes perguntas: Como a imagem fílmica representa? Quais são os constituintes singulares de uma representação fílmica?

Não queremos nos debruçar sobre a profundidade e a complexidade dessa questão, porquanto nos basta refletir sobre alguns de seus aspectos, para que possamos entender as possibilidades epistêmicas do uso pedagógico do filme no espaço escolar.¹² Se nos colarmos diante da tela do cinema, da TV, do DVD ou do computador e assistirmos a um filme qualquer, mudo ou falado, preto e branco ou em cores, seja ele um documentário ou uma ficção, um drama ou uma comédia, um romance ou um terror, um desenho animado ou um filme de guerra, o que veremos representado diante de nós? Veremos, em meio a essa diversidade de gêneros e de temas tratados, de significantes visuais e significados focalizados, o movimento aparente da vida, do cotidiano e da história real ou imaginária, representado visualmente na tela. Ao afigurar as coisas, ela nos afeta e impacta e captura, a um só tempo e de um modo próprio, nossa visão, emoção e entendimento. Diferentemente de um desenho, uma charge, um grafite, uma pintura, uma foto, uma tira ou um gibi, o filme registra o movimento de coisas, pessoas, acontecimentos, lugares e paisagens assinalados de maneira dramática.

A dramaticidade do movimento apresentada no espaço e no tempo do cinema é o que nos afeta, seduz-nos, interpela-nos, amedronta-nos, alegra-nos, entristece-nos, faz-nos chorar, indigna-nos, angustia-nos, decepciona-nos, encanta-nos e nos espanta. Portanto, não é somente o que vemos, ouvimos ou lemos na tela, mas como o que vemos é mostrado, representado visualmente. Imersos na experiência do cine-imagem, notamos que a imagem fílmica é, certamente, um gênero da imagem visual rico de possibilidades estéticas, ideológicas e epistêmicas, talvez o mais pleno de potencialidades para representar o movimento, os eventos e as ocorrências que se instalam na realidade.

Todo esse encantamento é efetivado, sobretudo, pela rede de significantes visuais que a feitura de um filme mobiliza, seleciona, articula e organiza na trajetória de sua produção visual: objetos, personagens, ações, ruídos, falas, diálogos, contrastes, cores, luminosidades, vestuários, duração, época, tempo, lugar, paisagem, situações e cenários.

¹² Sobre a relação entre cultura visual, cinema e educação escolar, recomendamos a leitura de: Cristina Costa (2005), Cap. 4 - A imagem em movimento (p. 91-110); e de Fernando Hernandez (2007), principalmente o Cap. 3 - Para levar a cultura visual à educação (p. 63-68).

Ligada ao conjunto de significantes visuais, encontra-se uma série de ideias, emoções, valores, concepções de mundo, em suma, de significados que o filme difunde, institui, prolifera, consolida, corrobora ou refuta, rejeita, silencia, arrefece, anula, desqualifica, proíbe e interdita. Enfim, o conjunto de coisas vistas, que se movimentam diante dos olhos no espaço da tela, constitui o desenho visual da representação fílmica, que nos conduz a ‘fazer de conta’ que tudo o que é mostrado existe tal como aparece.

A articulação entre os significantes visuais e os significados ideológicos acontece com o desenrolar de uma trama, de uma narrativa que tece, costura e conforma os componentes visuais, sonoros e gráficos entre si e entre eles e os significados desejados, numa totalidade, que é a representação fílmica, visualizada na tela. A imagem fílmica representa o movimento e se constitui por meio dele ao mesmo tempo em que o institui, erigindo-o como regra, processo e produto final. Em cada momento, em cada componente, em cada articulação, em cada par significante-significado, o movimento se faz presente, escrevendo-os, inscrevendo-se neles e no conjunto da representação fílmica, de modo que quem assiste a um filme tem a impressão de que está vendo a própria realidade¹³ se desenrolando diante dos seus olhos.

