

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Juliana Vieira Costa

*Exibição de filmes em contexto escolar: entre o Programa de Alfabetização
Audiovisual e a sala de aula*

Porto Alegre
2017

Juliana Vieira Costa

*Exibição de filmes em contexto escolar: entre o Programa de Alfabetização
Audiovisual e a sala de aula*

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Educação da Faculdade de Educação
da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, como requisito parcial para a
obtenção de grau de Mestre em
Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Carmen
Silveira Barbosa

Linha de Pesquisa: Estudos sobre a
Infância

Porto Alegre
2017

Juliana Vieira Costa

*Exibição de filmes em contexto escolar: entre o Programa de Alfabetização
Audiovisual e a sala de aula*

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Educação da Faculdade de Educação
da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, como requisito parcial para a
obtenção de grau de Mestre em
Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Carmen
Silveira Barbosa

Linha de Pesquisa: Estudos sobre a
Infância

APROVADA EM __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Carmen Silveira Barbosa – Orientadora

Prof. Dr. Gilberto Icle – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreid – PUCRS

Prof^a. Dr^a. Ivonete Pinto - UFPel

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas e instituições que possibilitaram a conclusão desta pesquisa, entre elas agradeço especialmente:

Ao *Programa de Alfabetização Audiovisual* por ser o disparador de uma paixão que promete não me abandonar, e a todos os profissionais nele envolvidos, principalmente a Maria Angélica dos Santos, maior entusiasta deste trabalho. Também à Andreia Merlo e Marcus Mello, parceiros queridos de muitos debates.

À Adriana Fresquet e Isaac Pipano pela atenção dedicada e pelo trabalho pulsante.

À *Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia*, e toda sua competente equipe, pelo acolhimento.

Aos professores entrevistados Bruno Dornelles, Daniela Gil, Eduardo Toledo, Elenilton Neukamp e Gabriela Peruffo que por meio de suas falas generosas e calorosas me abriram novas portas de entendimento sobre o tema pesquisado.

À Maria Carmen Silveira Barbosa, orientadora querida, pela paciência, doçura e aposta na autonomia na condução da pesquisa.

Às igualmente queridas colegas de Linha de Pesquisa Estudos sobre a Infância, sempre atentas e amorosas nas trocas de experiências.

Aos amigos Juliano Campos, Fabiana Canavieira e Angelene Lazaretti, que não deixam a peteca cair, e a Joana Alencastro pelo bom humor na revisão do trabalho.

Ao Leonardo Bomfim, ao Vicente Barcellos, e ao João Manoel Navarro Costa pelo apoio, compreensão e carinho.

À banca examinadora, Prof. Dr. Gilberto Icle, Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreid e Prof^a Dr^a Ivonete Pinto pelo aceite do convite, contribuições e

olhares atentos.

À Capes, pela concessão da bolsa durante os anos da pesquisa, sem a qual essa não seria possível, e ao *Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*.

Vida longa à educação pública e meu enorme carinho aos que nela acreditam e trabalham pela sua qualidade.

Para o Vicente, o Leo e o Neneu

RESUMO

Este trabalho se constitui como uma investigação narrativa acerca dos critérios de seleção de filmes para exibição em contexto escolar, formal e informal, e das abordagens do cinema que esses critérios engendram, tendo como ponto de partida as atividades do *Programa de Alfabetização Audiovisual* e sua rede de professores. Por meio de entrevistas semi-estruturadas com professores da educação básica, profissionais e pesquisadores do *Programa*, relaciona as práxis de exibição de filmes a teorias do cinema e educação e ao conceito de *momentos de intensidade* do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht. A título de organização, e a partir das narrativas dos entrevistados, foram elencadas cinco abordagens principais de exibição de filmes em contexto escolar: abordagem de evento, abordagem da crítica cultural, abordagem da produção audiovisual, abordagem de debate temático e abordagem cineclubista. As questões levantadas sobre critérios de seleção fílmica foram trabalhadas de modo a estabelecer de que formas o cinema é pensado no ambiente escolar e em projeto voltado a esse público, em seu eixo de exibição.

Palavras-chave: Cinema e educação; Arte educação; Cinema.

ABSTRACT

This work constitutes an investigative narrative about the criteria of film selection for exhibition in a formal and informal school context, and the cinema approaches that these criteria generate, starting from the activities of the Audiovisual Literacy Program and its network of teachers. Through semi-structured interviews with teachers of basic education and professionals and researchers of the Program, it relates the praxis of film exhibition to theories of cinema and education and to the concept of *moments of intensity* of the philosopher Hans Ulrich Gumbrecht. As a form of organization, and based on the narrative of the interviewees, five main approaches of film screening on school context has been categorized: the event approach, cultural criticism approach, audiovisual production approach, thematic debate approach and the cinema club approach. The questions raised about criteria of film selection were worked out to establish in which ways cinema is thought on a school environment and on a project aimed to this public, in its axis of exhibition.

Keywords: Cinema and education; Art education; Cinema.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
EFEITO DE FUSÃO: ENTRE DUAS (OU MAIS) IMAGENS	12
1 A CENA NA QUAL A PESQUISA SE INSERE	17
1.1 O Programa de Alfabetização Audiovisual	17
1.2 Tramando o gênero a partir de projetos similares	21
2 ENQUADRAMENTO DO OBJETO	28
2.1 Relato narrativo: inventário e arqueologia dos cadernos de anotações	29
2.1.1 Curadoria educativa.....	32
2.1.2 Critérios de identificação e estranhamento.....	37
2.1.3 Rede Kino e a Lei 13.006/2014.....	47
2.2 A exibição de filmes em contexto escolar	52
2.3 Delimitação do objeto e entrevistas	58
3 OS PERSONAGENS E SUAS NARRATIVAS	70
3.1 Foco na sala escura	71
3.1.1 O cinema no cinema: critérios de seleção e abordagem de evento.....	74
3.1.2 Sala escura e especificidade cultural.....	78
3.1.3 Cinema e disponibilidade.....	86
3.2 Foco na sala de aula	89
3.2.1 Especificidade cultural e tempos e espaços escolares.....	90
3.2.2 Disponibilidade e currículo.....	94
3.2.3 Abordagem da crítica cultural.....	98
3.2.4 Abordagem de produção audiovisual.....	105
3.2.5 Abordagem de debate temático.....	121
3.2.6 Abordagem cineclubista.....	133

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS.....	157
ANEXO A - ROTEIRO DE ENTREVISTAS.....	163
ANEXO B - MODELO DE ASSENTIMENTO DE PUBLICAÇÃO DAS ENTREVISTAS.....	166
ANEXO C - ENTREVISTA MARCUS MELLO.....	167
ANEXO D - ENTREVISTA BRUNO DORNELLES	178
ANEXO E - ENTREVISTA DANIELA GIL.....	191
ANEXO F - ENTREVISTA GABRIELA PERUFFO	202
ANEXO G - ENTREVISTA ELENILTON NEUKAMP	223
ANEXO H - ENTREVISTA EDUARDO TOLEDO.....	238
ANEXO I – RELAÇÃO DE FILMES CITADOS.....	254

EFEITO DE FUSÃO: ENTRE DUAS (OU MAIS) IMAGENS

No cinema, chamamos de fusão o efeito que consiste na passagem gradativa de uma imagem a outra, como uma transposição de imagens em ritmo lento. Uma figura está surgindo, enquanto outra está desaparecendo, e, nesse processo, não temos nem uma, nem outra, mas um embaralhamento das imagens por um determinado tempo. Essa imagem fugidia, que nem chega a ser e logo já não é mais é, de certa forma, o lugar de onde falo, de um movimento constante de chegada e partida, e que coincidentemente, também é o lugar do cinema e educação. Na fronteira borrada entre as áreas, o campo do cinema e educação vem se construindo através das décadas por meio de diversas abordagens desde reflexões acerca das imagens como constituintes dos sujeitos contemporâneos, englobando todas as suas dimensões audiovisuais, à inserção do cinema e do audiovisual no currículo escolar, passando pela formação de público para o cinema, formação estética, abordagem crítico-sociológica, entre tantas outras.

Parafraseando o título da tese de doutorado de Cezar Migliorin, *Eu sou aquele que está de saída*, gostaria de começar essa apresentação com a ideia que na vida acadêmica e, de certa forma, na profissional, ou ainda no encontro entre as duas, sempre me senti como *aquela que está chegando*. Na intersecção entre os estudos em cinema, artes e educação, fui a pesquisadora de cinema no *Instituto de Artes*¹ e a estudante de artes no campo do cinema (bastante frequentado por pesquisadores da comunicação). Na relação entre vida profissional e universidade, a produtora cultural dentro da academia, a acadêmica no âmbito escolar, entre outros “estrangeirismos”. Essa foi a primeira dificuldade que se apresentou para o recorte do objeto de pesquisa desta dissertação.

Na fusão das imagens que é o local de onde falo, o interesse no campo do cinema e educação nasce do ingresso como bolsista de extensão e

¹ Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

produtora cultural do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, em 2012. Após quatro anos de trabalho com o projeto, licenciada em artes visuais, e com experiência profissional em processos educativos em artes, tomando aqui o cinema em sua face artística, como transformar essa vivência em tema de investigação? O que nesse território de fronteiras borradas fazia sentido pesquisar, e que contribuísse para o amplo campo no qual esta pesquisa está inserida?

Pesquisar a partir do *Programa* era a única certeza. A intensidade do trabalho desses quatro anos gerou muitas inquietações que pediam para ser retomadas na forma de investigação acadêmica. Mas a maior dificuldade no início deste projeto, e que determinaria também o objeto da pesquisa, era também de ordem metodológica: como extrair da experiência no *Programa de Alfabetização Audiovisual* um tema de investigação?

Não obstante, o imperativo do mote do projeto engendrava dois grandes desafios: o primeiro, qual recorte fazer dentro de um objeto dessa amplitude e importância e, o segundo, o mais difícil, como analisar com objetividade um contexto em que estive mais do que profissionalmente envolvida, emocionalmente mergulhada durante este período. Como recuperar as discussões envolvidas nesse processo, seus atores, os entusiasmos e frustrações, numa reflexão individual? De que forma trazer à reflexão as suas vozes polifônicas, contraditórias, convergentes e divergentes, sob um ponto de vista único, a partir de uma memória falha, subjetiva, contaminada; e como fazer isso por meio de uma metodologia acadêmica que considerasse esses desvios?

A relação do *Programa* com a sala de aula e o ambiente escolas foi decisiva para o desejo de trabalhar com questões diretamente relacionadas a este contexto. Apesar de o cinema e da educação evocarem temas relativos a formação dos sujeitos, à memória, entre outros, a ligação intrínseca do projeto e, conseqüentemente, a minha, com professores atuantes nessas instituições, pedia uma abordagem sob a perspectiva do cinema em contexto escolar formal, na sala de aula e, informal, externos à instituição, porém

articulados com ela. Na intermitência das imagens em efeito de fusão, sobressaiu-se a que me posicionava ao lado das ações de exibição cinematográfica, em detrimento das ações de produção audiovisual ou das formações docentes, ambos eixos do *PAA*², sobretudo pelo envolvimento com grupos de estudo em cinema e atividades cineclubistas, externas à universidade e ao meu campo profissional, estritamente falando.

Optei por chamar a pensar conjuntamente alguns sujeitos imbricados nos processos de inserção do cinema no currículo escolar, a fim de ampliar meu entendimento sobre como essas práticas efetivamente estão acontecendo, nas suas formas mais qualificadas (qualificadas aqui se refere à complexidade das reflexões nas ações de exibição de filmes, e não à avaliação de “boas” ou “más” práticas). Assim, o trabalho partiu de entrevistas, com profissionais do *PAA* e professores ligados ao *Programa*, que me ajudaram a pensar os temas da pesquisa sob mais de uma perspectiva.

Nesse sentido, essa pesquisa dedicou-se a investigar quais critérios de seleção fílmica, e, por conseguinte, quais abordagens estes critérios aludem, em cinco práticas pedagógicas de professores ligados ao *PAA* envolvendo exibição de filmes em sala de aula e na ação *Festival Escolar de Cinema*, do *Programa de Alfabetização Audiovisual*. Para tanto foram realizadas sete entrevistas com dois profissionais do *Programa de Alfabetização Audiovisual* e com cinco professores das redes pública e privada de Porto Alegre. O objeto do estudo foram as práticas de exibição de filmes para público escolar, em espaços formais e informais de ensino, com foco nos critérios de seleção fílmicos e em como essas exibições eram pensadas e desdobradas em cada contexto.

Para chegar às questões que conduziram esse trabalho recorri à metodologia de pesquisa narrativa. Por ser personagem ativo da história desse projeto, entendi que a forma mais honesta de me aproximar do que seriam os objetivos geral e específicos, seria refazer com o leitor o caminho que percorri

² Programa de Alfabetização Audiovisual.

até chegar ao seu objeto. Desta forma, os objetivos da pesquisa serão reconstruídos no decorrer do texto, a partir da explanação das questões que os constituíram. Pelo mesmo motivo optei por trabalhar a partir de entrevistas com os professores e profissionais do *Programa*. Por serem atores construtores de suas práticas, recorrer às suas histórias contadas e suas ideias sobre cinema e educação, me permitiu acessar uma narrativa polifônica de como a exibição de filmes é pensada em diferentes contextos.

A primeira parte deste trabalho dedica-se a apresentar o contexto no qual se deu a pesquisa: o *Programa de Alfabetização Audiovisual*, alguns projetos similares que atuam hoje em dia em território nacional, e dois grupos de pesquisa que se dedicam a pensar o cinema e educação no Rio Grande do Sul, bem como a forma como as coordenadoras do projeto pensam o conceito de alfabetização audiovisual. No segundo capítulo narro o caminho que me levou a recortar o objeto deste estudo. Nessa seção, retomo questões recorrentes no percurso de estudante universitária e profissional da cultura, pontuo alguns temas que foram abordados posteriormente nas entrevistas, e explico o que me levou a trabalhar com entrevistas, como elas foram pensadas, tanto em relação à construção do roteiro, quanto à realização das análises.

A terceira parte desta dissertação, o capítulo de análise das entrevistas, é dividida em dois momentos. O primeiro momento tem o foco na exibição de filmes em sala de cinema e parte da experiência da programação do *Festival Escolar de Cinema*, com base na análise das entrevistas de dois profissionais e pesquisadores do PAA. Essa seção dedica-se a pensar na abordagem de evento dessa ação e como essa abordagem se articula com os critérios de seleção de filmes do *Festival*. Seu cerne está no impacto que a exibição de filmes na sala escura proporciona a partir do conceito de do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht e no que o favorecimento para esse impacto implica na escolha dos filmes exibidos.

O segundo momento do terceiro capítulo de análise tem o foco na exibição de filmes em sala de aula. Primeiro, se propõe a pensar sobre como a

experiência da sala escura se diferencia da exibição de filmes nas instituições escolares. Em seguida, investiga sob que formas os professores entrevistados, que trabalham com exibições regulares de filmes em escolas de diferentes redes de ensino, organizam seus projetos, estabelecem seus critérios de escolha de filmes e como desdobram essas exibições, relacionando essas abordagens a algumas teorias do cinema e do cinema e educação.

Desse modo, este trabalho buscou por meio das narrativas dos sujeitos envolvidos nos processos de escolha de filmes para grupos escolares, pensar nos critérios de seleção de filmes e como esses critérios estão imbricados com diferentes abordagens do cinema em contexto educativo. Foi na fusão das imagens do cinema em relação à educação, das falas dos profissionais diretamente envolvidos com as práticas de exibição de filmes nesses contextos, e, sobretudo, das diferentes abordagens teóricas que habitam meus estudos nesse tema que se deu esta pesquisa.

1 A CENA NA QUAL A PESQUISA SE INSERE

Devido ao desenvolvimento tecnológico e à facilitação de acesso aos dispositivos de captação e de exibição audiovisual, a partir dos primeiros anos do século XXI, muitos projetos e pesquisas surgiram a fim repensar as relações entre cinema e educação. A forte presença do audiovisual e do cinema nas escolas, provocada pela democratização desses meios, tornou-se tema incontornável para os pesquisadores dessas áreas.

Antes de adentrar nas questões que me conduziram ao recorte do objeto de investigação, apresento em que cena esta se deu. A cena, na linguagem cinematográfica, é um conjunto de planos situados num mesmo local ou cenário, que se desenrolam dentro de um tempo determinado. Nessa primeira seção, descrevo brevemente o *Programa de Alfabetização Audiovisual*, assim como elenco outros cinco projetos similares que acontecem atualmente no Brasil, delimitando o espaço e o tempo dessa sequência de planos, a fim de inserir o presente texto em uma narrativa.

Claramente este capítulo não tem por objetivo um mapeamento completo das inúmeras ações que trabalham na intersecção do cinema e da educação. É necessário, porém, descrever, mesmo de forma breve, a cena na qual esta pesquisa se insere, de forma a delimitar seu campo e apresentar suas filiações.

1.1 O Programa de Alfabetização Audiovisual

O *Programa de Alfabetização Audiovisual* é um projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, realizado em parceria com as Secretarias da Cultura e da Educação do município de Porto Alegre, financiado pelo Ministério da Educação, por meio do *Programa Mais Educação* e, mais recentemente, também pelo Ministério da Cultura. Início com esses dados para enfatizar uma das características que fazem do *Programa* uma iniciativa singular no Brasil em termos de política pública na área do cinema e educação: a articulação, tanto de financiamento quanto de realização, entre

diferentes instâncias de órgãos públicos, objetivando a qualificação da educação brasileira por meio da cultura e do ensino das artes.

O PAA teve sua origem no terreno fértil da programação voltada ao público escolar e infanto-juvenil e projetos sociais da *Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia* da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Desde a sua criação em 1999, a Sala PF Gastal - sala de cinema municipal gerida pela CCVF³ - sempre firmou parcerias com produtoras e mostras itinerantes de cinema de animação e infanto-juvenil, além de realizar, sob a coordenação de Maria Angélica dos Santos o projeto Olho da Rua, voltado à população infanto-juvenil de moradores de rua.

Em 2007, o grupo *Aportagens Educativas*, do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Educação – SMED – que desde 1988 já vinha desenvolvendo diversos projetos interseccionados entre educação e cultura – busca na CCVF uma parceria para a realização da *Mostra Estudantil de Vídeos Documentários e de Narrativas Fotográficas*. A partir desse frutífero encontro, nas representações de Maria Angélica dos Santos (SMC) e de Andreia Todeschini Merlo (SMED), no ano seguinte foi realizado o primeiro *Festival Escolar de Cinema Brasileiro*, que viria a se tornar *Festival Escolar de Cinema*. Logo após, por meio de parceiras firmadas entre as secretarias municipais, a *Faculdade de Educação da UFRGS – FACED*, sob coordenação da Prof^a Dr^a Maria Carmen Silveira Barbosa, e o *Ministério da Educação*, através do *Programa Mais Educação*, o projeto constitui-se como uma rede institucional, tornando-se um programa de múltiplas ações. Desde então, o *Programa* consiste em um conjunto de projetos que objetivam a aproximação entre cinema e escola, por meio de ações que propõe interações de acesso, reflexão e produção audiovisual.

Maria Angélica dos Santos, no histórico e análise do *Programa de Alfabetização Audiovisual* que faz em seu texto *Do eventual ao permanente*, na

³ Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal da Cultura / Prefeitura de Porto Alegre.

publicação *Escritos de Alfabetização Audiovisual* (2014), apresenta um resumo das iniciativas do projeto em quatro pontos. O primeiro, o *Festival Escolar de Cinema*, é um evento com periodicidade anual, com duração de três a cinco semanas, e sessões de terça a sexta-feira, pela manhã e pela tarde⁴, espalhadas em três salas de cinema no centro de Porto Alegre⁵. Segundo Santos, a importância desse evento está em proporcionar a assistência dos filmes em sua excelência de exibição, a sala escura, além de ampliar o repertório dos estudantes ao apresentar cinematografias pouco comerciais às quais muitas vezes eles possuiriam pouco acesso. Em 2017, o PAA realizou a 9ª edição deste exitoso projeto.

O segundo ponto é a realização de formações continuadas para professores e educadores em geral. As formações docentes já aconteceram em diversos formatos, como seminários, workshops, painéis e cursos de extensão universitária, e, desde 2015, são abrigadas sob o guarda-chuva do *Vagalume – laboratório de estudos em audiovisual e educação*. Gratuitos e prioritariamente oferecidos a professores por meio de inscrição e seleção prévia (mas também abertos ao público interessado), os cursos do *Vagalume* são ministrados por profissionais do cinema e do cinema e educação, e tratam desde a ampliação de repertório para o trabalho em sala de aula, até compreensão da linguagem cinematográfica e instrumentalização para a realização de oficinas de produção audiovisual, além de cursos de fotografia.

Também é uma iniciativa citada por Santos, as oficinas de produção audiovisual. Colocar os jovens em contato com a realização de filmes e/ou exercícios de filmagem, é propiciar o desenvolvimento de uma compreensão acerca técnica e estética da linguagem audiovisual. Estar do outro lado da

⁴ São realizadas também algumas sessões noturnas para a EJA – Educação de Jovens e Adultos e Ensino Médio noturno.

⁵ O número de salas foi aumentando a cada edição devido a novas parcerias do PAA. As salas de cinema exibidoras das sessões do *Festival Escolar de Cinema* são: *Cinemateca Capitólio*, da CCVF, *CineBancários*, do Sindicato dos Bancários e *Sala Redenção*, da UFRGS. À exceção das 7ª e 8ª edições (2015 e 2016), nas quais se somou a *Sala PF Gastal*, também da CCVF, fechada provisoriamente em 2017.

câmera amplia o entendimento sobre as obras e reconfigurar a relação passiva de espectador. Além disso, o trabalho com a criação audiovisual permite um protagonismo próprio aos estudantes, diferente de qualquer outro tipo de aproximação com os filmes, dando-lhes oportunidade de ver e inventar o mundo sob outras formas, transformar seus espaços e interferir ludicamente na realidade. As oficinas do PAA por alguns anos, em geral, seguiram uma organização padrão, que consistia em oficinas de 20 horas/aula, ministradas no turno inverso escolar por um profissional de cinema, para grupos de estudantes selecionados pelo critério de já possuírem algum tipo de trabalho com cinema na escola sob a orientação de um ou dois professores. A intenção das oficinas de realização era a de, além de propiciar o contato dos jovens com a produção audiovisual, ajudar a enraizar nas escolas projetos ainda incipientes. Com o decorrer do tempo, pela constatação de que muitos projetos não ganhavam a continuidade esperada, este modelo passou a ser discutido pela coordenação do *Programa*, e, no momento atual, buscam-se novas alternativas para a realização deste tipo de ação. Como prolongamento das oficinas de realização audiovisual - e também da *Mostra Estudantil de Vídeos Documentários e de Narrativas Fotográficas*, primeira ação das secretarias em parceria - ,anualmente acontece a *Mostra Olhares da Escola*. *Olhares da Escola* é uma mostra anual cujo objetivo é exibir as produções audiovisuais escolares em sala de cinema, e reunir os jovens de diferentes instituições para assistirem e debaterem acerca dos seus trabalhos.

O quarto ponto de ações do PAA, é o trabalho em espaços de discussões teóricas, que registram e ampliam as reflexões colocadas pelas ações do *Programa*. São algumas dessas ações: os documentários curtas-metragens *Luz, Câmera Educação* (2012) e *Como Vejo Minha Escola* (2014), ambos realizados pela Modus Produtora, a publicação *Escritos de Alfabetização Audiovisual* (2014), a representação na *Rede Kino – Rede Latino Americana de Cinema e Educação* e a participação anual em seu fórum de discussões, entre outros.

Ação mais recente do PAA, e por isso não citada no texto de 2014

Santos, o *Mais Cinema* é uma aposta no aprofundamento das questões trabalhadas em outros projetos do *Programa*, que visa unificar a exibição de filmes, a formação docente e o enraizamento dos projetos nas escolas. Ao contrário da horizontalidade do *Festival Escolar*, que objetiva a abrangência e a ampliação de público, o *Mais Cinema* é um projeto vertical, que atende um número reduzido de escolas e de estudantes, porém com maior acompanhamento de parte da equipe do *Programa*. A ação consiste na realização de três exibições de filmes semanais, programados de acordo com uma temática, e suas duas primeiras edições foram: *Mais Cinema Direitos Humanos* e *Mais Cinema Cidades*. Para participarem da ação, os professores interessados inscrevem projetos de desdobramentos das sessões para a sala de aula, anteriores e/ou posteriores à ida dos estudantes ao cinema. Os projetos selecionados participam de uma formação docente com especialistas da área de cinema e educação para o auxílio e acompanhamento do desenvolvimento dos trabalhos com os alunos, nas primeiras edições Cezar Migliorin⁶ e Isaac Pipano⁷, respectivamente.

1.2 Tramando o gênero a partir de projetos similares

Os gêneros cinematográficos se classificam segundo elementos comuns aos filmes que os integram, geralmente sob aspectos formais de ritmo, estilo, narrativa, ou segundo os sentimentos que desejam provocar nos espectadores. Nesta sessão, vou identificar alguns projetos que, guardando pontos de similaridade com o *PAA*, podem vir a configurar um “gênero” das ações em cinema e educação.

⁶ Prof. Dr. do curso de cinema e da pós-graduação na Universidade Federal Fluminense e Coordenador do projeto *Inventar com a Diferença*. Participou da criação do curso de licenciatura em cinema na mesma Universidade.

⁷ Doutorando em cinema na Universidade Federal Fluminense, com pesquisa em cinema e educação, e Coordenador do projeto *Inventar com a Diferença*.

Durante a atuação no Programa de Alfabetização, tive oportunidade de entrar em contato com outros projetos similares em território nacional. Farei aqui uma breve relação e descrição desses projetos, seguindo o recorte de similaridade com o PAA nos seguintes aspectos: projetos que trabalham com o cinema e o audiovisual no contexto da educação básica no Brasil a partir dos anos 2000; que sejam multifacetados, ou seja, que possuam mais de um tipo de ação em relação à diversidade do público atingido, entre estudantes e professores; e que atuem com algum tipo de vínculo com a universidade.

No ano de 2008, tem início o CINEAD – Cinema para aprender e desaprender, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado pela Prof^a Dr^a Adriana Fresquet. O CINEAD atua nas modalidades de pesquisa, de extensão e de ensino, sendo que parte de suas atividades acontecem entre a Faculdade de Educação e as escolas públicas e instituições que atuam juntamente com as escolas de cinema do projeto, entre elas o *Instituto Nacional de educação de Surdos*, o *Instituto Benjamin Constant* (para cegos e portadores de baixa visão), a *Escola de Educação Infantil da UFRJ*, e outros. O grupo tem como uma de suas bases de pesquisa o *Currículo e Linguagem Cinematográfica na Educação Básica*, e já realizou pesquisas de filmes na *Cinemateca do MAM RJ* sob o recorte de *Cinema, Infância e Adolescência*. Dentro da modalidade de extensão, são realizados cursos de formação docente, a ação educativa *A Escola vai à Cinemateca*, em parceria com a Cinemateca do MAM, e o auxílio na implantação de escolas de cinema em escolas da rede pública e em instituições culturais. Os projetos se articulam com as atividades de pesquisa e ensino na graduação e na pós-graduação da Faculdade de Educação e de outras unidades da UFRJ.

Em Florianópolis, o *Núcleo de Infância, Comunicação, Cultura e Arte – NICA*, da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, realiza desde 1999 pesquisas nas linhas *Infância Imaginação e Cultura Lúdica, Mídia, Educação e Formação de Professores*, e *Fronteiras Culturais da Educação*. Do ano de 2010 a 2012, o núcleo ofereceu formações, oficinas e seminários sobre o audiovisual e a educação como cursos de extensão universitária. Mônica Fantin,

coordenadora da linha *Mídia, Educação e Formação para Professores*, realizou pesquisa e elaborou propostas para o trabalho com cinema em escolas públicas de Florianópolis. Articulada com o NICA, a *Mostra de Cinema Infantil*, produzida por Luiza Lins desde 2002, realiza um trabalho voltado tanto para o público escolar, estudantes e professores, quanto para o público infanto-juvenil em geral.

Também do Rio de Janeiro, mas com alcance nacional, o projeto *Inventar com a Diferença*, idealizado e executado pelo *Instituto de Arte e Comunicação Social* da Universidade Federal Fluminense e pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, teve início em 2014 e já está em sua terceira edição. O projeto, que partiu da pesquisa do Laboratório Kumã – Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som, da UFF, é dividido em duas fases: na primeira são selecionados um mediador por cidade contemplada pelo projeto, sendo uma cidade por estado; com apoio de instituição parceira local, ministram-se cursos de formação em cinema, educação e direitos humanos a educadores dos Ensinos Fundamental e Médio. Na segunda fase, os educadores que participaram do curso desenvolvem oficinas de audiovisual com os estudantes da sua escola, com auxílio do mediador. A iniciativa conta ainda com um material de apoio, impresso e virtual, com propostas de exercícios e vídeos para uso em sala de aula. A coordenação geral do projeto é do Prof. Dr. Cezar Migliorin.

No Rio Grande do Sul, temos dois principais grupos de estudos acadêmicos que realizam pesquisas com cinema e educação: o *Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Imaginário Social – GEPEIS*, da Universidade Federal de Santa Maria, e o *Núcleo de Estudos, Mídia, Educação e Subjetividades – NEMES*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O Grupo GEPEIS, tem como coordenadora a Prof^a Dr^a Valeska M. Fortes e vice-coordenadora a Prof^a Dr^a Maria Vaz Peres e está vinculado ao Departamento de Fundamentos da Educação, no Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Maria. As linhas de pesquisa constituintes do grupo vêm desenvolvendo pesquisas e projetos de extensão voltados aos

processos identitários dos professores, e às trajetórias de formação e produção de saberes e aprendizagem docente. O projeto de extensão do grupo, “*Cinegrafando a educação – experiências formativas em cinema: até onde a sétima arte pode chegar?*” objetiva construir relações e vivências de professores com o cinema, alicerçado no campo teórico do Imaginário Social de Cornelius Castoriadis.

Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o NEMES dedica-se à investigação dos modos pelos quais as mídias, o cinema e as artes visuais têm participado da produção de subjetividades e da constituição dos sujeitos na cultura contemporânea. As pesquisas do grupo estão vinculadas à linha de pesquisa *Arte, Linguagem e Currículo*, do Programa de Pós-Graduação da UFRGS, e objetivam articular professores, estudantes e pesquisadores dos campos da educação, estética e comunicação além de investigar os temas infância, adolescência e mídia, cinema e filosofia das imagens, arte, mídia e gênero, educação, mídia e imaginário, estética docente e artes visuais e modos de subjetivação na cultura. As coordenadoras do núcleo são as Prof^a Dr^a Rosa Maria Bueno Fischer e Gilka Girardello, ambas com pesquisas em mídia e educação. Dos estudos voltados mais especificamente às questões concernentes ao cinema e educação, destaco a pesquisa da Prof^a Dr^a Fabiana Marcello, que aprofunda seu olhar acerca da filosofia das imagens, a partir dos filósofos Michel Foucault, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman, atravessado pelo tema da infância.

Na mesma universidade, com o foco na inserção do cinema e do audiovisual na educação básica, o *Programa de Alfabetização Audiovisual* é uma ação de extensão, coordenada pela Prof^a Dr^a Maria Carmen Silveira Barbosa, realizado em articulação com as Secretarias Municipais da Cultura e da Educação, em parceria com a Secretaria Estadual de Educação, e financiado pelo *Programa Mais Educação* do Ministério da Educação do Governo Federal.

O conceito de *alfabetização audiovisual* para as coordenadoras Maria Carmen Silveira Barbosa, Maria Angélica dos Santos e Andreia Todeschini

Merlo, está apoiado na constatação de que o cinema e o audiovisual constituem o cotidiano das crianças, adolescentes e professores, inclusive em ambiente escolar e que “o acesso às diferentes mídias desde a pequena infância não garante autonomia e autoria, e muitas vezes apenas promove, e acentua o consumo acrítico das tecnologias e seu conteúdo.” (BARBOSA, 2014, p. 249). Para Barbosa, a formação dos estudantes precisa garantir tanto a compreensão crítica quanto a dimensão inventiva da linguagem audiovisual.

Nesse sentido, ao encontro dos pesquisadores contemporâneos de cinema e educação, o PAA acredita que a alfabetização audiovisual opõe-se, não como negação de possibilidade de existência, mas como crença de aprofundamento de abordagem, ao que chamamos de uso instrumental do cinema em sala de aula. A esse uso referem-se às utilizações do cinema e do audiovisual na escola como material de apoio didático para o ensino conteúdos alheios às obras cinematográficas e audiovisuais como, por exemplo, a exibição de um filme que se passa na Roma antiga para tratar de temas exclusivamente históricos.

Se toma(r)mos os filmes apenas como meio através do qual desejamos ensinar algo, sem levar em conta o valor deles, por si mesmos, estamos olhando através dos filmes e não para eles. Nesse caso, seguimos tomando-os apenas como ‘ilustrações luminosas’ dos conhecimentos que consideramos válidos, escolarmente (DUARTE; ALEGRIA *apud* MERLO, 2014, p. 292).

Para Barbosa (2014), alfabetizar audiovisualmente é chamar a atenção para as imagens e sonoridades que nos cercam dando início a um processo de ampliação de um mundo naturalizado pelo acesso indiscriminado a essas obras. Nessa perspectiva, explica o uso da palavra alfabetização neste contexto: por um lado refere-se aos inícios da apreensão de uma linguagem e por outro remete à escola e a sua função de favorecedora da formação e da ampliação de repertórios. A aposta na nomenclatura justifica-se pelo desejo de que o audiovisual encontre na escola um lugar para ser reconhecido, compreendido e problematizado como criador de um conhecimento próprio e

específico.

Segundo Maria Angélica dos Santos, os três eixos fundamentais para a consecução do processo de *alfabetização audiovisual*, nos quais se apoiam o *Programa*, são o acesso, a reflexão e a produção audiovisual. O eixo de acesso corresponde à vivência da experiência do cinema e o acesso à diversidade de produções audiovisuais a fim de ampliar o repertório de imagens em movimento de estudantes e professores, e configura o início do processo de alfabetização audiovisual. O eixo de reflexão está calcado na capacidade de se emitir opinião sobre as obras e de construção de raciocínio argumentativo, concernentes a critérios técnicos, narrativos e estilísticos. Por último, a produção audiovisual, é o que completa o processo de alfabetização audiovisual, eixo no qual se efetiva a apropriação dos recursos da linguagem, já que:

(...) uma vez expostos aos múltiplos dilemas colocados no percurso da realização de um projeto, os estudantes e educadores têm a oportunidade de identificar essas escolhas no material audiovisual que consomem diariamente, imputando a ele arbítrio e subjetividade. (SANTOS, 2014, p. 243).

O *Programa* também tem como base a questão da democratização do acesso à fruição e a produção cinematográfica e audiovisual, por meio da inserção destas no currículo escolar. O contexto da escolarização formal possui estreita organização em seus espaços e tempos. A forma como a instituição escolar se organiza, com tempo fracionado em dias letivos, períodos e avaliações, convida a fragmentação e à aceleração dos processos de ensino e aprendizagem. O cinema e o audiovisual neste contexto podem causar deslocamentos na estrutura escolar propiciando um rompimento (modesto) em relação às organizações estabelecidas.

Assim, esses terrenos não codificados da experiência com o audiovisual na escola, embora ainda silenciados e ausentes, parecem emergir da prática de professores que assumem o risco de posicionar o cinema como estrangeiro, como um outro que vem de outras paisagens e temporalidades e é convidado para dividir a cena

pedagógica de forma muito alegre e respeitosa; como aquele que irrompe a lógica circular estabelecida. (MERLO, 2014, p. 296).

Ainda segundo Merlo, os professores que acompanham e participam das formações promovidas pelo *Programa de Alfabetização Audiovisual*, acabam compondo suas práticas na parcela de tempo e de espaço que a grade curricular horária lhes concede.

Em relação aos seus parceiros de “gênero”, o *Programa de Alfabetização Audiovisual* situa-se como um projeto que busca estabelecer seu foco na relação entre o cinema e o audiovisual e a escola, pensando suas práticas e sua inserção no currículo, por meio de formações e ações voltadas majoritariamente a este público.

2 ENQUADRAMENTO DO OBJETO

Apresentado o *Programa de Alfabetização Audiovisual* em sua amplitude e alguns projetos e pesquisas em torno do tema cinema e educação, volto às indagações quanto ao objeto da pesquisa: o que recortar e como me aproximar desse tema tão familiar, quase íntimo. O que enquadrar nesse amplo cenário de possibilidades: uma visão panorâmica, localizando o projeto nas pesquisas em cinema e educação? Um detalhe revelador, de onde poderíamos vislumbrar o todo? Um plano médio, destacando uma das ações que o PAA realiza?

O movimento inicial foi o de tomar um lugar de distanciamento, partir de conceitos externos ao *Programa* ou mesmo de experiências educativas similares. Abordar uma historiografia do cinema e educação no Brasil, os tipos de abordagens e de pensamentos sobre o campo numa perspectiva temporal linear; investigar o conceito de alfabetização aplicado ao cinema e ao audiovisual em contexto educativo ou realizar os estudos sobre imagem, educação e escola, alicerçados em uma prática docente em outro projeto⁸. Nas três propostas o *Programa de Alfabetização Audiovisual* espreitava, margeava, entrava e saía dos temas de forma a não entrar em questões sobre as quais eu não estivesse confortável em abordar. Todavia, nenhuma das possibilidades contemplava a riqueza da experiência e a multiplicidade de reflexões geradas pela participação nesse projeto singular, além de não tocarem diretamente em algum tema que realmente mobilizasse a pesquisa.

Neste capítulo vou narrar de que forma me aproximei do objeto deste estudo, elencar algumas questões que me instigaram nesse caminho e que foram determinantes para a elaboração das entrevistas e condução das conversas com os professores e profissionais do PAA. Também apresento a linha metodológica que orientou este trabalho e de que forma a pesquisa narrativa encaminhou tanto o recorte do objeto e as entrevistas.

⁸ O projeto sobre o qual cogitei basear a pesquisa foi o Cinema e Educação Ambiental, promovido pelo Instituto Ingá de Meio Ambiente e financiado pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente, que consistiu em oficinas de cinema em escolas da rede municipal de Porto Alegre, do qual fui consultora e oficinaira.

2.1 Relato narrativo: inventário e arqueologia dos cadernos de anotações.

Se a pergunta para a definição do objeto era em sua essência metodológica, e só fui me dar conta desse fato no processo da pesquisa, era na metodologia que poderiam estar as respostas. Lembrei-me da fala do Prof. Dr. Gabriel Junqueira⁹ em formação docente do PAA: “pesquisar é mostrar costuras”, mas antes de revelar estas costuras, precisava saber onde estavam guardados os tecidos com os quais iria costurar. Assim, para falar de como cheguei ao objeto deste estudo, que é também narrar o percurso que o encaminhou, busquei na metodologia nomeada por Geraldi (2015) em *O Trabalho com Narrativas na Investigação em Educação*, de *narrativa de experiência do vivido*, um caminho para recuperar a linha que costurasse os tecidos da memória de todo, ou ao menos de parte, desse processo. Como uma investigação sobre minhas próprias reflexões.

Para Geraldi, a *narrativa de experiência do vivido* é uma metodologia na qual o pesquisador é também sujeito da pesquisa, e traz à tona, por meio de uma narrativa autoral, a história do próprio trabalho que está pesquisando.