Esse processo de captura, de produção e de projeção da representação do movimento - e de seus múltiplos referentes – acontece, de um lado, por meio do posicionamento da câmara e de suas inúmeras chamadas, ângulo, deslocamentos e enquadramentos; de outro, por meio da montagem-decupagem das imagens, momento em que ocorrem os cortes, as vinculações e as composições visuais dos planos, das cenas e das sequências, próprios de cada gênero fílmico produzido. O filme é, nesse sentido, a representação visual de uma série de movimentos reais e imaginados, produzidos e capturados, cortados e posicionados na película, que se afiguram e são projetados diante de nós, na tela, como uma totalidade de movimento visual contínua, viva e dramática.

A imagem fílmica guarda uma complexidade singular, possível de ser entendida, sobretudo quando acessamos a trajetória do aparecimento e do estabelecimento de seus componentes e constituintes visuais, por exemplo, como o desenvolvimento das diversas possibilidades que ela tem de capturar, produzir e conferir visualidade ao movimento.

¹³ Uma reflexão sobre as noções de realidade e de verdade associadas à questão da imagem visual pode ser encontrada no livro ‘Imagem: cognição, semiótica e mídia’ de SANTAELLA e NOTH (2005, p. 195-208). Sugerimos a leitura do capítulo onde os autores problematizam o assunto a partir da pergunta: As imagens podem mentir?

Desde fins do Século XIX até hoje,¹⁴ a indústria do cinema tem produzido uma série de transformações no modo de conceber a representação do movimento, o que pode ser verificado no conteúdo do referente escolhido para ser representado, na riqueza estética dos significantes visuais selecionados para compor o cenário, na complexa rede de significados e sentidos que abarcam e problematizam, na apropriação inteligente e no aperfeiçoamento contínuo de diversos saberes, técnicas e tecnologias de produção de imagens que podem gerar surpreendentes efeitos e impactos ideológicos, estéticos, afetivos e epistêmicos nos consumidores de filmes.

É bem verdade que há uma literatura sobre o assunto, cuja leitura poderá nos ajudar a entender e aprofundar nossa experiência visual. Cabe-nos, no contexto da argumentação empreendida neste texto, assinalar o objeto central de nossa preocupação, isto é, discutir sobre as potencialidades pedagógicas da representação fílmica no âmbito da socialização do conhecimento, propiciada pela escola.

O CONHECIMENTO ESCOLAR E O USO PEDAGÓGICO DO FILME

São diversos os tipos de saberes que temos produzido e acumulado ao longo da história.¹⁵ O conhecimento é um deles. Inteligentemente, os gregos classificaram os saberes em três tipos: *doxa*, *sofia* e *epistême*. Vejamos, resumidamente, a especificidade de cada um, para entender o significado da escola como um lugar de socialização do saber elaborado, e da imagem fílmica, como uma possibilidade pedagógica na efetividade cultural do cumprimento da prática epistêmica da escola.

Doxa é o saber de opinião, identificado pelo conjunto de impressões e preferências que se tem sobre alguma coisa. Geralmente, é constituído a partir do que se ouviu dizer e do que se vê ou viu no curso da eventualidade dos acontecimentos imediatos. As coisas vistas e ouvidas são tecidas em conformidade com o que se sente, crê e imagina, seguindo o critério da subjetividade e da vivência individual, pautadas na necessidade concreta de se lutar pela sobrevivência.

Sofia é o saber de experiência, uma série de informações que se tem sobre algo, reconhecido e aceito como válido, a partir do critério da vivência individual e coletiva. *Sofia*

¹⁴ Uma versão resumida sobre o aparecimento do cinema pode ser encontrada no livro 'Uma história social da mídia', de BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. (2004, p. 169-184).

¹⁵ Sobre a questão do conhecimento, como o estágio mais desenvolvimento do saber, consideramos apropriada a leitura do livro *Ciência e Existência*, de Álvaro Vieira Pinto (1979).

não é um saber imediato, baseado no ‘ouvi dizer’ ou na instantaneidade do que se viu nem um saber marcado pelo uso livre do gosto e da preferência pessoal. Ao contrário, mesmo quando singularmente aprendido, ele é fruto do acúmulo da experiência vivida e da confirmação coletiva do grupo. A permanência do saber na memória dos indivíduos e do grupo social é uma evidência da presença do saber de experiência, da *Sofia*.

Epistême, por sua vez, é o saber elaborado abstratamente, com base no rigor da razão e do método. Os saberes filosóficos, teológicos e científicos são exemplos clássicos de saber epistêmico. Nesse sentido, ele é uma forma de saber resultante de um trabalho cuidadoso, alicerçado em um conjunto de procedimentos por meio dos quais se objetiva compreender e explicar algo, que intenciona se colocar no lugar de sua ausência, representando-o epistemicamente. O conhecimento produzido sobre algo significa a produção de uma ideia sobre o que ele seja. O conhecimento é uma espécie de saber, capaz de informar sobre algo da realidade, suas condições de existência, seu modo de funcionamento, seus efeitos e suas implicações. A representação oriunda do conhecimento sobre algo nos aproxima dele e nos conta alguma coisa sobre ele.

Seja para o indivíduo singular se adaptar bem mais em determinado contexto cotidiano e se inserir nele, seja para aperfeiçoar o desenvolvimento do gênero humano, de sua história e sociabilidade, o conhecimento tem se constituído como um artefato cultural de grande relevância. Assim, ele se apresenta como uma possibilidade de conservar, transformar e produzir a vida e a cultura e, contraditoriamente, de negá-las e destruí-las.

Vivemos numa era em que o conhecimento se tornou o saber hegemônico. Por isso, a escola foi erigida, por excelência, como o espaço social de aprendizagem do conhecimento elaborado, conforme defendem, por exemplo, Saviane (2008), Libâneo (2001) e Cortela (2008). A razão de sua existência social consiste em se criarem as condições necessárias e possíveis para que os membros das comunidades local, nacional e internacional possam acessar o conjunto dos conhecimentos produzidos acumulados pela humanidade e sistematizados em disciplinas e se apropriar deles.¹⁶

É bem verdade que o estudante aprende, concomitantemente, outras coisas além de conhecimentos, isto é, de um saber abstrato organizado disciplinarmente. Aprende também

¹⁶ Não obstante a razão deste texto seja de discutir sobre a função epistêmica da exibição de filmes no espaço escolar, temos ciência de que seu uso escolar não se reduz a esse fim pedagógico e que abarca inúmeras outras possibilidades de tratamento e de investigação. Devido à alternativa escolhida, não nos ocuparemos de problematizar e analisar outras maneiras de abordar a questão pedagógica do filme na escola.

uma gama de saberes práticos, consolidados em atos, ritos e instituições e expressos em comportamentos, habilidades, atitudes, valores, convicções, sentidos, crenças, emoções, visões de mundo, linguagens etc. Portanto, são os saberes considerados legítimos pela sociedade onde se insere.

O fato é que, em última análise, cada uma dessas aprendizagens – selecionada, classificada e organizada pela escola - pode ser entendida como uma forma distinta e diversa de um saber epistêmico produzido, legitimado socialmente e instituído culturalmente. O universo de aprendizagens abstratas e práticas a serem experimentadas pelo estudante é uma dimensão da complexidade do currículo escolar, que varia em nível local, nacional e internacional, conforme o que for considerado necessário, possível, legítimo e desejado por aqueles e aquelas que estão no governo das instituições que integram a sociedade civil organizada e as instâncias políticas do Estado.