O sujeito que pesquisa nas ciências humanas olha o mundo ou seu objeto de investigação de um determinado lugar, a partir das lentes teóricas que ele possui ou de suas crenças. Se todo ponto de vista é a vista de um ponto, infinitos olhares podem ser construídos acerca dos objetos eleitos e das experiências selecionadas. À polissemia dos fatos acrescentam-se as diversidades dos olhares e a polifonia das vozes que compõem o ponto de vista, essencialmente autoral. Isso confere riqueza à pesquisa nas humanidades. O olhar do pesquisador sobre o vivido é autoral porque enfeixa em si este conjunto de diversidades. (GERALDI, 2015, p 29-30)

Segundo o autor, esse método narrativo de experiência ancora-se nas contribuições de Benjamin sobre *narrativa*, e de Larrosa sobre *experiência*, no qual se depreende o que de mais importante atingiu o pesquisador, que toma

⁹ Professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do RGS e colaborador do Programa de Alfabetização Audiovisual.

um distanciamento dos eventos narrados para daí tirar uma lição ou um objeto de pesquisa. Esse processo tem como base uma “coleta de dados” dos acontecimentos, baseada na *arqueologia* e no *inventário*. A fase de *arqueologia* consiste em “recuperar o que se julgava perdido” e reunir fragmentos que, por meio de uma aproximação narrativa, geram lacunas tanto em relação às questões que ficam em aberto por essa aproximação, quanto ao movimento de passado e presente que articulam. Já o *inventário*, é o momento de organizar os documentos e as novas informações já em face ao tema ou à história obtida. O autor usa também para descrever esta metodologia a ideia de uma *novela de formação*, ou *memorial*, “[...] que é uma forma de configurar sentidos sobre a vida, de explicitar caminhos percorridos e opções feitas.” (GERALDI, 2015, p. 37).

Connely e Clandinin em *Relatos de Experiência e Investigação Narrativa* consideram que “[...] é igualmente correto falar de ‘investigação sobre a narrativa’ ou de ‘investigação narrativa’. Entendemos que a narrativa é tanto um fenômeno que se investiga como o método da investigação.” (CONNELY; CANDININ, 2008, p. 12). Desta forma, decidi utilizar a narrativa pessoal como método para a construção do objeto de pesquisa e a ‘investigação sobre a narrativa’, ao tratar do método de análise das entrevistas realizadas, que será detalhado mais adiante.

Também para pensar na retomada de percurso do pesquisador através da narrativa, nomeando como uma *pesquisa educacional crítica*, Masschelein traz as ideias de Benjamin sobre o caminhar: “somente quem anda a pé pela estrada conhece a força que ela tem” (BENJAMIN apud MASSCHELEIN, 2008, p. 37). Nesse texto, o autor associa as atividades de caminhar e de copiar um texto a mão como formas de se fazer presente durante um trajeto, de deslocar o olhar, abrir os olhos e ver aquilo que é evidente, estar ou tornar-se atento e expor-se. Para o autor:

Dentro dessa ideia, a pesquisa crítica *e-ducacional* não almeja primordialmente o *insigth* e o conhecimento, aumentando o despertar ou a conscientização, mas é uma pesquisa que abre um espaço

existencial, um espaço concreto de liberdade prática, ou seja, um espaço de possível autotransformação (Foucault, 2001) que envolve uma libertação (isto é uma *e-ducação*) do olhar e nesse sentido ela ilumina (MASSCHELEIN, 2008, P. 40).

Relacionando as ações de voar e de caminhar, o autor considera que no vôo, ou na visão aérea, os objetos se comportam de acordo com as leis do observador, simulam uma falsa objetividade sob uma perspectiva de vista privilegiada, na qual o sujeito não é deslocado de seu percurso. Já percorrer a estrada (ou copiar um texto a mão) é permitir que o próprio trajeto nos atravessasse, nos interfira, modifique mesmo o plano de chegada, ou que este seja seu próprio objeto. Assim, após uma visão aérea borrada e infiel aos meus anseios de investigação, decidi pousar e refazer o caminho, percorrer a topografia da estrada que me trouxe até esse momento, e rever suas constantes e seus desvios.

Por conseguinte, para estabelecer o meu *ponto de vista*, citado por Geraldi, neste capítulo, optei por narrar em primeira pessoa o processo que levou à definição do objeto desta pesquisa a partir da *arqueologia* e do *inventário* de cadernos de estudos que me acompanharam desde os primeiros contatos com teorias e práticas de arte educação iniciados na *4ª Bienal do Mercosul*¹⁰, até a pesquisa de mestrado, passando por questões abordadas na graduação em licenciatura em artes visuais, pela experiência no *Programa de Alfabetização Audiovisual*, seminários, workshops, grupos de estudo em cinema e participações nos fóruns da *Rede Kino - Rede Latino-Americana de Cinema e Educação*¹¹. Embora não utilize esse tipo de relato narrativo nas análises das entrevistas que seguirão nos próximos capítulos, o relato

¹⁰ A Bienal do Mercosul é um evento de arte contemporânea, bianual, realizado desde 1997 pela Fundação Bienal do Mercosul, em Porto Alegre.

¹¹ A Rede Kino – Rede Latino Americana de Cinema e Educação, foi idealizada pelas professoras Inês Teixeira (UFMG), Rosália Duarte (PUC-Rio), Milene Gusmão (Uesb), Adriana Fresquet (UFRJ), Bete Bullara e Marialva Monteiro (Cineduc-RJ), com o intuito de congregiar pessoas e instituições para compartilhar experiências e somar esforços para viabilizar ações conjuntas nas áreas de cinema e educação. O Fórum Nacional da Rede Kino acontece anualmente dentro das atividades do CineOp – Mostra de Outo Preto: cinema e patrimônio.

metodológico da constituição do recorte dessa pesquisa só poderia dar-se desta forma, devido ao envolvimento pessoal já referido com o *Programa de Alfabetização*, e, sobretudo, pela investigação combinada das trajetórias acadêmica, profissional e autodidata.

Neste processo, utilizei como guia os *cadernos de anotações* que me acompanharam durante esses anos. Cabe aqui explicar que esses cadernos são uma prática pessoal de registro, como diários de campo de estudos, nos quais anoto e escrevo sobre assuntos diversos, que se misturam, e quase se confundem, entre observações sobre atividades profissionais, estudos acadêmicos e pesquisas diletantes. Na fase de *arqueologia*, utilizando o termo de Geraldi (2015), revisei 12 cadernos, cada um abrangendo um período de tempo de seis a oito meses. Depois deste momento, investi mais tempo no processo de *inventário*, elencando os temas que iria abordar.

Após identificar o ponto de partida desta investigação pessoal, e, é claro, encontrar este material sob os escombros das memórias domésticas, me dediquei a uma leitura livre e cuidadosa de todo conteúdo - e esta é uma experiência que indico a todos que possuam este tipo de registro -, sem me ater ou julgar as ideias e as referências. Já nessa primeira leitura pude identificar alguns assuntos recorrentes que atravessaram esses anos e que ainda ocupam minhas investigações. O segundo movimento foi o de dividir este material em duas partes: *anotações de arte e educação* e *anotações de cinema e educação*. Esta divisão, que acabou sendo cronológica, foi necessária para retirar do primeiro grupo apenas os conteúdos e as referências bibliográficas que ajudariam a compreender alguns caminhos de pensamento do segundo grupo. Assim, do primeiro conjunto, identifiquei algumas questões recorrentes que poderiam ser abrigadas sob o conceito de *curadoria educativa*.

2.1 Curadoria educativa

O termo *curadoria educativa*, foi cunhado por Luiz Guilherme Vergara¹², em seu texto *Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar*, apresentado no 8º encontro da nacional da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, em São Paulo, e, desde então, foi amplamente utilizado por pesquisadores de arte educação e de processos de mediação em exposições de artes visuais. Revisitando os apontamentos sobre o material educativo da *4ª Bienal do Mercosul*, me deparei com essa ideia que, quase inconscientemente, ainda reverbera em meus estudos de cinema e educação. No texto, as pesquisadoras Miriam Celeste Martins e Gisa Picosque, responsáveis pela formação dos mediadores do evento, assim o definem:

Como em toda curadoria, a escolha das imagens faz trabalhar o olhar, um olhar escavador de sentidos. Olhar mais profundo e ao mesmo tempo sem pressa, ultrapassando o reconhecimento, o fim utilitário das imagens, e que se torna um leitor de signos. [...] Atento aos sentidos das imagens, tal qual um arqueólogo que escava à procura do desconhecido, o professor-pesquisador é um leitor de imagens que elege aquelas que vão adentrar na sala de aula para o deleite e investigação dos alunos. Nessa tarefa de leitura, as sandálias de professor-pesquisador imantam imagens para compor uma seleção, uma combinação de imagens. Seleção é dizer sim e não, sempre é ênfase e exclusão. Combinação é recorte. Todo recorte é comprometido com um ponto de vista que se elege, exercendo a força de uma ideia, de um conteúdo que é desejo explorar ou de uma temática possível de desencadear um trabalho junto aos alunos. Selecionar e combinar são, então, uma interpretação do professor-pesquisador. Não uma interpretação que cria a armadilha de responder questões, mas a interpretação que vai propor aos alunos um processo instigante de novas e futuras escavações de sentido. Interpretação entendida como um encontro 'entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa' Pontos de vista que, se socializados num grupo, proliferam em múltiplos sentidos. (MARTINS e PICOSQUE, 2003, p. 8).

Desse trecho, recorto algumas expressões que se mostraram recorrentes no processo *de inventário* e irão ecoar nesta pesquisa ao se pensar em cinema e educação: seleção, combinação de imagens; combinação e recorte; recorte e ponto de vista; encontro entre; e múltiplos sentidos. Assim, a

¹² Pesquisador de arte e educação e Coordenador do Núcleo Experimental de Educação e Arte do Museu de Arte Moderna – MAM do Rio de Janeiro.

dimensão educativa da curadoria estaria na seleção e na combinação estabelecida entre as obras propostas, e também na figura do professor como um proponente de encontros, um interlocutor de diálogos e um criador de relações entre os estudantes, as obras, as obras e os estudantes, e assim por diante. A *curadoria educativa* entendida nesses termos torna-se um processo criativo tanto do professor ao selecionar as imagens e estabelecer relações entre elas, quanto do mediador em uma exposição de arte. Assim foi pensado projeto pedagógico da 4ª edição da *Bienal do Mercosul*. Segundo Mônica Hoff (2013, p. 76), no trabalho teórico prático desenvolvido por Martins e Picosque “(...) não vigorava mais a preocupação absoluta em atender os públicos, mas em fazer da experiência ela mesma algo a ser percebidos por todos, principalmente educadores e mediadores”. A experiência da mediação não consistia mais em tirar dúvidas ou dar informações sobre as obras, mas em estabelecer diálogos com o público, fosse ele espontâneo ou escolar: “A arte não responde, pergunta”¹³.

Para dar continuidade a essas questões investigativas no campo do cinema e educação, meu exercício de pensamento foi o de transpor a ideia de uma *curadoria educativa* no contexto das artes visuais, para um contexto cinematográfico. Movimento similar fez Mateus Nagime Barros da Silva (2013), em sua monografia de bacharelado em cinema na Universidade Federal Fluminense. No trabalho *Curadoria e programação de filmes nas salas de repertório do Rio de Janeiro: 2006-2013*, Barros faz um histórico do termo curadoria, relacionando seu uso nas artes visuais e seu uso no cinema. Segundo o autor, o trabalho de curadoria consiste em traçar fios condutores entre as obras (relações) e servir como uma ponte entre arte e público, de forma direta, por meio de palestras debates ou textos, ou indireta, deixando que as escolhas de programação guiem o espectador. Apesar de essa definição ser bastante diretiva, e que a ideia de *ponte* entre arte e público seja quase oposta ao que Martins e Picosque entendem por *curadoria educativa*,

¹³ Slogan da 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

ela deixa algumas pistas das relações que podem ser travadas entre os campos das exposições de artes visuais e as mostras de cinema. Como diferenciador das experiências está a sua forma de exibição, concernentes à natureza de suas linguagens. As exposições de arte acontecem em uma relação espacial, inseridas no *cuvo branco*¹⁴, e as mostras de cinema, em uma relação temporal (os filmes são exibidos em temporalidades diferentes), *na sala escura*. Ainda assim, a ideia de um (ou mais) fio condutor que atravessa as obras e que estabelece relações conceituais, temáticas ou estéticas, é comum em ambos os contextos. Também das atividades de um curador de arte que podemos transpor para o contexto de mostras cinematográficas estão o estabelecimento de uma ordem organizativa, no espaço em um dos casos e no tempo em outro, a preparação do espaço onde as obras serão exibidas, e a organização de materiais que ajudem a contextualizar as obras em relação a curadoria, no caso de uma opção mais didática. No campo da seleção de filmes para mostras, há também a discussão do uso das palavras curadoria e programação. Não entrarei nessas questões para não fugir do tema da pesquisa, mas informo que os dois termos foram utilizados no texto e nas entrevistas como sinônimos.

Ao encontro dessa perspectiva, a pesquisadora Fabiana Marcello, se refere à curadoria educativa, como uma atribuição de protagonismo do professor curador. Para Marcello, “o ato de selecionar filmes congrega, a um só tempo, uma escolha interessada e uma relação intrincada. Filmes a filmes, em constante relação.” (MARCELLO, 2012, p.6). O professor curador, assim, assume um lugar de criação em sua prática, alinhando, traçando relações. Trata-se de tornar visíveis questões que emergem das obras, e ainda outras, para além delas, mas nunca num sentido totalizador acerca de suas possibilidades de afetação nos sujeitos.

¹⁴ Conceito de espaço expositivo neutro questionado por alguns movimentos artísticos das vanguardas do século XX e também por modelos expositivos contemporâneos.

Sobre a relação professor-curador, os professores Gabriel Junqueira e Maria Carmen Silveira Barbosa citam as ações de agrupar informações e criar conexões, ao encontro do que Silva (2013) aborda. Também, a partir do texto de Cristina Tejo, *Não se nasce curador, torna-se curador* (2010), que curadoria refere-se a duas características fundamentais: o curador tem que ter algo a dizer, e o curador deve ter um capital cultural volumoso. Sobretudo sobre esta última, Barbosa (2014) aponta que leva a um perfil de um curador como um intelectual especializado e conjectura se os professores se sentiriam capazes de realizar o que se entende por uma curadoria cinematográfica.

Entendo que a ideia de um professor curador sob a perspectiva da formação cultural está vinculada a três pontos:

- a) com a maior inserção de vivências com objetos e situações culturais e artísticas na formação superior dos docentes;
- b) com o investimento nessas vivências nas formações continuadas dos professores atuantes em salas de aula;
- c) condicionada a formação cultural específica e pessoal de cada professor que pretende trabalhar com o tema.

A despeito das entrevistas deste trabalho terem sido feitas com professores que já possuíam relação aproximada com o cinema nas suas vidas pessoais antes de levá-las à sala de aula, pude verificar nas análises que uma atitude recorrente é a de se pesquisar filmes para a exibição, no sentido de uma formação de repertório específica para a sala de aula. Claramente, essa prática não pode ser considerada em grande escala, pois demanda um tempo e um conhecimento de cinema e de pesquisa cinematográfica que não é comum à classe docente. Para Junqueira:

Particularmente, vou me convencendo cada vez mais de que os princípios da curadoria podem contribuir muito para a formação de professores de qualquer nível de escolaridade, pois têm a ver com pesquisa, com olhar de conjunto, com seleção e articulação, com aprender a estabelecer prioridades, com aprender a fazer perguntas e elaborar respostas para as suas perguntas de pesquisa; tem a ver com o levantamento e a análise da produção já existente sobre o assunto que se escolheu estudar e, portanto, com a ampliação do

capital cultural sobre o que se estuda, com a produção de um olhar singular sobre seu objeto de estudo (JUNQUEIRA, 2014, p. 210).

Estabelecida essa relação entre curadoria de exposições e curadoria de mostras cinematográficas, em contexto educativo, esclareço que no decorrer do trabalho não aprofundei o conceito de *curadoria educativa* e seus desdobramentos. Trago ele nesse relato a fim de demarcar reflexões que foram e serão importantes para a definição do objeto de pesquisa, bem como para a elaboração e a análise das entrevistas, conforme será explicitado mais adiante. Apesar disso, as ideias aqui desenvolvidas permeiam o corpo deste trabalho, sobretudo na parte final do capítulo de análise das entrevistas.

2.1.2 Critérios de identificação e estranhamento

O trabalho com o segundo conjunto foi mais prolongado e analítico, devido aos temas serem mais direcionados ao campo específico da pesquisa. Inicialmente, constituí um inventário digitalizado com todos os escritos desses cadernos. O segundo momento com esse material foi o de identificar quais temas, ideias e conceitos eram recorrentes nas anotações, quais causavam mais inquietações e perguntas, para logo após tirar essas ideias de uma linha cronológica e separá-las em categorias a serem pensadas, avaliar suas reincidências e seus contextos.

Diversos apontamentos traziam questões a respeito de repertório fílmico, formação de repertório, listagens de filmes para exibir em sala de aula, filmes relacionados a cinema e infância, adequação etária e outras similares. Essas reflexões se intensificaram na ocasião da elaboração do projeto pedagógico para aplicação no estágio curricular obrigatório do curso de graduação em licenciatura em artes visuais. Desde o início do trabalho no *Programa de Alfabetização Audiovisual* tive o privilégio de entrar em contato com muitos projetos que envolviam cinema e escola. Desde projetos similares ao *Programa*, vinculados a outras universidades ou instituições, até belas

iniciativas de professores em sala de aula. O primeiro desafio foi o de elencar, entre tantas possibilidades de trabalho com cinema em contexto escolar, de que forma *eu* iria trabalhar. O que considerava importante na transmissão do cinema para crianças e jovens e como iria trabalhar essas questões.

Tanto no projeto pedagógico, quanto no trabalho de conclusão de curso, elegi como bibliografia de base o livro de Alain Bergala, *Hipótese cinema: pequeno tratado sobre a transmissão do cinema dentro e fora da escola*, sobre os quais a equipe do *Programa de Alfabetização Audiovisual* estava se debruçando na época. Na obra, o autor descreve o que considera ser uma transmissão do cinema na escola em suas especificidades artísticas, se afastando do uso instrumental dos filmes, ou seja, da utilização de filmes para a ilustração de um conteúdo curricular. Bergala (2007) também faz um esforço no sentido de propor uma aproximação com o cinema em contexto escolar que não priorize o que ele chama de excessiva “gramatização” das obras, segundo ele, bastante popular na França nos estudos em cinema tanto na educação básica quanto na superior. Voltarei a esse tema mais adiante.

Dos muitos pontos levantados pelo autor francês optei por trabalhar no estágio a metodologia dos *fragmentos postos em relação*. Nessa metodologia, o educador se utiliza de trechos de filmes que considere importantes, exibidos em sequência, para desdobrar um pensamento sobre cinema, que pode ser um pensamento estético, temático, histórico, político ou outro qualquer de seu interesse. O trecho para Bergala é uma das melhores ferramentas para o trabalho com cinema em sala de aula, devido ao tempo reduzido e a possibilidade de ser exibido mais de uma vez, pausado, exibido em câmera lenta, comentado e destrinchado de acordo com o que é importante para o professor. O trabalho com *fragmentos em relação* também vinha ao encontro das minhas reflexões em arte educação, curadoria educativa, sobre recorte, combinação, associação e diálogo, já desenvolvidas um pouco neste texto.

A partir de então, surgiu o que considere o maior desafio e uma das questões principais do trabalho de conclusão de curso: entre tantos filmes significativos, realizados em mais de 100 anos de história do cinema, entre

tantos pensamentos possíveis de serem fios condutores de um debate sobre cinema em sala de aula, quais eu iria escolher?