A escola, o conhecimento e o currículo se tornaram objetos de desejo e de luta, de aceitação e de negação, de negociação e de contestação. Como um artefato cultural, a tríade escola-conhecimento-curriculo se tornou uma espécie de matéria-prima necessária à produção do capital cultural e à geração de subjetividades desejadas, à articulação e à mobilização de visões de mundo legitimadas, à configuração e à instituição de valores e sentidos hegemônicos, ao exercício e ao empoderamento de indivíduos, grupos e classes, tendo em vista a consolidação do poder e do governo das pessoas e da sociedade.¹⁷

É nesse contexto triádico, em que o conhecimento confere sentido existencial e histórico à escola moderna e ocupa a centralidade do currículo escolar, resignificando, dinamizando e articulando sua configuração complexa, em que se insere a questão do uso pedagógico da imagem fílmica como uma possibilidade de operar e de efetivar a socialização e a apropriação consciente, crítica e competente do saber epistêmico. Compartilhamos do entendimento de que o signo-imagem e seus gêneros, como, por exemplo, o fílmico, têm algo com que colaborar nesse processo.¹⁸

¹⁷ Sobre a relação entre os três termos em questão, ancoramo-nos, por exemplo, em estudos desenvolvidos por Tadeu (1999) sobre o currículo, que resultou no livro *Documento de identidade: uma introdução às teorias do currículo*, e em Moreira (1994), que organizou uma série de textos sobre a problemática do conhecimento escolar no livro *Conhecimento educacional e formação do professor*.

¹⁸ A articulação entre cinema e conhecimento tem sido objeto de investigação de várias áreas do conhecimento disciplinar, como a História e a Filosofia, com suas respectivas noções de cinema-história, cunhado por Marc Ferro, e conceito-imagem, empregada por Júlio Cabrera, conforme podemos constatar nos livros *'Cinematógrafo: um olhar sobre a história'* (2009) e *'O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através de filmes'* (2006).

Vimos que o filme, como artefato cultural particular, constitui-se de uma série de componentes visuais de natureza geral, pertinentes ao modo próprio de existir do signo-imagem e de componentes visuais singulares, afeitos ao modo específico como a linguagem cinematográfica articula, mobiliza e opera os constituintes da cultura visual, como a representação, por exemplo. Nesse sentido, consideramos alguns argumentos a favor de uma perspectiva crítica¹⁹ no uso pedagógico da imagem fílmica no contexto escolar. O argumento que apresentamos se inspira em uma tese central e em alguns pressupostos. A tese central é de que o uso pedagógico da imagem fílmica pode ser tratado sob três óticas distintas, porém articuladas, a saber: como artefato cultural visual, fonte e mediação do conhecimento escolar.

Como artefato cultural visual singular, a imagem fílmica pode ser entendida como algo que comporta, em sua constituição, uma série de saberes próprios, um conjunto determinado de técnicas e dispositivos, uma diversidade de gênero e uma infinidade de possibilidades de representação do mundo real e imaginário, subjetivo e epistêmico. Nessa perspectiva, o filme, imerso em um processo de produção, circulação e consumo próprio, detentor de uma linguagem visual singular e situado em um horizonte de possíveis usos culturais, apresenta-se como um artefato visual riquíssimo para ser trabalhado na escola de diferentes modos e com fins pedagógicos diversos.

Como fonte, a escola deveria se debruçar sobre o filme, tendo em vista estudá-lo como se estuda um objeto qualquer nas disciplinas escolares, como se estuda um texto, portador de uma linguagem própria, de estilos e gêneros diversos, de conteúdos temáticos múltiplos, carregados de saberes abstratos e práticos, merecedores de reflexão, apreciação, análise, comentário e entendimento. Nessa ótica, o texto-fílmico seria visto como uma representação de possíveis saberes, que deveriam ser acessados, processados, compartilhados, apropriados e rescritos criticamente pelo estudante, individual e coletivamente.