Sobre o tema de escolher filmes para exibir em sala de aula, o PAA já ofereceu ao menos três cursos de formação docente: curso de extensão universitária: *Cinema e Escola: Um Encontro Possível* (2012), e “*Que filme eu vou passar?: Um debate sobre critérios de seleção de filmes para crianças*” (2015), ambos ministrados pela Prof^a. Dr^a. Fabiana Marcello, e *Cinema na Escola: Repertório, Temáticas e Articulações* (2015), ministrado pelo Prof. Dr. Gabriel Junqueira esses dois últimos dentro da programação do *Laboratório Vagalume*.

No primeiro curso ministrado por Marcello, *Cinema e Escola: Um Encontro Possível*, realizado na FACED – Faculdade de Educação/UFRGS, foi organizado em três módulos, sendo que cada um deles visou aprofundar perspectivas específicas sobre a temática. Nos encontros foram abordados os temas de curadoria pedagógica em cinema e educação e apropriação da linguagem cinematográfica na educação, a discussão sobre a necessidade de superação da abordagem da imagem a partir de um modelo radicado na lógica de cópia/distorção do real, além da apresentação de experiências pedagógicas com cinema na França e na Argentina. No segundo curso ministrado por Marcello, realizado na Cinemateca Capitólio, as discussões centraram-se em critérios sobre o conceito de imagem, e sobre quais outras relações com a imagem podem ser travadas além da imagem como comprovação de verdade, a partir de textos da pesquisadora Inês Dussel. A partir disso, foram discutidas possibilidades de pensar a imagem por conceitos de conhecimento que não a cognição, o sujeito como participante de construções de sentidos sobre a imagem, e a história do conhecimento pela imagem, por meio do pensamento de que as imagens estabelecem relações entre si, a partir de conceitos do filósofo Didi-Huberman. Foram também exibidos curtas-metragens infanto-juvenis como possibilidades de repertório para a sala de aula.

No curso ministrado por Junqueira, também na Cinemateca Capitólio, também foram trabalhadas as questões dos diálogos entre trechos, da

montagem de um plano de exibição através da relação entre fragmentos de filmes ou de curtas-metragens para trabalhar um conceito e/ou um tema que se tenha interesse, e apresentação de repertório de filmes.

Faço esse detalhado para evidenciar como foi a recuperação de algumas reflexões importantes na minha trajetória de pensamento com o tema, e que desembocaram no objeto desta pesquisa, por meio do processo de narração de *novela de formação*, ou *memorial*, descrito por Geraldi (2015), já citado nesse texto. Reitero o quanto esse processo foi esclarecedor como meio de apontar minhas reais inclinações práticas e teóricas, imersas em uma memória difusa e em uma experiência profícua como a que foi o período de envolvimento com o *Programa de Alfabetização Audiovisual*. Peço licença ao leitor para seguirmos um pouco mais nesse caminho.

Ao voltar ao planejamento do estágio obrigatório, durante a seleção de filmes com os quais iria montar os blocos de trechos em relação, assisti e reassisti alguns com meu filho - no início de 2014 com 12 anos - como um teste, já que essa era a idade média dos alunos. Pedi para ele assistir a 20 minutos do filme *Uma mulher é uma mulher* (1961), de Jean-Luc Godard, e perguntei sua opinião. A resposta: “Ah, mãe, é legal, é bonito, é colorido, mas é chato porque é um filme que está todo o tempo dizendo que é um filme, que é um filme, que é um filme”. Decidi que era isso que eu queria. Filmes que falassem para os estudantes que eram filmes, antes que eu precisasse enunciar.

Essa decisão partiu de dois pensamentos, o primeiro de que, na ocasião, eu procurava no trabalho com o cinema em sala de aula, tratar de questões que considerasse específicas da linguagem do cinema. Pelo pouco contato do *Instituto de Artes* com o cinema, as primeiras propostas dos professores na orientação do projeto eram todas ligadas aos conteúdos de artes visuais: trabalhar com filmes biográficos de artistas plásticos e/ou visuais, trabalhar com filmes que se vinculam às artes visuais por seus aspectos pictóricos, performáticos ou experimentais, trabalhar com videoarte, trabalhar com filmes dirigidos por artistas visuais. Ou ainda, trabalhar com filmes sob

uma perspectiva crítica, de gênero, de raça, entre outras. Bastante influenciada por Bergala (2007), em *A Hipótese-Cinema*, que propunha um tratamento não instrumental dos filmes, ou seja, que não utilizasse os filmes como ilustração de conteúdos, nutria o desejo de desenvolver um projeto apoiado no cinema como objeto de estudo.

Hoje entendo que essas propostas não eram tão desvinculadas do meu objetivo principal, dependendo da abordagem que eu desenvolvesse, mas naquele momento foi uma importante ruptura para mim e para os professores e colegas que acompanharam meu projeto, optar por uma abordagem específica da área cinematográfica. O segundo pensamento que me acompanhava era o de que os filmes dialogassem com os estudantes com intervenção mínima da minha parte. Que os temas fossem abordados pela relação estabelecida entre os trechos, a fim de evitar o excesso de "didatização", interferindo o menos possível no encontro entre os filmes e os jovens.

A partir dessa experiência doméstica, decidi que os filmes exibidos trariam elementos que causassem estranhamento aos estudantes em relação à linguagem, aos quais eles não estivessem habituados pelo contato com obras audiovisuais televisivas ou de caráter mais comercial. Por outro lado era importante também que eles de alguma forma "se vissem" nos filmes, para despertar o interesse nas aulas. Assim, estabeleci dois critérios de seleção: de identificação e de estranhamento¹⁵. Entendi que elementos de identificação e de estranhamento em uma mesma obra poderiam causar esse duplo encontro com os estudantes, que os filmes por um lado dialogassem com o universo deles, pela representação dos personagens ou do contexto, e por outro que causassem certo desconforto, estranheza, em relação à estética ou à linguagem. Relacionei esses critérios ao que Christian Metz (1980), inspirado por Jean-Louis Baudry (1970), chama de *dupla identificação* no cinema. Bergala, em *A Estética do Filme* (2013) descreve resumidamente a dupla

¹⁵ Coloco aqui o conceito de *estranhamento* num sentido *brechtiano* - como um recurso para a tomada de consciência dos mecanismos da linguagem por meio de um distanciamento crítico.

identificação de Metz.

A identificação primária seria a identificação do espectador com o seu próprio olhar, com o olho privilegiado da câmera que viu e organizou aquela representação de mundo para que ele tenha um ponto de vista privilegiado, onisciente. A identificação secundária seria a do espectador com o representado, seja com o contexto do filme, seja com o personagem – mais frequente - que permite com que ele se sinta como um sofredor da experiência diegética e, ao mesmo tempo, agente transformador daquela “realidade” representada.

Em *Hipótese-Cinema*, Bergala (2007) fala também em uma abordagem na forma de trabalhar os filmes com os estudantes que colocaria o espectador ao lado do diretor em suas escolhas estéticas e narrativas (identificação primária), e que inseriria o espectador na representação, através da imaginação, como exercício lúdico e de alteridade (identificação secundária). Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2008), cita a ideia de identificação de Edgar Morin, que fez do processo de identificação/projeção o núcleo de seu livro *O cinema ou o homem imaginário* (1958). Para Morin, a metamorfose do cinematógrafo, técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento, em cinema, “constituição de um mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem” (XAVIER, 2008, p. 23), é definidora da essência universal desta linguagem.

A partir também de leituras sobre o tema em Christian Metz (1980), trabalhei com a identificação nessas duas ordens. A identificação primária, diz respeito mais diretamente à linguagem cinematográfica, na qual o espectador, como bem resumiu por Bergala (2007), identifica-se com o olho, reconhecendo-se como sujeito observador e também construtor de significados junto ao filme. Metz descreve a identificação primária partindo de conceitos da psicanálise sobre a constituição do Eu. A constituição do Eu é a identificação primária para a psicanálise freudiana. O espectador do cinema já sabe que existe ele e os outros e que ele não está na tela, é o outro que está. Onde está então o Eu

durante a projeção cinematográfica? Em conclusão, ele se identifica consigo mesmo como ato de percepção, como condição de possibilidade do percebido e, portanto, como que com uma espécie de sujeito transcendental. Ao identificar-se consigo mesmo como olhar, o espectador identifica-se também com a câmera, que antes dele olhou aquilo que ele agora olha. Assim, para Metz, a identificação do espectador com o seu olhar e, conseqüentemente, com olho da câmera é a identificação primária e as demais identificações, com o personagem, com a diegese, são secundárias. (METZ, 1980, pp. 54-59)

Apesar de inconsciente, essa identificação pode passar despercebida pelo que os autores (METZ, 80; XAVIER, 2008) chamam de transparência do dispositivo cinematográfico. Para o autor francês, esse conceito configura uma estratégia de apagamento dos vestígios do significante cinematográfico¹⁶ abrindo-se “imediatamente à transparência de um significado de uma história que em realidade é fabricada por ele mas que ele finge apenas ‘ilustrar’, de a transmitir como que fora do tempo, como se ela tivesse existido anteriormente”. (METZ, 1980, p. 47).

Similarmente, a transparência para Xavier, relaciona-se a uma decupagem e narrativas que dão a ilusão de continuidade às ações cinematográficas, pertinentes a um discurso naturalista no cinema:

Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de

¹⁶ Em seu estudo *Psicanálise e Cinema* (1980), Christian Metz relaciona a linguística e a psicanálise por serem ambas ciências de articulação dos eixos do Imaginário e do Simbólico: “O Imaginário não existe propriamente sem uma *prise en charge* (assunção) por parte do Simbólico. É uma distinção entre níveis de funcionamento, não entre fatos diversos. O Imaginário tem que ser dito, tem que ser comunicado – daí o estatuto da linguagem” (METZ, 1983, p. 424). O autor traz essa relação para o cinema a partir da abordagem ficcional (para o autor, todo cinema é ficção): “Toda ficção apresenta dois aspectos: a própria ficção em si e os diferentes significantes capazes de sustentá-la. O material concreto – o material do significante – é utilizado para representar uma outra coisa. Essa “outra coisa” é o representado, a diegese” (METZ, 1983 p. 422). Importa assim os conceitos de *significado* e *significante* da linguística para elaborar um pensamento sobre as relações entre o simbólico e o imaginário na teoria cinematográfica.

uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações 'naturais'. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (XAVIER, 2008, p. 42).

Não entrando em questões acerca do “real” no cinema, tomamos a transparência do dispositivo cinematográfico como uma série de estratégias de linguagem que visam “ocultar” o fato de que existe uma câmera ou um olho anterior à ação, que organiza, escolhe, seleciona e monta o que estamos vendo. A transparência do dispositivo por sua vez favorece a identificação secundária, do espectador com a história representada e/ou com os personagens, na medida em que “esconde” a feitura do filme.

Assim, no projeto de estágio, apesar da importância de que o estudante se identifique secundariamente com a obra cinematográfica para a construção da consciência da alteridade, como indica Bergala (2007), e mesmo para favorecer o envolvimento dos jovens no trabalho proposto, era fundamental que os estudantes também rompessem com esta *transparência* através do reconhecimento de elementos específicos da linguagem. A aposta na identificação primária como elemento de trabalho nas aulas de exibição era também um recurso para a tomada de consciência dos mecanismos básicos dessa linguagem como forma de ampliar as formas de expressão no eixo da produção audiovisual dos alunos.

Ao voltar a Metz (1983), a *dupla identificação* do espectador no cinema se dá em um equilíbrio de forças. O espectador precisa “julgar ser” a personagem do filme, a fim de compor um processo imaginário por projeção, e ao mesmo tempo, entender “não ser a personagem”, de modo que a ficção possa se estabelecer como tal, em um jogo complexo de crença e descrença. Por conseguinte, a *dupla identificação* seria intrínseca a *instituição*

*cinematográfica*¹⁷, e não característica de um filme ou de outro. Ainda assim, o autor admite a existência de filmes nos quais a ruptura com a identificação secundária pode intensificar a identificação primária, colocando em colapso um setor de desempenho do imaginário. Por outro lado, a intensificação da identificação secundária, gerada pela transparência do dispositivo, pode cobrir a identificação primária, distanciando o espectador do seu reconhecimento enquanto sujeito perceptivo (METZ, 1983 p. 427). O autor dá um exemplo de intensificação da identificação primária em detrimento da secundária por meio de elementos da linguagem, no caso, de um tipo de câmera subjetiva¹⁸:

Existem várias espécies de câmeras subjetivas. De momento vou me demorar em uma delas, aquela que, segundo a fórmula admitida, 'exprime o ponto de vista do cineasta' (e não o ponto de vista de um personagem, outro subcaso tradicional de imagem subjetiva): enquadramentos insólitos, ângulos pouco frequentes, etc., [...] O ângulo pouco frequente, precisamente por sê-lo, faz com que sintamos melhor aquilo que, na sua ausência, tínhamos simplesmente esquecido um pouco – a nossa identificação com a câmera (com 'o ponto de vista do autor') Os enquadramentos habituais acabam por serem sentidos como não enquadramentos: junto-me ao olhar do cineasta (sem disso nenhum cinema seria possível) mas meu consciente não o sabe lá muito bem. O ângulo pouco frequente desperta-me e ensina-me (como a cura) aquilo que eu já sabia, e aliás, obriga meu olhar a acabar por momentos com a divagação livre pelo écran que me são impostas (METZ, 1980, p. 65).

Na ocasião do planejamento do estágio obrigatório e do trabalho de conclusão de curso, busquei filmes que favorecessem ambas as identificações, nomeando a primária como *estranhamento* e a secundária como *identificação*. Busquei selecionar filmes nos quais esse equilíbrio de forças fosse harmonioso o suficiente para que os estudantes se identificassem com os contextos dos filmes exibidos, ao mesmo tempo em que estranhassem elementos da linguagem com os quais queria trabalhar. Nesse sentido, acabei optando por não exibir trecho do filme *Uma mulher é uma mulher* por entender que o

¹⁷ Instituição cinematográfica para Metz é a “maquinaria mental que os espectadores interiorizam e que os torna aptos a consumir os filmes.” (METZ 1980, p. 13)

¹⁸ Câmera subjetiva é a câmera que assume o ponto de vista de um personagem, contrapondo-se à câmera subjetiva que mostra a cena por um olhar “de fora”.

contexto representado - a crise de um casal adulto, francês - não configura elemento de identificação (identificação secundária) para os meus jovens espectadores.

Assim, decidi organizar o estágio em três módulos: filmando a sala de aula, módulo Irmãos Lumière e módulo cinema brasileiro contemporâneo. No módulo de sala de aula, exibi cenas de filmes em sala de aula para trabalhar acerca de como aqueles contextos eram filmados. Ideia de plano cinematográfico, posicionamento de câmera, relação dos contextos escolares dos filmes com o contexto dos estudantes, as situações representadas, como os personagens eram filmados, foram discussões que permearam as aulas. O módulo Irmãos Lumière foi realizado a fim de propor aos estudantes o exercício *Minutos Lumière*¹⁹, descrito por Adriana Fresquet em *Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e fora da escola* (2013). Por fim, o módulo de cinema brasileiro contemporâneo objetivou a apresentação e filmes nacionais recentes e a realização de exercícios de filmagem. A descrição completa do trabalho, bem como as reflexões geradas, encontra-se no artigo *Alfabetização audiovisual e pedagogia das imagens*, escrito em conjunto com a professora Maria Carmen Silveira Barbosa, e publicado na revista GEARTE, do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte, do *Programa de Pós-Graduação da UFRGS*²⁰.

Aprofundi um pouco mais esta reflexão, sobre os critérios de identificação e estranhamento que foram bastante importantes no trabalho de conclusão de curso, agora, nesse trabalho de mestrado, a fim de continuar *percorrendo a pé* (MASSCHELEIN, 2008) os caminhos que me levaram ao objeto da pesquisa. Essas reflexões também são importantes ajudar a entender pontos das entrevistas elaboradas, onde utilizo as duas nomenclaturas:

¹⁹ Os Minutos Lumière é um dispositivo de exercício de filmagem inspirado nos primeiros filmes dos Irmãos Lumière, que consiste em filmar 52 segundos um enquadramento qualquer, com a câmera fixa.

²⁰ COSTA, J. BARBOSA, M.C. Alfabetização Audiovisual e pedagogia das imagens. Revista Gearte. V. 2, n. 3, 2015. Endereço eletrônico do artigo: <http://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/58961>

identificação e estranhamento. Com essas categorias, de forma alguma visou estabelecer “critérios universais” de seleção fílmica, mas sim, suscitar alguns diálogos que me eram preciosos para o entendimento da relação dos profissionais entrevistados para esta pesquisa com cinema em contexto educativo.

Assim como o conceito de curadoria educativa, os critérios de identificação e estranhamento, apesar de não aparecerem de forma explícita nas análises das entrevistas, fizeram parte do roteiro de perguntas e integraram algumas conversas importantes com os entrevistados. Algumas considerações sobre eles serão retomadas ao final deste trabalho.

2.1.3 Rede Kino e a Lei 13.006/2014

Os dois pontos anteriores, curadoria educativa e critérios de seleção e estranhamento, são questões que tocam diretamente a atividade do professor, em relação à ética, como um modo de fazer, e às questões estéticas concernentes às suas práticas. O terceiro ponto elencado no processo de inventário localiza-se no âmbito mais específico da política institucional. Examinamos uma forma de o educador ver-se em relação a sua prática (curadoria educativa), um exemplo de dois critérios estéticos que poderiam ser levados em consideração em suas escolhas, e, finalmente, que políticas públicas e organizações sociais respaldam a prática da exibição de filmes em contexto escolar.

Seguindo na narrativa de processo que identifica os pontos recorrentes das minhas reflexões, buscando estabelecer uma linha de relações entre os temas, destaco da etapa de *inventário*: a participação do *Programa de Alfabetização Audiovisual* nos encontros da *Rede Kino – Rede Latino-Americana de Cinema e Educação* de 2014 e 2015, e a promulgação da Lei 13.006, em 2014. O *Programa*, na figura da coordenadora Maria Angélica dos Santos, já havia participado em edições anteriores do encontro da *Rede Kino*, que acontece dentro das atividades do *CineOp – Mostra de Cinema de Ouro*

Preto, que abriga os fóruns de preservação audiovisual e cinema e educação. Mas foi em 2015, na 10ª edição do evento, que o *Programa* participou das atividades do fórum de educação com maior representação da equipe. Na ocasião, havia sido recém sancionada a Lei 13.006, e as discussões do fórum de educação, bem como as reuniões da *Rede Kino*, obviamente, giraram em torno regulamentação, dos alcances e dos limites de uma lei que prevê a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais em nas escolas.

Com a promulgação da Lei 13.006, ressurgiu a discussão a respeito da exibição do cinema e audiovisual brasileiros nas escolas, levantada pela primeira vez na década de 1930 com a criação do *Instituto Nacional do Cinema Educativo - INCE*²¹. Sancionada em 26 de junho de 2014, ela altera o Artigo 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, estabelecendo que “a exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado a proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais”. Assim, durante todo VII *Fórum da Rede Kino*, em 2015, a Lei esteve em pauta em quase todas as mesas de debate. Dentre as discussões, algumas questões ganharam destaque como: qual a infraestrutura física e material as escolas possuem para a exibição dos filmes? O Estado propiciará as condições de exibição? Que filmes são esses? Qual conteúdo audiovisual será trabalhado? Conteúdo televisivo entraria nesse escopo? Que conteúdo seria esse? Quem fará a seleção dos filmes adequados para a exibição em salas de aula? Os professores terão autonomia para fazer a seleção? Que tipo de formação docente seria necessária para capacitar os professores a trabalharem com cinema e audiovisual nas escolas? Quais atores sociais terão legitimidade de oferecer essa formação? As secretarias de educação, a universidade, as escolas de cinema?