Como mediação, a escola deveria tratar o filme como um componente curricular articulador do conhecimento escolar. Nesse caso, ele deveria ser conhecido pelo gestor, pelo pedagogo e pelo docente, a fim de ser empregado, competente, inteligente e criticamente, nas diversas disciplinas, fases e etapas do processo de escolarização, nos

¹⁹ O tratamento crítico da imagem e da educação é intitulado por Carlos (2008, 2010 e 2011) de *Pedagogia crítica da visualidade*.

diferentes momentos e situações de aprendizagem do saber epistêmico que são promovidos pela escola.

No que tange aos pressupostos, apresentaremos alguns a favor do uso pedagógico da imagem fílmica no contexto escolar. O primeiro pode ser expresso através da assertiva de que vivemos em uma cultura visual. Entretanto, seu significado não deve ser entendido apenas a partir da obviedade da constatação empírica, orientada pela experiência cotidiana que temos com a imagem visual, em geral, e fílmica, em particular, mas pelo reconhecimento crítico de que a assertiva de que vivemos imersos em uma cultura visual evidencia um acontecimento histórico que não devemos desconsiderar: o de que uma nova geração está aprendendo a conhecer e a se relacionar consigo mesma, com os outros e com seu entorno, por meio da imagem.

Viver sob o signo da imagem significa reconhecer a existência concreta de uma cultura que institui a presença factual de uma subjetividade visual, cujo modo de pensar e de sentir conecta a visão e a cognição de uma maneira tão intensa, diversa e profunda a ponto de afirmarmos, sem dúvida, que ver é conhecer. Cultura visual, cognição e conhecimento passam a compor uma série epistêmica tricotômica que exige um tratamento pedagógico singular, no âmbito da prática educativa escolar, assim como a relação entre cultura e escrita, cognição e conhecimento exige e marca, ainda hoje, a configuração da educação escolar e de seu currículo.

O segundo pressuposto é de que o aparecimento da imagem fílmica operou uma ruptura no campo da cultura visual, no sentido de alargar o horizonte de possibilidades dos registros visuais, ao propiciar a captura e a representação do movimento do mundo, do cotidiano, da natureza, da cultura e da própria criatividade imaginária dos homens. Nesse sentido, o conhecimento da imagem fílmica e da singularidade de sua linguagem propiciaria um conjunto de saberes cinematográficos que podem potencializar, articular e dinamizar, de forma competente e qualificada, o uso pedagógico do filme na escola.

O emprego consciente e crítico da imagem fílmica, isto é, a superação do senso comum, por meio do saber acumulado sobre seu modo de existir e de funcionar, capacitará o educador a realizar um duplo gesto no âmbito da educação escolar: de um lado, de desconstrução do uso corrente do filme como simples recurso didático ilustrativo do conhecimento; de outro, de desdobramento do uso do filme nas três direções pedagógicas enunciadas em nossa tese central, como artefato cultural, fonte e mediação, posicionando-o

no espaço do currículo, como componente pedagógico estratégico no processo de socialização e apropriação do saber escolar.²⁰

O terceiro pressuposto é de que é preciso reconhecer a diferença ontológica entre a representação proporcionada pela imagem visual fílmica e a epistêmica. O filme toma a arbitrariedade subjetiva como regra de produção fundamental do que deverá ser visto. Em outras palavras, a elaboração da representação fílmica segue uma lógica de estruturação pautada no arbítrio estético e ideológico do diretor e de sua equipe e que mobilizará os recursos humanos, técnicos e tecnológicos necessários para fazer valer a produção de suas ideias e sentidos.

As múltiplas afigurações e representações que constituirão a totalidade visual do filme produzido, por mais que se aproximem da realidade e tentem nos convencer de que o que é visto na tela seja tal como é na realidade, não passam de uma montagem, de um efeito de realidade. A montagem é, ao fim e ao cabo, a objetivação da subjetividade arbitrária de seu criador, por isso, ao assistir a um filme, fazemos de conta que ele é uma representação do movimento real das coisas. De modo diferente, na representação epistêmica, gerada pelo processo de produção do conhecimento de algo, há um intenso esforço cognitivo para se diminuir o componente arbitrário da subjetividade do sujeito epistêmico, por isso é que se pode dizer que a representação, que resulta do conhecimento das coisas, sempre nos conta algo sobre o seu modo de ser e nos remete ao ser da coisa investigada.