Nas mesas, alguns profissionais, pesquisadores e agentes públicos

²¹ Criado em 1936, o Instituto Nacional do Cinema educativo foi o primeiro órgão oficial do governo planejado para o cinema. Seu primeiro diretor foi o antropólogo Roquette Pinto, que presidiu a instituição até 1947.

manifestaram seus posicionamentos. Pola Ribeiro²² destacou que na falta de determinação do Estado, o mercado regularia a oferta de filmes a serem exibidos em sala de aula, sem a reflexão que o tema merece. Adriana Fresquet²³ defendeu a importância de se democratizar o acesso, inserindo a comunidade escolar no processo de seleção dos filmes, assim como a urgência em se pensar: Por que cinema brasileiro? A quem a Lei representa nesse cenário? Quais filmes brasileiros serão exibidos? Quem definirá essas questões?

Cesar Calligari²⁴ também reforça a importância da autonomia dos professores na escolha dos filmes a serem exibidos e cita a participação de espaços informais da transmissão do cinema, como cinematecas e cineclubes. Recuperando essas discussões, me atenho nas que se relacionam mais diretamente com os temas trabalhados até agora, à constar: o recorte de seleção e combinação feito dentro do conceito de curadoria educativa, e as reflexões acerca dos critérios de seleção fílmica para trabalho em contexto educativo. Assim, nesta seção à respeito das questões em torno da lei do cinema nacional na sala de aula tratadas no VII Fórum da Rede Kino, vou me centrar nas que se referem a seleção dos filmes para exibição em contexto escolar.

Em publicação lançada no evento, *Cinema e educação: a lei 13.006 reflexões, perspectivas e propostas* (2015), organizada por Adriana Fresquet, diversos autores discorreram sobre a questão. A professora Nilda Alves, em seu texto, demonstra preocupação em relação à diversidade de representações contidas nas obras exibidas, seus potenciais políticos e pedagógicos:

O cinema constitui uma potência no que diz respeito à circulação de

²² Pola Ribeiro é comunicador, cineasta e gestor público. Na ocasião, participou da mesa de discussão sobre a Lei 13.006 na função de Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura.

²³ Profª Drª na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁴ Cesar Calligari é sociólogo e Diretor da Faculdade SESI-SP. Participou da mesa como membro do Conselho Nacional de Educação, onde é Presidente da Comissão de Elaboração da Base Nacional Comum Curricular e Relator da Comissão de Formação de Professores.

múltiplos currículos e narrativas nos ambientes escolares. Por isso sugeriríamos, a partir de nossos estudos sobre essa circulação, algumas perguntas que poderiam ser feitas para a escolha do material audiovisual em função do cumprimento da legislação. Perguntas tais como: 'Quem são os representados nesta obra estética?', 'Quem narra?', 'Como emerge no material proposto a multiplicidade de vozes, de sonhos, de saberes, que consiste afinal em possibilidades de emancipação dos sujeitos?', 'Essa é uma obra que contribui para uma educação para/com as diferenças (culturais, sociais, raciais, de gênero, geracionais etc)?', em nosso ponto de vista, são fundamentais tanto para a formação de público, mas principalmente para processos de ressignificação e de deslocamento de sentidos (ALVES, 2015, p. 69).

Na mesma publicação, professora Inês Teixeira levanta duas questões diretamente ligadas ao trabalho dos professores com o cinema brasileiro nas escolas: as condições reais dadas às escolas para as exposições e o acesso aos filmes por parte dos professores, além da preocupação já citada sobre a hegemonia do mercado em relação à seleção e ao acesso dos filmes por parte das escolas:

Entre algumas questões diretamente ligadas aos trabalhos dos professores com o cinema brasileiro na escola, que agora se torna uma determinação legal, algumas se destacam: 1. Quais são as condições reais que serão dadas às escolas para exibirem cinema brasileiro com a devida e esperada qualidade de projeção sonora e de visualização das imagens? 2. Considerando a diversidade da cinematografia brasileira, quais 'tipos' de filmes ou qual cinema brasileiro levar a escola? Essa diversidade e assimetrias colocam o problema: como será o acesso dos professores e das escolas ao amplo repertório fílmico brasileiro, envolvendo as obras de curta, de longa e de média duração, assim como diferentes diretores, épocas e regiões do país? Como ter acesso a bons filmes, ao melhor da cinematografia brasileira de forma ágil, direta e segura, de modo que a Lei e as escolas não se transformem em presas fáceis do mercado de vendas de algumas produtoras de cinema brasileiro? Como deve ser a presença do cinema na escola, quais os modos de se trabalhar com arte cinematográfica na escola, seja na sala de aula, seja em outros espaços e tempos escolares, podendo inclusive, envolver a comunidade escolar, as famílias como um todo, a exemplo dos cineclubes das escolas? (TEIXEIRA, 2015, p. 79)

Em geral, os textos contidos na publicação levantam mais questões do que soluções aos impasses propostos pela nova Lei, sobretudo por ter sido lançado quase no mesmo mês da promulgação. Em termos de abrangência, é

uma compilação que reúne olhares de pesquisadores sobre os mais variados temas que tangem a Lei 13.006.

Ao articular os três tópicos que descrevi no decorrer deste subcapítulo, a pesquisa já ganhava um contorno. As hipóteses que eu me colocava eram: os professores se entendem como “curadores” em um processo de exibição de filmes? Os critérios de identificação e estranhamento que estabeleci para mim quando em atividade docente eram comuns aos professores que trabalhavam em sala de aula? De que forma a Lei chegava até estes professores e às escolas e como ela poderia engendrar novas abordagens em projetos de exibição em sala de aula? A relação travada entre os filmes por meio da exibição regular proposta pela Lei era explícita aos docentes? Como o *Programa de Alfabetização Audiovisual* se relacionava com esses projetos de sala de aula, principalmente o *Festival Escolar de Cinema*, sua maior ação de exibição?

Estas foram as questões que ajudaram a conduzir a elaboração do roteiro de entrevistas e das quais parti para pensar no objeto do estudo. Como os temas já estavam de certa forma fechados para mim, entendi que eu já possuía de antemão as ideias sobre de que forma se dão as exibições em contexto escolar, dentro e fora da sala de aula. Usar essas questões como temas de estudo, não configura exatamente uma pesquisa, já que sairia de um lugar sabendo de antemão onde iria chegar. Além disso, temia que focar estes temas diretamente como objeto, me afastaria das práticas que já acontecem nas escolas, me impedindo de abordar outras possibilidades de organização de projetos.

Assim, optei por partir dos critérios de seleção dos filmes, entendendo que estes já estão imbricados com um tipo de abordagem do cinema em contexto escolar, permitindo que as minhas considerações permeassem o estudo, sem determiná-lo por completo. Se a minha narrativa havia sido tão importante no recorte dos temas que me instigavam, como privar os outros sujeitos deste trabalho de estabelecerem as suas próprias? Esta opção foi determinante para escolha de aplicar as entrevistas semiestruturadas,

valorizando a narrativa de cada entrevistado, no sentido de trabalhar, não na investigação de como cada projeto acontece em sua materialidade escolar, mas no relato e nas ideias dos professores e profissionais sobre suas práticas.

2.2 A exibição de filmes em contexto escolar

Estabelecido o recorte na exibição de filmes em contexto escolar, seguirei na publicação que aborda os temas pertinentes a Lei 13.006. São dois os artigos que tocam frontalmente neste tópico: *Cinema e Infância na Escola: algumas questões sobre a escolha de filmes para crianças*, de Mônica Fantin, e *Encontrar, escolher e articular filmes brasileiros para crianças: nota a partir de uma curadoria*, de Gilka Girardello, ambas professoras e pesquisadoras da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

Em *Cinema e Infância na Escola*, Fantin (2015) relaciona a escolha de filmes para exibição em contexto formativo à questão da *especificidade infantil*, tecendo perguntas do ponto de vista de critérios éticos, estéticos, cognitivos, afetivos e linguísticos. No artigo, a autora remonta sua pesquisa sobre mídia-educação, de 2006, no que diz respeito aos direitos das crianças em relação às mídias: proteção, provisão e participação. A *especificidade infantil* está relacionada ao direito de proteção à condição de ser criança. Fantin traz em seu texto argumentos contrários a essa percepção, de autores para os quais as crianças devem ter acesso a qualquer tipo de filme e que criticam a ideia de que devem assistir apenas a “filmes infantis”. Essa perspectiva define a concepção implícita na categoria “filmes infantis” como uma abordagem da criança como “incompleta”, e defende que a inserção da criança na sociedade deve acontecer em diálogo e não por exclusão.

Apesar disso, Fantin estabelece que defender a importância de as crianças terem acesso a filmes que as aproximem da diversidade da cultura da humanidade e não apenas a “filmes para crianças”, não significa “[...] negar a especialização da cultura contemporânea no sentido de assegurar as singularidades das culturas locais e das especificidades infantis”. (FANTIN,

2015, p. 179). Desse modo, a autora atenta que, além da apreciação dos filmes, é importante pensar na criação de espaços de compartilhamento de impressões para as análises sobre os filmes, apontando a mediação adulta e os critérios de seleção fílmicos como garantias da preservação dessas especificidades: “No contexto educativo, a criança pode ver certos filmes que foram previamente escolhidos com determinados propósitos e intencionalidades, desde que contextualizados e devidamente mediados.” (Ibidem, p. 180).

Nesse ponto, considero importante esclarecer a opção desta pesquisa em substituir à questão da *especificidade infantil* pela questão da *especificidade escolar*. Marcus Mello, no texto *O desafio de programar filmes para escola* (2014), menciona dois importantes autores que discutiram sobre o tema dos filmes para o público infantil nos anos 1970, Henry Geddes e Pauline Kael. A partir desses autores, Mello faz uma reflexão sobre a importância de não subestimar as crianças em relação à qualidade e a complexidade das obras destinadas a elas, e segue por esse viés até chegar à programação de filmes para contexto escolar. Ainda que essas questões trazidas por Mello venham ao encontro do que entendo por filmes adequados para exibição em contexto escolar, gostaria de apontar que ambos os autores citados consideram o público infantil em contextos domésticos e comerciais. Entendo que existam especificidades dos contextos apresentados.

Um filme exibido em sala de cinema seja de repertório, seja comercial, não necessariamente possui duas características que Fantin aponta como de contexto educativo:

- a) filmes previamente escolhidos com determinados propósitos e;
- b) devidamente mediados.

Também, tomando a experiência do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, nem sempre o público escolar pode ser considerado infanto-juvenil, uma vez que o projeto atende ao EJA – Educação de Jovens e Adultos, e mesmo a grupos de ensino médio com estudantes maiores de 18 anos. Assim, defini nessa pesquisa por *público infantil*, o espectador criança, que

assiste a uma obra audiovisual em qualquer contexto, desde a assistência à conteúdo televisivo em ambiente doméstico, à uma sessão de domingo em cinema de shopping center; e *público escolar* aquele que, seja em ambiente educativo formal (escola), ou informal (projetos de cinema e audiovisual que envolvam grupos escolares), participem de exibições de filmes escolhidos com determinado propósito e mediados por educadores.

Outra especificidade escolar que considero neste trabalho, diz respeito à relação dos professores e educadores com as suas turmas em determinados contextos sociais. Uma pesquisa acerca da especificidade do público infantil como um público homogêneo, não considera os contextos específicos de um grupo escolar, seja organizado em turmas regulares, seja em uma atividade extracurricular. Considerando as particularidades dos grupos, volto a direcionar essa investigação aos professores educadores que possuem contato direto com as diferentes realidades dos estudantes. Retornando a Fantin, esta estabelece os critérios de seleção fílmicos em cinco categorias: critérios *éticos, estéticos, cognitivos, afetivos e linguísticos*. Para cada categoria, a autora sugere uma lista de aspectos possíveis de serem questionados por educadores no momento de selecionar os filmes para exibição. Apesar da lista extensa, me permito trazer todos a este texto:

Critérios éticos: de que forma o filme pode se relacionar com as sensibilidades das crianças? Apresenta representações gratuitas de cenas chocantes? Apresenta cenas chocantes, mas necessárias à compreensão da história? Como manifesta o respeito aos espectadores e particularmente às crianças? Como trabalha com temas profundos da condição humana? Vida/morte, buscas de identidades, amor/ódio, paixão/amizade, virtudes/defeitos, razão/sensibilidade? De que forma contribui para a compreensão de temas como diversidade cultural, aceitação do diferente, práticas solidárias, sustentabilidade, etc? Que contribuição traz para a discussão moral? Como apresenta a “moral da história” (se é que há) De forma implícita, explícita, aberta, velada? Que valores de relação pode promover? Criança/criança, criança/jovem, criança/adulto, criança/terceira idade, criança/natureza, adultos entre si, questões de gêneros, classes, etnias, diferentes povos e culturas.

Critérios estéticos: há metáforas que possam ser significativas? Qual a importância da fantasia no tratamento dos temas? Como se dá a relação entre realidade e fantasia? Que emoções estéticas provoca? Beleza, prazer, desprazer, estranhamento, choque, repugnância, curiosidade, encantamento, surpresa excitação? Quais estratégias de

envolvimento do espectador? Espetacularização, sedução, sensacionalismo, sentimentalismo, melodrama, cotidianidade familiar, proximidade, reconhecimento, endereçamento etc?

Critérios cognitivos: como representa o universo imaginário? Que estímulos à produção imaginária apresenta? Que estímulos à reflexão apresenta? Que estímulos ao conhecimento apresenta? Que estímulos à sensibilidade apresenta? Qual seu potencial dialógico? Como apresenta as situações de resolução de problemas, de desafios e de aprendizagens? Como se dá o equilíbrio entre adequação e desafios às capacidades (reais e potenciais) de compreensão das crianças? Que forma de identificação com os personagens promove? Que suportes pode oferecer em termos de construção da personalidade? Que estímulos pode oferecer à ação da criança? Que prazeres pode oferecer à criança e como são contextualizados? É divertido? É bem humorado? Faz rir? Favorece a catarse? Que desprazeres e conflitos pode oferecer à criança e como os contextualiza? Por exemplo, tristeza, medo, ansiedade, solidão.

Critérios linguísticos: a linguagem está adequada à capacidade de compreensão das crianças? Contribui para a ampliação de repertórios lúdicos e culturais da criança quanto às gramáticas audiovisuais? Como provoca e estimula a dialogicidade entre texto e contexto, filme e crianças e entre elas? Como mobiliza os conhecimentos que as crianças já têm de outros textos e gêneros? Como provoca a intertextualidade? Faz uso de paródia, citação, alusão, referência, imitação, adaptação? Possibilita colocar em questão certos clichês e expressões linguísticas locais e ou regionais, dialetos e sotaques diversos? (FANTIN, 2014, pp. 182-183)

A lista de questões proposta pela pesquisadora é uma sugestão de aspectos a serem considerados quanto à seleção de filmes para crianças, não apenas filmes nacionais. Sobre o cinema brasileiro, a autora pondera que a oferta de filmes infanto-juvenis ainda é pequena e que seria necessário um diálogo entre educadores, pesquisadores e produtores audiovisuais de modo a contribuir com produções fílmicas de qualidade voltadas às crianças e a importância de editais públicos de fomento para essa produção.

Apesar de considerar a lista sugerida por Fantin riquíssima em questões, para essa pesquisa optei por não trabalhar rigorosamente a partir dos aspectos levantados por alguns motivos. Primeiro, por ela trabalhar a ideia de um *público infantil* e eu optar pela abordagem *público escolar*. Também não era de meu interesse pensar a respeito de um controle de qualidade dos filmes ou da sua adequação aos estudantes. Como já narrado, minha formação em arte educação me encaminha a outras relações entre estudantes e arte que não

partem dos critérios de adequação (apesar de não negar sua importância), não falamos sobre “exposição de artes para crianças”. Entendo que o cinema, como as artes visuais, aproxima-se de inúmeras formas de dos espectadores e seus efeitos são impossíveis de serem apreendidos de antemão e mesmo no tempo presente. Em *Hipótese-Cinema* (2007), por exemplo, Bergala entende que bons filmes para crianças são aqueles que estão um tempo à frente da consciência infantil, e não precisam necessariamente ser compreendidos no agora. Que realizam um trabalho existencial, cujo sentido muitas vezes eclodirá apenas depois.

As questões pertinentes à critérios de seleção, qualidade e adequação de filmes ao público infanto-juvenil geralmente estão atreladas aos campos da produção cinematográfica e audiovisual e suas relações com os mercados de exibição de distribuição. Por não ser este o tema da pesquisa, optei por não partir de uma listagem prévia do que seriam “critérios de seleção e adequação fílmica para público infanto-juvenil”. Ainda assim, mesmo não partindo da lista de Fantin como um guia para levantar possíveis critérios de seleção junto aos entrevistados, várias das questões trazidas nessa listagem, vieram à tona de forma espontânea durante as conversas, o que reforça a pertinência dos temas elencados.

Ainda sobre a Lei 13.006, é unanimidade dos pesquisadores que contribuíram para a discussão na ocasião do VII Fórum da Rede Kino e na referida publicação, o papel de estímulo às práticas docentes envolvendo o cinema brasileiro, ou mesmo cinema em geral, bem como de instrumento legitimador das práticas já existentes, no sentido de embasar projetos, negociações de saídas dos estudantes ao cinema, solicitação de compra de material e equipamento, e toda sorte de flexibilizações de tempo e espaço que o trabalho com o cinema e o audiovisual na escola necessita. Assim, se existe algo certo sobre os desdobramentos da Lei 13.006, é que a partir dela podemos nos permitir pensar em uma situação de exibição regular de filmes em contexto escolar e em que espaços e tempos essas se dão.

A exibição regular dos filmes leva a reflexão de que a inserção destes

em espaço escolar permitiria que se estabelecessem relações entre as obras para além das relações travadas entre elas e os conteúdos escolares. Essa ideia conversa com o conceito de *curadoria educativa*, no sentido de que os filmes filiaram-se entre si por meio de aproximações ou distanciamentos estéticos, travando diálogos referentes a questões específicas do cinema e do audiovisual. Esta é uma hipótese que essa pesquisa levanta, mas que não se aplica em responder. Outra questão pertinente à Lei seria, que espaços e que tempos são possíveis para a fruição de filmes em contexto escolar, considerando as especificidades da sala escura e da sala de aula. Essa investigação será desenvolvida em capítulo subsequente.

Assim, é quase impossível hoje se falar em exibição de filmes em contexto escolar sem pensar na Lei e em suas consequências, limitações e regulamentação. Porém, como disse Inês Teixeira (2015) em mesa dedicada ao tema, a lei não faz história, são as dinâmicas sociais que fazem a história (e as leis). Portanto, passamos ao item seguinte e final dessa introdução, que é a opção de trabalhar a partir de entrevistas com professores que possuem projetos continuados com cinema e educação e profissionais do PAA, a fim de entender as dinâmicas implicadas em suas práticas pedagógicas.

Para o acompanhamento do leitor, até aqui descrevi o processo que me levou a elencar dois tópicos que considerarei importantes para a definição do meu objeto de estudos: curadoria educativa e critérios de seleção fílmica baseados na identificação e no estranhamento das obras. Retomando rapidamente, por *curadoria educativa* vamos recortar o que disseram Martins e Picosque em citação anterior a respeito de seleção e combinação de obras a serem apresentadas: “selecionar e combinar são, então, uma interpretação do professor-pesquisador. [...] Interpretação entendida como um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa. Pontos de vista que, se socializados num grupo, proliferam em múltiplos sentidos.” (MARTINS; PICOSQUE, 2008, p. 8).

Determinei assim como um dos pontos de partida deste trabalho, o papel do professor de selecionar e combinar obras, propondo diálogos entre elas e, a

partir deles, diálogos entre professor e estudantes e estudantes e estudantes. O segundo tópico que elenquei foi o de tentar estabelecer critérios de seleção dos filmes ou trechos de filmes exibidos a partir de uma abordagem que, para mim, foi a de propor obras que gerassem ao mesmo tempo possibilidades de identificação em relação à temática e de estranhamento em relação à linguagem, a fim de que os filmes falassem por si só aos estudantes sobre a sua condição de criação artística.

O terceiro ponto é de que forma algumas discussões desencadeadas pela Lei 13.006, pensam a exibição de filmes em sala de aula, sobretudo pelo viés da seleção dos filmes exibidos, da regularidade das exibições, do diálogo entre as obras facilitada por essa regularidade e que espaços e tempos de exibição são possíveis dentro da estrutura escolar e por meio de articulações em espaços externos à escola.

2.3 Delimitação do objeto e entrevistas

Elencados alguns temas que se mostraram recorrentes no processo de *inventário*, entre outros que não caberia desenvolver mais à fundo nessa introdução, mas que irão aparecer nas análises das entrevistas, passo a descrever os objetivos que conduziram esta pesquisa. Ficou claro nesse momento que uma questão recorrente nos apontamentos dizia respeito à escolha dos filmes e suas relações por parte dos profissionais e professores com trabalho em cinema e educação em contexto educativo.

Percebi também, a partir da prática docente e do contato com educadores durante o período em que estive envolvida nas atividades do *PAA*, que essa escolha estava diretamente conectada às abordagens feitas a partir dos filmes. Por abordagens me refiro a um conjunto de práticas que acompanham a exibição dos filmes e, também, a uma visão do que representa o cinema para cada um.

O cinema como produção humana é uma indústria, é uma linguagem, é um objeto de arte, de culto, é entretenimento, prática de pensamento,

instrumento ideológico, e quantas outras relações podemos estabelecer com ele. Michel Marie na introdução de *A estética do filme* (2012), ao referir-se às teorias do cinema afirma que na medida em que o cinema é suscetível de abordagens muito diversas, não pode haver uma teoria do cinema, mas, ao contrário, algumas teorias. O autor cita uma tradição interna da teoria do cinema, resultada da teorização acumulativas das observações da crítica de filmes, cujo exemplar mais característico continua sendo o clássico de André Bazin, “*O que é o cinema?*”. Essa teorização é denominada às vezes de teorias indígenas”, por se referirem a algo específico do cinema em sua origem, intocado por teorias externas ao objeto. Sem desmerecer esse conjunto teórico, Marie (2012) pondera que desde a sua origem, as teorias do cinema apoiam-se também em abordagens oriundas de disciplinas exteriores ao seu campo, como a linguística, a psicanálise, a economia política, a teoria das ideologias, a iconologia etc.

As abordagens teóricas a respeito do cinema são múltiplas, na medida em que são múltiplas as relações dos sujeitos com o objeto cinematográfico. Mesmo sem os aportes teóricos do cinema, ou com eles, igualmente os educadores possuem cada um uma visão sobre o que é cinema para si, ou o que é o cinema na educação. Essa ideia, que pode não se manifestar verbalmente, e que é particular em cada sujeito, está presente na forma como estes levam o cinema para sala de aula, e, conseqüentemente, na escolha dos filmes. Assim, convencionei chamar de abordagem, as diferentes “portas de entrada” (mas não necessariamente de saída), acessadas pelos educadores em relação aos filmes exibidos. Passou a me interessar entender de que forma os (ou ao menos alguns) professores estavam pensando a exibição de filmes em contexto escolar por meio de suas práticas e dos critérios de seleção fílmicos elencados por eles.

Para ter certa amplitude de abrangência, que igualmente me interessava, não cabia para a pesquisa um estudo de caso específico. Tampouco acessar apenas os critérios ou as práticas, mas uma relação com o cinema, não cabiam os questionários de pesquisa. Assim, optei por realizar

entrevistas semiestruturadas que abordassem algumas questões que considere importantes no relato anterior, e que, ao mesmo tempo, dessem liberdade aos entrevistados de manifestar seus pensamentos sobre os critérios de seleção fílmica utilizados, oportunizando igualmente o diálogo sobre o cinema e o cinema em sala de aula.

Voltando às questões pertinentes às narrativas nos processos de investigação no campo da educação, trabalhar com entrevistas semiestruturadas foi também uma opção para ouvir as narrativas dos professores e profissionais sobre os seus processos. Segundo Connelly e Clandinin (2008), a narrativa é uma forma de caracterizar os fenômenos da experiência humana. Além de identificar os critérios de seleção utilizados nas escolhas de filmes e as abordagens sobre as exibições, me interessava deixar espaço para que as narrativas dos personagens sobre os seus processos, revelassem questões que não necessariamente estivessem no escopo da pesquisa. Me interessava ser surpreendida: “Egan propôs um modelo que ‘nos animou considerar as lições ou as unidades curriculares como boas histórias para serem contadas melhor que como conjuntos de objetivos a serem conseguidos’.” (CONNELY; CLANDININ, 2008, p. 16).

Considereei pertinente também, entrevistar profissionais diretamente ligados à exibição de filmes para público escolar do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, a fim de entender as diferenças e semelhanças das abordagens de sala de aula e de sala de cinema em contextos educativos, formal e informal. Por contexto educativo formal considero as práticas escolares, e, informal, as práticas formativas em cinema externas á escola, porém com grupos escolares, a fim de manter o perfil do público espectador. Para manter meu objeto de estudo em torno do PAA, escolhi trabalhar com a experiência do *Festival Escolar de Cinema*, maior ação de exibição de filmes do projeto, e com um grupo de professores com diferentes níveis de relação com o *Programa*. Sobre o grupo de professores selecionados discorrerei mais adiante.

De forma a conduzir a pesquisa, a elaboração e a análise das entrevistas, estabeleci como objetivo geral:

- Realizar um estudo sobre os critérios de seleção de filmes e de abordagens pedagógicas para a exibição de cinema em contexto escolar, a partir da experiência do *Festival Escolar de Cinema* e de professores ligados ao PAA.

Os pontos trabalhados no segundo capítulo desta dissertação, além de resultarem na base da formulação dos roteiros de entrevistas, levantaram as questões que nortearam o trabalho como um todo e que se relacionam com cada um dos objetivos específicos:

- quais critérios são adotados nas escolhas dos filmes programados no *Festival Escolar de Cinema*? Que tipos de abordagens estes critérios suscitam?
- quais critérios são adotados nas escolhas de filmes para exibição em sala de aula e/ou ambiente escolar? Como estes critérios se cruzam com as propostas pedagógicas que ancoram as exibições?
- como o *Festival Escolar de Cinema* se relaciona com a realização de projetos de exibição de filmes em ambiente escolar?
- que possibilidades pedagógicas a exibição regular de filmes em contexto escolar, incentivada pela Lei 13.006, pode trazer para o estudo do cinema na escola?
- como os professores entendem a curadoria como forma de seleção e trabalho com os filmes em contexto escolar? Como essa curadoria se revela na prática docente, ainda que não explicitada como conceito norteador?

Os procedimentos metodológicos escolhidos para atender às questões suscitadas foram entrevistas semiestruturadas com programador do *Festival Escolar de Cinema* e com coordenadora do *Programa de Alfabetização Audiovisual*; entrevistas semiestruturadas com cinco professores de educação básica, ligados ao *Programa de Alfabetização Audiovisual*, com projetos regulares de exibição de filmes em ambiente escolar; cruzamento de dados das entrevistas; investigação teórica a partir de pesquisa empírica e revisão bibliográfica.

A partir dos temas levantados no processo de inventário, para a elaboração do roteiro das entrevistas e procedimento de análise foram considerados os seguintes temas: critérios de seleção fílmica (temáticos, identitários, históricos, de linguagem, etc.); ideia de programação em contexto escolar formal e informal; especificidades de programação para o público escolar; abordagens pedagógicas na exibição dos filmes (como se desdobram as exibições); a experiência dos professores no *Festival Escolar de Cinema* e no *PAA*; a exibição de filmes nos tempos e espaços escolares; cinema nacional na escola e a Lei 13.006/2014; a exibição regular de filmes e o diálogo de repertório²⁵.

A escolha do grupo de professores a serem entrevistados, foi determinada pelos critérios de ligação com o *Programa de Alfabetização Audiovisual*, de trabalho regular com cinema em sala de aula, e de diversidade de áreas curriculares e de redes de ensino. Em seus quase dez anos de atividades ininterruptas, o *Programa de Alfabetização Audiovisual* criou em seu entorno uma rede de professores e de profissionais e pesquisadores de cinema e de cinema e educação. Inicialmente atendendo aos educadores da Rede Municipal de Ensino, e depois se estendendo à Rede Estadual e também privada, o *PAA* através de suas ações de formação docente, consegue reunir professores que já possuem trabalhos com exibição e/ou produção audiovisual nas escolas aos que pretendem iniciar atividades nesse sentido.

Em meus quatro anos de atuação junto ao projeto, tive a oportunidade de conhecer muitos desses professores, conhecer suas atividades e acompanhar o desenvolvimento de alguns projetos por meio de seus relatos. Daí também nasceu o interesse de aprofundar o conhecimento a respeito das atividades dos docentes em sala de aula, como elas se relacionam com as ações do *Programa*, que experiências anteriores ao *Programa* esses docentes já acumulavam e o que os levou a trabalhar nesse campo.

Para a seleção dos professores, o primeiro critério que estabeleci foi o

²⁵ Os roteiros das entrevistas encontram-se no Anexo A deste trabalho.

de investigar experiências expressivas com a exibição de filmes em contexto escolar. Por experiências expressivas considerei projetos em sala de aula da educação básica, com regularidade de realização, e que, pelo tempo de execução, tivessem a sua reflexão amadurecida em relação às ações de exibição. Também foi critério trabalhar com uma diversidade de professores considerando as suas relações com as ações do PAA, desde os que estiveram envolvidos ativamente em todas (ou quase todas) formações, aos que tiveram participação em ações mais pontuais, como *Oficina de Introdução à Realização Audiovisual*, ou no *Festival Escolar de Cinema*. Outro critério de diversidade que estabeleci foi o de entrevistar professores de atividades docentes variadas em relação às áreas do currículo e redes de ensino, pontuando os diferentes olhares.

Assim, foram convidados os seguintes professores a participar da pesquisa: Daniela Gil, professora de artes da Rede Municipal com participação ativa em diferentes ações do PAA; Elenilton Neukamp, professor de filosofia da Rede Municipal (com trabalho em cinema anterior na Rede Estadual), participante do *Festival Escolar de Cinema*, das *Oficinas de Introdução a Realização Audiovisual*, da *Mostra Olhares da Escola* e de algumas formações docentes; Eduardo Toledo, professor de português e literatura da Rede Municipal (com trabalho em cinema anterior na Rede Privada), participante de formações docentes recentes do PAA; Gabriela Peruffo, professora de história na Rede Privada, participante da ação *Mais Cinema*; e Bruno Dornelles, professor de artes da Rede Privada (com trabalho em cinema anterior na Rede Estadual), sem vínculo próximo com o PAA, a não ser por participação no *Festival Escolar de Cinema*.

Da parte do Programa, pela investigação estar dentro do recorte de exibição de filmes, os entrevistados foram Marcus Mello, programador do *Festival Escolar de Cinema* e do *Mais Cinema*, e Maria Angélica dos Santos, coordenadora e idealizadora do *Programa de Alfabetização Audiovisual* por parte da Secretaria Municipal da Cultura.

Trabalhar com entrevistas foi uma escolha natural a partir do recorte do objeto de estudo. O foco na conversação, por meio da entrevista semiestruturada, me permitiu chegar mais perto do entendimento dos entrevistados sobre cinema e educação a partir das suas narrações a respeito dos critérios de seleção dos filmes exibidos e das suas práticas pedagógicas. Leonor Arfuch, em *La entrevista, una investigación dialógica* (1995), fala sobre o paradoxo do gênero, ao mesmo tempo em que a credibilidade da entrevista se dá pela relação imediata com a palavra autêntica, testemunhal, ela se constrói como narrativa, com procedimentos próprios da ficção. A sua objetividade deriva curiosamente pela explicitação da sua subjetividade.

Connely e Clandinin (2008) consideram a entrevista como um importante instrumento de produção de dados para as pesquisas narrativas sobre educação, sobretudo em relação aos docentes e às suas práticas em sala de aula:

Em nosso trabalho sobre o currículo, vemos a narrativa dos professores como metáforas para as ações de ensino-aprendizagem. Entendendo a nós mesmos e a nossos alunos de um ponto de vista educativo, necessitamos entender as pessoas a partir de uma narrativa das experiências de vida. As narrativas são o contexto em que se dá sentido às situações escolares (CONNELY; CLANDININ, 2008, p. 16)

Narrar seus processos de trabalho é tomar a forma como organizam seu currículo sob outra perspectiva. “Contar o que se faz” tendo à frente um interlocutor, mostrou-se um processo de elaboração mental sobre as suas práticas, muito diferente da elaboração textual do plano de ensino exigido pelas equipes diretivas escolares. O formato de conversa, com pontuações e sublinhamentos das falas, permitiu uma troca de impressões e uma construção de pensamento conjunta entre pesquisador a e entrevistados.

O dialogismo do modelo de entrevistas também me proporcionou transformações, desvios, nos meus modos de pensar, que foram alterando o curso das questões no mesmo momento em que estas se davam, permitindo uma maior aproximação com as questões que movimentavam os entrevistados. Os critérios de seleção e as práticas pedagógicas se revelaram como pontos

de partida para uma tentativa de entendimentos (e desentendimentos) sobre as relações do cinema e educação em ambiente escolar. Para Arfuch:

A entrevista é uma narrativa, quer dizer, um relato de histórias diversas que reforçam uma ordem da vida, do pensamento, das posições sociais, os pertencimentos e as pertinências. Nesse sentido, legitima posições de autoridade, desenha identidades, desenvolve temáticas, nos ensina tanto sobre a atualidade do que acontece, sobre os descobrimentos da ciência ou da vida. Fragmentária, como toda conversação, centrada no detalhe, a anedota, a flutuação da memória, a entrevista nos acerca à vida dos outros, suas crenças, sua filosofia, seus sentimentos, seus medos (ARFUCH, 1995, p.89)

As narrativas explicitadas nas conversações foram tomando forma justamente no encontro proposto. Não objetivando levantar dados unilaterais que virassem um repertório de critérios ou de práticas, as construções dessas narrativas acabaram se dando de modo conjunto, na interlocução minha com os educadores e profissionais, ainda recorrendo a Arfuch, “[...] longe de ser um mero reflexo do existente, [a entrevista] produz modificações na situação, gerando novas relações entre os interlocutores” (ARFUCH, 1995, p. 46).

As entrevistas com Mello e Santos foram feitas na Cinemateca Capitólio, sede do *Programa de Alfabetização Audiovisual* e da *Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia*. Foram elaborados roteiros²⁶ um pouco diferentes para cada um dos entrevistados. No roteiro da entrevista de Marcus Mello foram inseridas algumas questões específicas acerca de suas ideias sobre programação e sobre a seleção de filmes para o Festival Escolar de Cinema. No roteiro elaborado para a entrevista de Maria Angélica dos Santos foram inseridas perguntas sobre a forma de organização do PAA e do Festival Escolar, e sobre as relações entre cinema, educação e preservação, visto que a coordenadora atua também nessa área e imaginei que algumas ideias sobre critérios fílmicos poderiam partir dali.

Dada a parceria de tempos com esses profissionais, a dificuldade das entrevistas foi conduzir a conversa de forma a não transformá-la em um jogo

²⁶ Os roteiros de entrevistas podem ser consultados no Anexo A deste trabalho.

de concordâncias (apesar de possuímos pensamentos um pouco diferentes acerca de alguns temas tratados). A facilidade foi a de trazer à tona temas sobre os quais discutimos como equipe no decorrer dos anos. A surpresa em relação a estas entrevistas foi a de conseguir sistematizar um conjunto de ideias de cada um dos profissionais acerca da exibição de filmes nas ações do PAA, por meio de suas narrativas, que, em conversas isoladas, nunca haviam sido pensadas em conjunto por mim.

As entrevistas com os professores seguiram todas um mesmo roteiro, o que determinou seus “focos” foram as ênfases dadas por cada professor sobre os temas que mais lhes tocavam. De um modo geral, as conversas foram bastante fluidas, não encontrei obstáculo em tratar sobre nenhum tema, todas as questões levantadas eram bem conhecidas dos professores. O único assunto que criou algum degrau de entendimento, que foi preciso detalhar mais, foi sobre a relação entre processo de seleção de filmes em contexto escolar e curadoria (ou programação). Outro ponto comum às narrativas foi o entusiasmo dos professores ao relatarem os seus trabalhos, os seus projetos. Esse entusiasmo foi a maior surpresa, não por acreditar previamente que os mesmos não “gostassem” dos seus trabalhos, mas por perceber que aquele conjunto de práticas significava mais para eles do que mais um projeto curricular.

Optei por transcrever as dez horas de entrevistas, exercício que se mostrou importantíssimo no decorrer das análises. Ao ouvir pausadamente cada conversa, optei também, num primeiro momento, por manter as pausas, respiros, reticências e ‘cacoetes’, meus e dos interlocutores, para manter os encontros ‘vivos’ por mais tempo no meu pensamento e construir minhas reflexões em cima do calor das trocas de ideias. A realização das entrevistas e o momento logo posterior, de transcrição e análise, foram mais reveladores das questões que impulsionaram a pesquisa do que eu poderia supor. Ao iniciar o processo de estabelecer as categorias de análise percebi (o que em verdade já sabia) que cada projeto era distinto no seu modo de elencar critérios, de desdobrar questões a respeito dos filmes e de relacioná-los aos conteúdos,

correspondentes, sobretudo, à forma subjetiva que cada entrevistado se relacionava com o cinema em sua vida privada. Algumas questões se cruzavam, principalmente pela condução dada às conversas a partir do questionário semiestruturado, e esses cruzamentos também encontram-se nas análises. Porém, se impôs na organização dos capítulos a abordagem por projetos e não por categorias como critérios de identificação e estranhamento, cinema nacional, diálogo de repertório, tempos e espaços escolares, tal qual havia pensado na ocasião da elaboração dos roteiros.

Outra questão que se impôs devido à potência das narrativas, foi a de partir das falas como citações, a fim de manter a autoria dos sujeitos no trabalho. Da mesma forma, foi uma decisão posterior à realização das entrevistas, solicitar permissão para a publicação destas na íntegra como anexos da pesquisa. Essa decisão pautou-se pelo entendimento de que os encontros com os entrevistados foram tão construtores das ideias desenvolvidas no texto quanto as minhas investigações teóricas.

Em matéria relativa à ética sobre pesquisas com seres humanos, segundo as do Conselho Nacional de Saúde, foram consideradas as normas aplicáveis a Pesquisas em Ciências Humanas e Sociais da Resolução nº 510, de 07 de abril de 2016²⁷, que caracterizam este tipo de pesquisa como:

[...] aquelas que se voltam para o conhecimento, compreensão das condições, existência, vivência e saberes das pessoas e dos grupos, em suas relações sociais, institucionais, seus valores culturais, suas ordenações históricas e políticas e suas formas de subjetividade e comunicação, de forma direta ou indireta, incluindo as modalidades de pesquisa que envolvam intervenção.(BRASIL, Resolução Nº 510 de 07 de abril de 2016)

Sobre o processo de consentimento e assentimento de entrevistas, diz a resolução em seu artigo 4º:

O processo de consentimento e do assentimento livre e esclarecido envolve o estabelecimento de relação de confiança entre pesquisador e participante, continuamente aberto ao diálogo e ao questionamento, podendo ser obtido ou registrado em qualquer das fases de execução da pesquisa, bem como retirado a qualquer momento, sem qualquer

²⁷ <http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf>. Acesso em 15 de março de 2017.

prejuízo ao participante.

Assim as entrevistas foram feitas em duas etapas de consentimento, a primeira, entrevistas foram feitas em duas etapas de autorização. A primeira etapa, não obteve registro escrito e partiu da construção da relação de confiança entre pesquisador e participante, como prevê o artigo 2º:

(...) pautado na construção de relação de confiança entre o pesquisador e participante da pesquisa, em conformidade com sua cultura e continuamente aberto ao diálogo e ao questionamento, não sendo o registro de sua obtenção necessariamente escrito.