O quarto pressuposto diz respeito ao reconhecimento de que uma das estratégias utilizadas pela imagem fílmica para nos afetar consiste em ativar algum aspecto do campo emocional do cinéfilo. Por essa via, confere-se sentido e inteligibilidade ao que se vê, lê e escuta, ou seja, ao que é mostrado na ordem particular de um filme. Em outras palavras, o filme emociona, aciona e mobiliza as dimensões de nossa afetividade e produz efeitos de sentido, de verdade e de realidade para o que é visto na tela.

O reconhecimento desse fenômeno visual imagético é fundamental para a educabilidade crítica do olhar e para o uso pedagógico da imagem fílmica na ótica epistêmica, pois isso nos ajuda a ficar em estado de alerta para que não confundamos o que

²⁰ Em relação aos modos de se apropriar do filme no espaço escolar, ler a Dissertação *'Um estudo sobre os modos de apropriação do cinema por educadoras na escolarização de jovens e adultos'*, de Evelyn Fernandes Azevedo Faheina. Disponível em: <http://btdt.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2447>. Acesso: 07/01/2012.

vemos, o que é mostrado e o que sentimos com o que é e existe. Nessa perspectiva, o filme se torna uma excelente via de diferenciação entre a noção de sentido e a de verdade, e entre a de ficção e a de realidade. Essas noções são indispensáveis ao processo de aquisição e apropriação do conhecimento elaborado, tão caro à função social da escola.

O quinto pressuposto é de que o uso pedagógico das possibilidades epistêmicas da imagem fílmica, no âmbito da socialização e da apropriação do saber escolar, tem uma variante política relacionada ao compromisso e à responsabilidade social do educador de fazer da escola um lugar de aprendizagem qualificado para formar a criticidade visual do estudante, pertencente ao cenário contemporâneo da civilização da imagem.

A educabilidade crítica do olhar do estudante deverá ser constituída por meio de um movimento contraditório que consiste, precisamente, em recorrer à imagem fílmica para mediar a apropriação do conhecimento escolar. Quando aprende o saber epistêmico e o incorpora ao seu repertório cultural cognitivo, o estudante passa a trabalhar com ele, no sentido de analisar e adentrar o universo visual dos constituintes fílmicos, agora como objeto de sua apreciação, de modo que possa distinguir a matéria-prima advinda da realidade e dos saberes epistêmicos empregados na composição dos significantes visuais dos significados ideológicos e das representações difundidas visualmente no e pelo filme a que assistiu. Em suma, a análise crítica da imagem fílmica consistirá no exercício cognitivo de desmontar e desconstruir a totalidade fílmica em seus componentes constitutivos e singulares e de conferir visibilidade às suas relações e articulações imaginárias.

O conhecimento apropriado propiciará o desenvolvimento da criticidade do estudante sobre as informações visuais, as afigurações e as representações da realidade apresentadas nas e pelas imagens fílmicas. Não podemos perder de vista que, embora a imagem fílmica possa se referir a aspectos específicos e diversos da realidade concreta, como o movimento e a matéria-prima constitutiva do par significante-significado visual fílmico, jamais deverá haver uma identificação entre a representação originada de sua articulação arbitrária e o objeto representado visualmente. O filme é, em última instância, o resultado de um trabalho criativo e inteligente de montagem do diretor e sua equipe.

Enfim, podemos dizer que o uso pedagógico da imagem fílmica se apresenta, de fato, rico de inúmeras possibilidades epistêmicas. Isso confirma a relevância do trabalho educativo a ser desenvolvido no espaço da escola, sobretudo, no que concerne à organização de um currículo centrado na tríade cultura visual, imagem fílmica e conhecimento. Parece-nos que o uso pedagógico da imagem fílmica, em particular,

corroborar o uso pedagógico da imagem, em geral, na educação escolar, assim como assegura seu emprego estratégico no cumprimento da função social da escola e da formação crítica dos estudantes.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santaro. 11. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993. 320p.