Na verdade, o aceite a participar da pesquisa foi considerado um consentimento, já que todos estavam cientes da utilização do material para a construção da dissertação. De toda a forma, os participantes poderiam ter desistido de ter seus depoimentos utilizados a qualquer tempo, como esclarece a norma citada acima.

A segunda etapa de consentimento foi em relação à publicação das entrevistas transcritas como anexo deste trabalho. Para esta etapa, foram encaminhadas as transcrições tais quais constam nos anexos D, E F, G, H, juntamente com um termo de consentimento de publicação (ANEXO B).

Neste segundo capítulo, que considerei introdutório e metodológico, procurei desenvolver uma narrativa que aproximasse o leitor dos processos de elaboração do objeto da pesquisa, das minhas opções metodológicas em relação à coleta e a análise de dados, e dos temas que me instigaram a elaborar os roteiros de conversas. Volto a explicitar que este trabalho tem por base, os relatos dos atores participantes, incluindo a mim, no sentido de explicitar seus pensamentos sobre as suas com exibição de filmes para grupos escolares.

Não coube a este trabalho tratar da recepção dos estudantes aos projetos de exibição (embora alguns relatos toquem brevemente neste tema), ou estabelecer “boas” práticas ou “bons” critérios de seleção fílmica. Não trata-se igualmente de estudos de caso, que envolveriam uma coleta de dados mais

ampla em relação aos contextos descritos, como entrevistas com equipes diretivas das escolas, estudantes, visitas aos espaços escolares, acompanhamento de exposições. O que procurei fazer no capítulo de análises que se segue foi, a partir das narrativas dos entrevistados, relacionar os critérios, as abordagens e os contextos relatados, a conceitos e teorias do cinema e educação, a fim de entender como este campo é pensado pelos (ou por alguns) profissionais que o constituem em suas práticas. Espero que tenha atingido meu objetivo.

3 OS PERSONAGENS E SUAS NARRATIVAS

Este capítulo de análise foi dividido em dois grandes tópicos: foco na sala escura e foco na sala de aula. No tópico “Foco na sala escura”, centrei a análise nos critérios de seleção de filmes de Marcus Mello e Maria Angélica dos Santos para as ações do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, principalmente no *Festival Escolar de Cinema*. A partir das ideias levantadas nas entrevistas com esses profissionais, identifiquei no *Festival* uma abordagem de evento, baseada no impacto da experiência na sala escura, relacionando essa abordagem ao conceito de *momentos de intensidade* do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht.

No segundo tópico, inicio considerando as diferenças entre as exibições no contexto do *Festival Escolar de Cinema* e no contexto do ambiente escolar, calcados nos conceitos de Gumbrecht trabalhados no primeiro item do capítulo e nas falas dos professores em suas entrevistas. A seguir, relaciono os cinco projetos narrados pelos professores a quatro tipos de abordagem que elenquei com base em teorias do cinema e educação, à constar: abordagem da crítica cultural, abordagem da produção audiovisual, abordagem de debate temático e abordagem cineclubista.

Importante esclarecer que a tipificação das abordagens não constitui uma forma determinante de como cada projeto acontece. Tampouco que os projetos estejam fechados em um só tipo de abordagem, um projeto de produção audiovisual pode considerar uma abordagem de crítica cultural, ou ser um disparador de debate temático, por exemplo. Assim como um projeto com abordagem de evento, pode evocar uma abordagem cineclubista, como no caso do *Mais Cinema*, entre outras combinações possíveis. Esta tipificação foi feita com objetivo de organizar as questões suscitadas nas entrevistas em tópicos pertinentes às teorias do cinema e educação.

Também é imprescindível pontuar que no subcapítulo “Foco na sala escura”, foi utilizado um referencial teórico da filosofia, em detrimento dos referenciais específicos do cinema e educação como no subcapítulo que trata

dos projetos de sala de aula. A escolha deste referencial se deu por considerar apropriado pensar na exibição na sala de cinema a partir da ideia de *impacto* que esta provoca nos sujeitos em detrimento do conceito de experiência estética, bastante utilizada na literatura do cinema e educação que trata deste tema, já que considero que a experiência pode acontecer em ambos os contextos, do cinema e da sala de aula. Também considero os conceitos de *especificidade cultural* e de *disponibilidade*, de *Gumbrecht*, bastante adequados para trabalhar este tema, como poderá ser visto a seguir.

3.1 Foco na sala escura

O *Festival Escolar de Cinema*, ação inaugural e carro-chefe do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, consiste em um festival de cinema exclusivamente voltado para o público escolar, com programação segmentada por faixas etárias, atendendo da educação infantil (de 03 a 05 anos) à *Educação de Jovens e Adultos*. O evento faz parte das ações do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, realizado em parceria entre a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Prefeitura de Porto Alegre, representadas pela Faculdade de Educação - FACED e Secretarias Municipais da Cultura e da Educação.

A cada ano são selecionados filmes diferentes para cada segmento de público, assim, o *Festival* já exibiu cerca de 60 filmes entre longas e curtas-metragens, desde sua primeira edição, no ano de 2009. A programação voltada à educação infantil é constituída de curtas-metragens e trechos de longas e geralmente possui duração inferior a 90 minutos. A faixa dos 6 a 8 anos que compreende na rede municipal o primeiro ciclo de aprendizagem, e correspondente aos 1º, 2º e 3º anos nas redes estaduais e privadas, tem em sua programação uma compilação de curtas e trechos de longas-metragens ou um longa-metragem antecedido por um curta, dependendo da duração dos filmes. A terceira programação do *Festival*, atende aos estudantes entre 9 e 11 anos, segundo ciclo de aprendizagem na rede municipal e 4º, 5º e 6º anos nas

demais redes. A partir dessa faixa etária a programação é feita exclusivamente por filmes de longa-metragem, antecidos ou não por um curta, com exceção à programação do ensino médio que também já teve sua grade composta por seleção de curtas-metragens. Os filmes exibidos para os anos finais do ensino fundamental, ou terceiro ciclo, são voltados para o público de 12 a 14 anos.

A partir da parceria do projeto com a Rede Estadual de Ensino, iniciada em 2013, o Festival passou a programar também sessões para o ensino médio, compreendendo a faixa etária de 15 a 17 anos. Ainda são realizadas algumas sessões noturnas, em geral uma semana, para a *EJA - Educação de Jovens e Adultos*. Os grupos de “escolas especiais”, voltadas para o atendimento a alunos com deficiências físicas e/ou cognitivas costuma escolher a sessão que o professor considerar ser mais adequada aos estudantes. Apesar da programação ser indicativa, isto é, uma sugestão aos professores, poucas vezes aconteceu de um grupo assistir a um filme selecionado para outra faixa etária que não a sua. O *Festival* é desde o seu início programado por Marcus Mello, pesquisador e crítico de cinema²⁸, contando com contribuições pontuais da equipe coordenadora do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, composta por Maria Carmen Silveira Barbosa, Maria Angélica dos Santos e Andrea Todeschini Merlo, além de bolsistas e outros colaboradores.

O *Festival Escolar* acontece anualmente, desde 2008, em um período que varia de quatro a seis semanas, atualmente com sessões em quatro salas de cinema da cidade de Porto Alegre. Inicialmente o evento acontecia somente na sala de cinema PF Gastal, gerenciada pela *Coordenação de Cinema Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre*. Já na terceira edição, o *Festival* passa a exibir filmes também na sala CineBancários, sala de cinema do Sindicato dos Bancários, e nos anos seguintes nas salas Redenção

²⁸ Marcus Mello é também diretor da Cinemateca Capitólio desde a sua fundação em 2015, funcionário da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, tendo ocupado o cargo de Coordenador de Cinema Fotografia e Vídeo da Secretaria municipal da Cultura entre os anos de 2013 e 2016, editor da revista de crítica de cinema Teorema, além de frequentemente ser convidado para integrar júris e curadorias de mostras e festivais de cinema.

- Cinema Universitário da UFRGS, e na Cinemateca Capitólio, a partir de 2015, ano de sua inauguração. A abrangência de público foi crescendo de acordo com a expansão do evento nas salas, sobretudo nos primeiros anos. O número de estudantes e professores atendidos na primeira e segunda edição foi de cerca de 1.500 em cada, e aumentou para cerca de 3 mil em sua 3ª edição. A partir da 5ª edição o número do público atendido estabilizou em uma média de 8.500 participantes por edição, devido à capacidade das salas, a impossibilidade de extensão do período, o custo do transporte, entre outros fatores logísticos.

Em relação ao público atendido, as ações do *Programa de Alfabetização Audiovisual* em sua origem eram voltadas exclusivamente às escolas da Rede Municipal de Ensino. Logo o projeto começou a atender também às instituições federais, no âmbito da Educação Básica, nas ações voltadas aos estudantes como *Festival Escolar de Cinema*, *Mostra Olhares da Escola* e *Oficinas de Introdução à Realização Audiovisual*, e no âmbito do ensino superior nos cursos de extensão e formações docentes. A partir da parceria com a Rede Estadual de Ensino, em 2013, as ações passaram a atender também ao público de estudantes e professores desta rede. Em um primeiro momento, foi indicado pela rede o grupo *Trajetórias Criativas*²⁹, pela proximidade do projeto com o *Mais Educação*, fonte financiadora do *Programa* no Ministério da Educação -. No ano seguinte, os demais estudantes e professores do Estado se integraram às atividades do PAA. Na sua 8ª edição participaram também das atividades escolas da rede privada.

As escolas participam das sessões mediante agendamento prévio para grupos de até 40 alunos. Este número corresponde a lotação do ônibus que realiza o transporte dos estudantes até as salas de cinema, todas localizadas

²⁹ *Trajetórias Criativas* é uma abordagem teórico-metodológica voltada a jovens entre 15 e 17 anos com defasagem idade-ano, aplicada em uma rede de escolas parceiras. O projeto é realizado desde 2011 como uma parceria entre o Colégio de Aplicação da UFRGS e a Secretaria Estadual de educação do RS.

no centro da cidade³⁰, ou grupos menores, dependendo da capacidade da sala. O número de agendamentos por escola é acordado com as respectivas secretarias de educação das redes públicas, mas dificilmente passa de quatro para as escolas maiores.

Desde 2012, o *Festival Escolar de Cinema* conta com uma ação complementar chamada de *Sessões Preparatórias para Professores* que tem por objetivo proporcionar uma exibição antecipada dos filmes que serão assistidos pelos estudantes aos professores que levarão grupos de alunos ao evento. As sessões também possuem caráter formativo, na medida em que são convidados profissionais do cinema e da educação, críticos, e professores de diversas áreas, para debater a programação, dialogar com os professores e contextualizar os filmes que serão exibidos. As *Sessões Preparatórias*, que assim como o *Programa* foram se desenvolvendo ao longo do tempo, almejam também provocar projetos de desdobramentos em sala de aula com os filmes exibidos no evento.

3.1.1 O cinema no cinema: critérios de seleção e abordagem de evento

Uma característica chave para começarmos a pensar o *Festival Escolar de Cinema* e a seleção dos filmes exibidos é a sua inserção no universo da escola básica em caráter de evento. Fruto de um esforço de articulação e cooperação institucional de diferentes esferas da área pública (SANTOS, 2014, pp. 236-247), a longevidade do *Festival*, que chega a sua 9ª edição em 2017, já o integra ao calendário anual da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre, e aos poucos também ao das demais redes. Não podemos dizer que exista regularidade de acesso aos estudantes participantes, dificilmente um mesmo

³⁰ As salas que abrigam as sessões do Festival variam um pouco a cada edição, mas em sua totalidade e em ordem de parceria são: Sala PF Gastal, da CCVF - Coordenação de Cinema Fotografia e Vídeo da SMC - Secretaria Municipal da Cultura, localizada no Centro Cultural Usina do Gasômetro; CineBancários, no Sindicato dos Bancários, próximo à Praça da Matriz, importante centro político de Porto Alegre; Sala Redenção, no Campus Central da UFRGS e Cinemateca Capitólio, também CCVF/SMC, situada na Av. Borges de Medeiros.

aluno comparece a mais de uma edição, devido ao projeto ser de ampla abrangência e objetivar atingir grande alcance de público. Assim para a maioria dos estudantes, a sessão do Festival Escolar de cinema é única. Apesar disso, essa regularidade existe - e aí reside sua importância - para a equipe organizadora, que a cada edição aprimora seus modos de fazer; para a rede de professores ligados ao *Programa de Alfabetização Audiovisual*, que se expande a cada edição, para as equipes diretivas das escolas, profissionais da educação e da cultura e órgãos públicos gestores.

Desta forma, a programação do *Festival* atenta para que os filmes exibidos capturem o público de modo que a experiência reverbera no estudante e que esse “[...] passe a encarar o cinema como uma forma de experiência estética essencial na sua vida” (MELLO, 2016, p. 171). Essa captura do público foi fonte de investigação de campos diversos, principalmente da psicologia (XAVIER, 1983). Tomemos a abordagem de Jean-Louis Comolli a respeito espectador de cinema, suas expectativas e frustrações. O autor contrapõe a expectativa do espectador pelo espetáculo cinematográfico³¹, em que tudo se dá a ver, sem esforço, à “[...] lógica subtrativa do cinema [...]” (COMOLLI, 2008, p. 137), na qual cinema é escritura, é incompletude, que exige do público um engajamento pela subversão da regra do que é conhecido: “Os filmes que perturbam o jogo ou que mudam as suas regras tornam a partida mais difícil” (COMOLLI, 2008 p. 91). O teórico faz assim uma reflexão acerca dessa dualidade do espectador de cinema, que quer alguma coisa e quer seu contrário.

O cinema, arte híbrida, nasce do cruzamento destas duas tentações contrárias (mais e menos): o dispêndio ligado à festa espetacular (mais rito e menos forma) e a economia restritiva ligada às técnicas da fotografia (antes de tudo, forma). Dois pensamentos inversos da visibilidade e do ato de mostrar: dupla herança cujo conflito é reativado a cada filme. Mais espetáculo e menos escritura? Ou o contrário? Satisfazer sem esforço ou pena a avidez escópica do

³¹ A dimensão espetacular do cinema, herança de sua origem em feiras de atrações do final do século XIX, possui também múltiplas abordagens por diferentes teorias do cinema.

espectador? Ou talvez correr o risco e a dificuldade de frustração, na perspectiva (incerta) de uma outra forma de prazer? (COMOLLI, 2008, p. 138)

Obviamente, essa dualidade não implica na existência de filmes *de um modo ou de outro*, mas que podemos pensar o cinema a partir de uma tensão entre essas duas perspectivas. Podemos também relacionar essa dualidade em relação à expectativa do público de cinema à dupla identificação de Metz, comentada no segundo capítulo deste trabalho. Lá, a tensão entre os jogos de identificação primária e secundária também vão de certa forma determinar o interesse do espectador em relação à obra cinematográfica.

Por hora, trazemos essa questão para pensarmos a importância de certa “satisfação das expectativas” do público infanto-juvenil durante as sessões do *Festival Escolar* a fim de que a experiência positiva gere o desejo de sua repetição, no sentido da criação de um hábito. Assim, Marcus Mello, programador do *Festival Escolar de Cinema*, considera uma preocupação em relação à seleção dos filmes a sua potência de encantamento e diversão, estratégia utilizada, sobretudo, com esse público:

Eu acho que esse cuidado a gente tem que ter quando a gente trabalha com a criança e com o adolescente... Em relação ao público adulto eu gosto da ideia de eventualmente provocar desconforto, porque a experiência estética não tem que ser necessariamente uma experiência prazerosa. O filme pode te incomodar, mesmo te desagradar, e eu acho que isso é necessário, eu acho que isso é bastante necessário em relação ao espectador adulto. Tirar ele da sua zona de conforto, fazer com que ele reveja conceitos já cristalizados. Eu acho isso bastante saudável. Já com o público infantil e o público adolescente, que está começando a ter esse tipo de experiência com o audiovisual, eu acho que a gente tem que ter essa preocupação com o encantamento, com o prazer, com a diversão. Que o cinema seja uma experiência efetivamente prazerosa, porque caso contrário tu corres o risco de afastar esse público (MELLO, 2016, p. 171).

Para o programador, pela irregularidade do acesso ao cinema em sua excelência de exibição (a sala escura) dos estudantes, a experiência do *Festival* pode ser definitiva no sentido de aproximar ou afastar esse público do cinema no futuro, um risco que não vale à pena correr. Mello relaciona essa

preocupação ao ensino de literatura, da qual muitos estudantes se afastaram por terem sido postos em contato de forma precipitada com obras que não estavam preparados para fruir.

Não obstante, segundo Mello, também é critério a escolha, filmes que não subestimem os estudantes em suas capacidades de fruição (MELLO, 2014, p. 266) e que é papel do programador apresentar uma seleção de filmes diversificada, com as quais os estudantes (e também o público adulto) não tenham acesso em suas vidas cotidianas, a constar: filmes *blockbusters* cativos das salas de *shopping centers* e conteúdos estritamente televisivos. Assim que, por meio de uma diversificação do repertório cinematográfico, o espectador “tenha condições de fazer as suas eleições, identificar suas afinidades estéticas.” (MELLO, 2016, p. 170).

Um método proposto pela equipe do *Programa de Alfabetização Audiovisual* para que essa diversidade de propostas fílmicas seja melhor assimilada pelo público escolar, estudantes e professores, são as *Sessões Preparatórias para Professores*. Para Maria Angélica dos Santos, coordenadora do *Programa*, essa ação tem a figura de uma “moldura” em relação aos filmes, sob a qual a programação será contextualizada e debatida por profissionais ligados às áreas de cinema e educação. Segundo Santos, esse movimento de assistir ao filme com antecedência, receber informações a respeito do diretor, das suas condições de realização, contextualização histórica, fortuna crítica, “abre” a obra e “azeita a curadoria”, que pode se permitir correr mais riscos em relação às escolhas dos filmes (DEPOIMENTO SANTOS, 2016).

Essa ação, que tem também por objetivo incentivar os desdobramentos das sessões do *Festival* em sala de aula, seja por meio de uma contextualização anterior à sessão aos estudantes, seja por meio de um trabalho posterior, tem se mostrado muito rica em relação ao debate e ao encontro com os docentes da educação básica (da equipe do *Programa* e dos professores entre eles). Porém, no que concerne à experiência dos estudantes no momento da exibição dos filmes, é complexo avaliar o impacto desta ação,

por dois motivos principais: o primeiro diz respeito ao número de professores que frequentam essas sessões, cerca 10% do número total de docentes que levam seus estudantes às sessões. O segundo é sobre a impossibilidade de avaliarmos o quanto uma aproximação prévia com o filme ou sua contextualização pode vir a intensificar a experiência dos jovens com o cinema. Alain Bergala, cineasta e teórico de cinema e de cinema e educação, defende que o encontro com o filme seja anterior às informações, ideias ou conceitos que depreendemos dele:

É muito importante partir, primeiramente, da experiência direta da travessia do filme. Isto é, na experiência existe saber. O fato de uma criança ver o filme, sobre o qual, por exemplo, ela não sabe nada. Nós não a preparamos para ver esse filme. Então ela entra no filme, atravessa o filme, e quando ela sai desse filme ela tem uma inteligência do filme. [...] E a partir daí podemos fazer pontes, analisar. E pouco a pouco, chegar às ideias. Mas não se deve nunca partir das ideias. É preciso sempre partir de suas experiências (BERGALA apud FRESQUET, 2013, pp. 48-49).

O que podemos concluir pela vivência nesses cinco anos de *Sessões Preparatórias* é que essa ação junto aos docentes é fundamental para o enraizamento dos trabalhos já existentes com cinema nas escolas e o incentivo a novos projetos de exibição cinematográfica ou mesmo de produção audiovisual. Assim, a despeito de os filmes virem a ser contextualizados ou não em projetos escolares anteriores ou posteriores às sessões do *Festival*, podemos concluir que os critérios de seleção fílmicos da programação do evento, estão relacionados à sua capacidade de impactar e capturar o espectador, objetivando o desejo de repetição desta experiência, no entanto, sem abrir mão de surpreendê-lo com obras que desafiem suas expectativas em relação aos filmes, promovendo a diversidade de acesso às obras cinematográficas. Vamos investigar as características desse impacto objetivado pelos critérios de seleção em seu contexto de sala de cinema.