AUMONT, Jacques et. al. (Org.). **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 304p.

BARTHES, Roland. **Inéditos**. vol. 3 - Imagem e moda. Trad. Ivone C. Beneetti. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. 384p.

BRASIL. **Resolução do CNE/CP Nº 1, de 15 de maio de 2006**. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rcp01_06.pdf. Acesso em: 09 dez. 2015.

_____. **Lei 13.006 de 26 de junho de 2014**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm Acesso em: 20 jul. 2016.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Cinema e televisão. In: **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004. p. 169-184.

CABRERA, Júlio. **O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através de filmes**. Trad. Rita Vinagre. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2006. 400p.

CARLOS, Erenildo João. (Org.). **Educação e visualidade: reflexões, estudos e experiências pedagógicas com a imagem**. João Pessoa, PB: UFPB, 2008. 122p.

CARLOS, Erenildo João. (Org.). **Por uma pedagogia crítica da visualidade**. João Pessoa, PB: UFPB, 2010. 246p.

CARLOS, Erenildo João; VICENTE, Dafiana do Socorro Soares. (Org.). **A importância do ato de ver**. João Pessoa, PB: UFPB, 2011. 184p.

CORTELA, Mário Sérgio. **A escola e o conhecimento**: fundamentos epistemológicos e políticos. São Paulo, SP: Cortez, 2008. 160p.

COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídia**. São Paulo, SP: Cortez, 2005.

CURRIE, Gregory. Ficções visuais. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. V. 1, São Paulo, SP: SENAC, 2005. p. 171-188.

FAHEINA, Evelyn Fernandes Azevedo. **O cinema vai à escola**: o uso de filme como mediação da apropriação do conhecimento na educação de jovens e adultos na rede municipal de João Pessoa, PB. João Pessoa, 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: http://btd.d.biblioteca.ufpb.br/tde_arquivos/12/TDE-2012-11-05T103341Z-1804/Publico/arquivototal.pdf. Acesso: 07 jan. 2012.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 152p.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999. 544p.

HERNANDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: proposta para uma nova narrativa educacional. Trad. Ana Death Duarte. Porto Alegre, RS: Mediação, 2007. 128p.

LESSA, Sérgio. **Para compreender a ontologia do ser social**. 3. ed. ver. e ampl. Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2007. 240p.

LIBÂNEO, José Carlos. **Democratização da escola pública**: a pedagogia crítico-social dos conteúdos. 4. ed. São Paulo, SP: Loyola, 2001. 146p.

LUKÁCS, György. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível. Trad. Lya Luft e Rodnei Nascimento, São Paulo, SP: Boitempo, 2010. 416p.

MARTIN, Maciel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003. 184p.

MOREIRA, Antônio Flávio (Org.). **Conhecimento educacional e formação do professor**. Campinas, SP: Papirus, 1994. 140p.

NOVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Soleni. (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. São Paulo, SP: UNESP; Salvador, BA: EDUFBA, 2009. 496p.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005. 340p.

PINTO, Álvaro Vieira. Teoria da cultura. In: **Ciência e existência: problemas filosóficos da pesquisa científica**. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra; 1979. p. 119-138.

RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. v. 1, São Paulo, SP: SENAC, 2005. 436p.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. As imagens podem mentir? In: **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. 4. ed., São Paulo, SP: Iluminuras, 2005. p. 195-208.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini e outros. 12. Ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1996.

SAVIANI, Demerval. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações**. 10 ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo horizonte, MG: Autêntica, 1999. 156 p.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 432p.

ⁱ Revisão gramatical do texto sob a responsabilidade da equipe da revista ETD