3.1.2 Sala escura: especificidade cultural

Por ser o *Festival Escolar de Cinema* esse projeto de ampla abrangência, que objetiva grande alcance de público - o mesmo já recebeu cerca de 25.000 estudantes e professores ao longo de suas oito edições -, e depositar ênfase na potência do encantamento com a experiência cinematográfica, o evento tem seu ponto de força na *intensidade do momento* da exibição dos filmes. Como aponta Maria Angélica dos Santos, essa intensidade pode ser pensada tanto em relação aos estudantes que frequentam as sessões quanto aos profissionais envolvidos na atividade, organizadores, professores e parceiros.

A gente teve sempre um festival meio... um fantasma de perseguir metas, porque foram acordadas em função do financiamento, e a gente também aprendeu a desenhar um pouco essa meta do público... E o *Festival* ele é uma coisa... um sucesso, não adianta, é uma experiência super eletrizante pra quem gosta de cinema, pra quem gosta de criança, pra quem gosta de infância, de educação, ele... é uma coisa muito intensa. (DEPOIMENTO SANTOS, 2016)

Segundo os realizadores, propiciar essa intensidade da experiência, sobretudo para os estudantes, é a meta principal do *Festival Escolar de Cinema*. Para o programador do evento, Marcus Mello, essa seria a maior preocupação de quem trabalha com cinema na escola: possibilitar o “impacto estético que o acesso ao objeto artístico provoca em qualquer espectador” (MELLO, 2016, p. 178). Como já apontado, pelo próprio formato de acesso às sessões, que prioriza a amplitude numérica do atendimento, isto é, acolher o maior número de escolas possíveis, grande parte dos jovens têm a ida à sessão do *Festival* como acontecimento único, ou ao menos inabitual, em suas vidas. O mesmo impacto sofrem os professores, que encontram no cinema um potente elemento de contato com os jovens. Sobre a relação dos professores com o *Festival Escolar de Cinema* e com os próprios filmes trataremos no quarto capítulo.

Para Mello, em relação à regularidade e a continuidade de um trabalho com cinema em sala de aula, o modelo do evento é insuficiente: “Eu acho que embora o *Festival* já tenha uma história, ele não é a situação ideal. A situação

ideal é que as crianças e adolescentes na escola tivessem acesso constante ao cinema, que não fosse uma vez por ano só” (MELLO, 2016, p. 176). Contudo, essa mesma limitação de continuidade do *Festival Escolar*, opera com a ideia de *momentos de intensidade*, relativos às experiências extra-cotidianas, do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht, que o autor destaca em relação à sua reflexão acerca do impacto momentâneo da experiência estética.

Em seu livro *Produção de Presença: o que o sentido não pode transmitir*, de 2004, Gumbrecht investiga o que ele nomeia por *produção de presença* como alternativa epistemológica a uma vocação hermenêutica provenientes, sobretudo, da escola platônica que compreende o mundo a partir de dicotomias de espírito e matéria, mente e corpo, superfície e profundidade, forma e conteúdo, dando primazia às abstrações do pensamento apartado de sua corporeidade, em relação à materialidade do mundo. Sob essa perspectiva, as humanidades herdaram das ciências naturais a ideia de que a substância, ou o corpo da matéria, apenas possui valor científico ao passo que contribui para a comprovação de uma ideia abstrata, de um conceito. Como contraponto, não por exclusão, mas como produtor de tensão à *produção de sentido*, o autor trabalha com o conceito de *produção de presença*, que desdobra em reflexões acerca de algumas categorias tangentes ao conceito principal, entre elas: *experiência*, *epifania* e *momentos de intensidade*, iniciadas na publicação citada e desenvolvidas em textos posteriores.

Gumbrecht especifica os *momentos de intensidade* a partir de uma experiência em sala de aula do ensino superior, em conjunto com um professor de música, cuja intenção era a de provocar momentos de intensidade aos alunos pondo-os em contato com obras artísticas. Segundo o autor, a sua qualidade como professor seria medida pela sua capacidade de evocar nos estudantes momentos específicos de intensidade, análogos aos que ele próprio havia vivido em contato com determinadas obras de arte. Em seu livro *Produção de Presença*, o filósofo também elabora como entende a diferença entre “momentos de intensidade” e experiência estética:

Prefiro falar, tanto quanto possa, de ‘*momentos de intensidade*’ e de ‘*experiência vivida*’ [*ästhetisches Erleben*], em vez de dizer ‘*experiência estética*’ [*ästhetische Erfahrung*], pois a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de ‘*experiência*’ a interpretação, isto é, a atos de atribuição de sentido. Quando uso os conceitos de *Erleben* ou de ‘*experiência vivida*’, ao contrário, quero referir-me a eles no sentido estrito da tradição fenomenológica, a saber, como centrados em, ou como tematizações de certos objetos da experiência vivida (objetos que, em nossas condições culturais, oferecem graus específicos de intensidade sempre que os chamamos ‘*estéticos*’). A experiência vivida ou *Erleben* pressupõe, por um lado, que a percepção puramente física [*Wahrnehmung*] já terá ocorrido e, por outro, que a experiência [*Erfahrung*] lhe seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo (GUMBRECHT, 2010, pp. 128-129).

Nesse trecho, ao relacionar “*momentos de intensidade*” à ideia de “*experiência vivida*”, dentro do amplo conceito de experiência estética o autor delimita o que seria o efeito físico da experiência, junto com sua elaboração mental de interpretação. Gumbrecht defende que a relação do homem com as coisas do mundo oscila entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido (GUMBRECHT, 2010, p. 137), assim, que a experiência estética compartilha dessa oscilação, que o filósofo também caracteriza por *tensão* e, por isso, a delimitação do conceito no que concerne aos seus efeitos físicos.

Para Gumbrecht, faz parte de uma estrutura do acontecimento, da experiência [*Erleben*], a *insularidade*. O autor usa o termo desenvolvido por Bakhtin para pensar no aspecto extra-cotidiano desses *momentos de intensidade*: “Se a experiência estética é sempre evocada por e sempre se refere a *momentos de intensidade* que não podem fazer parte dos respectivos mundos cotidianos em que ela ocorre, segue-se que a experiência estética se localizará necessariamente a certa distância desses mundos” (GUMBRECHT, 2010, p. 131). Para ele a situação extra-cotidiana é impossível de ser prevista ou induzida, mesmo em situação que buscamos favorecer a experiência. Ainda assim, podemos apontar fatores que podem vir a facilitar a condição estrutural dessa situação, que são a *especificidade cultural* e a *disposição específica*.

Se é característico da experiência um movimento para além do cotidiano, e se inferirmos que nossos mundos cotidianos são constituídos

cultural e historicamente, os objetos desses acontecimentos também seriam dotados de especificidades culturais (e históricas). Ainda que o autor pese que não é claro relacionar diretamente a historicidade e a especificidade desses objetos às formas da experiência, ele assinala que não deveríamos limitar a análise desses acontecimentos apenas aos investimentos mentais e físicos do receptor. Esses investimentos dependerão também em parte dos “objetos de fascínio que começaram por ativá-los e evocá-los” (GUMBRECHT, 2010, p.129).

Assim, traço um paralelo entre essa especificidade cultural do objeto da experiência e a recepção do cinema em seu dispositivo histórico: a sala escura. Como vimos na fala de Mello sobre a descontinuidade do evento, é constituinte do formato do *Festival Escolar de Cinema* seu caráter extra-cotidiano, e a especificidade cultural da vivência do cinema na sala escura. Soma-se a historicidade do dispositivo, o deslocamento da experiência diária dos jovens do contexto escolar formal. Tal intensidade, a que se referiu Santos, vivida por profissionais e estudantes a cada sessão, é favorecida por tudo o que distancia o evento do mundo cotidiano dos jovens: o deslocamento espacial das escolas, muitas vezes localizadas em bairros periféricos, em direção ao centro da cidade; a experiência coletiva de participar de uma sessão de cinema tradicional com os colegas da classe escolar; a singularidade do evento que para a maior parte dos jovens é único, e mesmo para os que acabam retornando por escolha dos professores, é anual; e a própria vivência da sala escura que como já citado não se constitui num hábito para muitos jovens em idade escolar e mesmo adultos.

Sobre a especificidade cultural da sala escura - isolamento de luz e de som, conforto físico na postura sentada e assistência coletiva, super percepção (visão e audição ampliadas) e submotricidade (reduzida atividade motora)-, uma preocupação da organização do evento é a preservação dessa experiência. O cinema, apesar das tecnologias de acesso doméstico e móvel, ainda hoje é intrinsecamente ligado ao seu local histórico de exibição. Muitas teorias do cinema partem desse local para sua reflexão. Mesmo acessado em

contextos diversos, a historicidade do dispositivo da sala escura pode ser considerado como uma especificidade cultural do cinema. Para Santos:

[...] O *Programa*, ele tem uma resistência na questão da preservação com a... insistência, a teimosia, a militância de ser a sala de cinema. De sempre fazer esse movimento de trazer as crianças pro cinema com isso garantindo uma excelência de exibição. [...] É que muda tudo... o mesmo filme que eles veem: “ah, já vi esse filme...” isso muda tudo. Quando ele vê na sala de cinema ele fica afetado, *impactado* [grifo meu], como se fosse a primeira vez, porque é outra experiência, então eu acho que tem esse espaço, digamos, que se continua... a questão da história do cinema. (DEPOIMENTO SANTOS, 2016)

Aqui observamos que Santos desloca os critérios de preservação e de historicidade dos objetos aos quais convencionamos associar: os filmes, e os transfere para a própria experiência cinematográfica. Deste modo, a história do cinema é preservada, senão exemplarmente na programação do *Festival*, mas no que é historicamente específico da fruição do cinema: a experiência da sala escura. O dispositivo da sala escura para a experiência cinematográfica foi exaustivamente investigado ao longo do século XX por diversos campos do conhecimento, sobretudo pela psicanálise - cinema e psicanálise vizinhos de berço na maternidade - as metáforas com o estado onírico, *voyerismo*, *fetichismo*, projeção e o espelhamento, entre outros temas (METZ, 1979; COMOLLI, 1980 e 2008; AUMONT, 1989; BARTHES, 1980). Apesar disso, o tratamento reflexivo que proponho aqui é o da sala escura e suas *especificidades culturais*, principalmente a sua historicidade, como facilitador de *momentos de intensidade*. Trata-se da ideia de preservação da experiência a partir da preservação dos elementos (espaço, som, luz, comodidade) que conformam a caracterização dessa experiência como tal estabelecida culturalmente, para o favorecimento do evento extra-cotidiano.

Dos professores entrevistados, os dois que abordam a questão da experiência com o cinema em relação ao dispositivo da sala escura de forma particular são os que possuem projetos de exibição mais sistemática de filmes, em formato de ciclos. Gabriela Peruffo, professora de colégio da rede privada,

que já desenvolve projetos com cinema ligado à disciplina de história em sala de aula, aponta duas características que diferem a experiência de assistir a filmes no cinema e na escola.

A primeira é a impossibilidade de reprodução do dispositivo:

Até enquanto eles tavam tentando organizar o máximo possível uma sala escura, um lugar escuro, o mais parecido com uma sala de cinema pro festival [*festival organizado pelos estudantes e realizado na escola*], a gente foi se dando conta que, não, né, gente? São as cadeiras de sala de aula, sabe, o pessoal não ia querer sentar no chão... Então muito difícil reproduzir a sala escura, pelo menos ali na nossa estrutura, muito difícil, assim. As nossas salas não tem cortina, é a janela que se fecha, então se tem uma janela que não fecha direito já tem uma brecha ali de luz... tu tem que projetar no quadro branco e tem uma limitação de espaço ali... A gente só apaga a luz pra conseguir enxergar a projeção mesmo né? E eu sempre tento fazer com que eles não fiquem nas classes, né? Tipo, aí gente se coloquem como vocês se sentem mais confortáveis. Só que o problema é que o mais confortável na sala de aula, né, Ju, ou tu arreda todas as classes e tu projeta mais pra baixo... e fica bem estranho, porque o quadro ele fica na altura da classe, né, então quando eles tentaram ir pro chão e eles tentam fazer, fica ruim de assistir sabe? [...] E tem a questão do som, né, que envolve. Eu acho que na parte do... Da emoção assim, na coisa bem sensível, ãhn, tem coisas que tu não vai conseguir ter na sala, sabe, do tipo, aquele final do *Mãe só há uma* não ia causar esse mesmo... eles saíram: “Óhhh!”, aquela coisa que emociona, irrita, afeta, sei lá, sabe? Não ia ter o mesmo impacto na sala... por um monte de motivos, porque não é escuro, porque não é aquele áudio, porque não é aquela imagem e porque geralmente o filme termina com o sinal do recreio batendo junto, sabe? Ou então comigo falando, então pessoal, vamos ajudar a guardar o equipamento...(PERUFFO, 2016, p. 222).

Esse rico relato (digno de uma cena de um filme do Buster Keaton), resume de forma exemplar a situação mais recorrente da exibição de filmes em sala de aula. Não negando a importância deste tipo de ação (a tentativa de reprodução da sala escura é sempre a melhor opção para a fruição dos filmes), atentamos que neste ambiente, as questões que mobilizam a seleção dos filmes e os seus desdobramentos não necessariamente serão as mesmas do contexto do *Festival*. A busca pelo impacto ou captura do espectador, apesar de existente, em sala de aula muitas vezes, dará lugar a outros critérios e abordagens que verificaremos no próximo capítulo.

Outro professor que trabalha com a ideia de experiência cinematográfica

que busca se aproximar do dispositivo da sala escura é Eduardo Toledo, da rede municipal de ensino. Toledo desenvolve dois projetos na escola, um dentro da grade curricular formal³², ligado às aulas de português e redação e outro de cineclube, nos sábados letivos do calendário da rede. O professor por sua vez faz referência ao “ritual” da ida ao cinema que, segundo ele, consiste em assistir a um filme em tela grande, ou apenas maior do que a televisão (atividade extra-cotidiana) e no escuro, fatores que alterariam a atenção dos jovens. Também caba a este “ritual” citado pelo professor, a experiência coletiva, que difere da situação doméstica de assistir a filmes individualmente. Toledo acredita que a tentativa de reprodução desse “ritual” - e ritual nesse contexto de *especificidade cultural* parece a palavra exata - e o acesso a esse dispositivo de exibição em ambiente escolar, mesmo que em dimensões muito menores às proporcionadas pela sala escura tradicional, além de possibilitar um contato com essa experiência, pode estimular uma continuidade desta relação no decorrer da vida do estudante. A questão do acesso ao encontro e à experiência com as obras é para Toledo o papel principal da escola no ensino dessas matérias, e que estimularia os estudantes a buscarem novamente esses momentos, reiterando a formação do hábito pela repetição da experiência prazerosa a que Marcus Mello se refere em relação aos objetivos da programação do *Festival Escolar* em trecho citado no início deste capítulo. Na fala de Toledo:

Mas o que eu acho que tem um papel importante na exibição dos filmes também é a questão de acesso mesmo. Deles terem a experiência de cinema, mesmo que seja uma experiência, muito... em termos de dimensões, muito pequena comparada com estar mesmo numa sala de cinema, mas ter essa experiência coletiva, de sentar junto pra assistir um filme numa tela maior, é uma tela maior que a TV, então isso de alguma forma muda a atenção deles, no escuro, então isso também muda a atenção deles, eles estão junto com outras pessoas ali, então é diferente eles estarem em casa sozinhos... Eu gosto bastante dessa ideia da experiência coletiva. Do *ritual* [grifo meu], né, que pode ser uma coisa que no futuro, quem

³² Por grade curricular formal entendemos a grade horária do turno convencional dos estudantes, dividida em períodos de 50 minutos.

sabe tenha um papel importante pra eles, quererem ir num cinema mesmo (TOLEDO, 2016, p. 254).

A intenção de reproduzir o “ritual” da ida ao cinema perpassa quase todos os projetos investigados, embora estes não se organizem exclusivamente em torno dessa prática. Dizer “não se organizam em torno dessa prática” refere-se aqui ao fato de que, os critérios de seleção dos filmes, bem como as abordagens e desdobramentos das atividades de exibição, não passam por filmes que, como elencou Mello em seus critérios, capturem o espectador, ou mesmo que os agradem. Ao contrário, como veremos adiante, a escolha dos filmes exibidos para os professores entrevistados está mais ligada ao gosto pessoal do educador e aos conteúdos que este pretende desenvolver do que às expectativas dos estudantes em relação aos filmes.

3.1.3 Cinema e disponibilidade

A segunda característica apontada por Peruffo, que diz respeito especialmente à experiência cinematográfica em sessões do *Festival Escolar de Cinema* e do *Mais Cinema*³³, dialoga outro fator apontado por Gumbrecht como facilitador dos momentos de intensidade: a *disposição específica*. Sobre a atitude dos jovens em relação aos eventos, Peruffo destaca a expectativa frente à sessão na sala de cinema, como uma *abertura* para a vivência, bem como a expectativa frente à curadoria externa dos filmes, que não é feita por professores da escola conhecidos deles ou por colegas (o que não é da ordem do rotineiro). Segundo a professora, o fato de ter alguém escolhendo filmes especialmente para que eles assistam gera uma série de interrogações a respeito de porque este filme e não outro, que desperta uma curiosidade para o desconhecido, ao que não é do ambiente da escola, do dia a dia:

³³Mais Cinema é uma ação do Programa de Alfabetização Audiovisual de exibição de filmes em ciclos temáticos, no qual em cada ciclo, seis projetos de diferentes escolas são selecionados para levarem grupos de estudantes em três sessões de cinema semanais contíguas. A ação também prevê uma formação docente para os professores envolvidos e uma avaliação dos projetos desenvolvidos.

E aí, quando eles vão pra curadoria de uma coisa que vem de fora, eles vão com outro olhar. É tipo a super novidade de todas [...] Mas tem um negócio deles irem pra uma curadoria de alguém de fora que é abertura que eles vão pra aquilo ali, sabe? Eu acho que é diferente. É um tipo de abertura que eles têm pra quando é o filme que o professor escolhe que é muito diferente, e não dá pra dizer se é menor ou maior, mas é muito diferente do que quando eles vão assistir os filmes que eles escolheram [...] E a abertura que eles vão pra ver a curadoria de alguém de fora... Eles sabiam que era zero o envolvimento do colégio. Tem também um compromisso de tentar entender o que eles tão fazendo ali vendo aquele filme. Porque aquele filme foi pensado pra eles. Tem que fazer muito sentido. Então se esse filme foi escolhido pra gente ver é porque tem alguma coisa importante (PERUFFO, 2016, p. 224).

Por essa fala, inferimos que as condições extra-cotidianas do evento podem provocar um tipo de *abertura* para a fruição do filme. Para Gumbrecht, essa abertura consiste em uma “disposição de serena disponibilidade que antecipa a presença energética de um objeto de experiência futura” (GUMBRECHT, 2010, p. 133), ou seja, *disposição específica* é uma atitude receptiva do sujeito em relação ao acontecimento que está por vir. Como já citado, sobre o distanciamento do mundo cotidiano o filósofo pondera que pode acontecer por arrebatamento, mas que também pode ser facilitado pelas condições externas do acontecimento e por uma atitude receptiva por parte do sujeito da experiência, a que o filósofo atribui a qualidade de “serenidade” (conforme a tradução brasileira).

Essa atitude receptiva (LARROSA, 2002), passiva no que se refere a uma entrega ao acontecimento, porém ativa no que se refere a uma disposição do olhar (BERGALA, 2007), é tratada por Marcos Villela Pereira (2011, p. 111-123) como *atitude estética*. Para desenvolver a sua reflexão sobre atitude estética, Pereira ecoa o conceito de *desinteresse* em Immanuel Kant, para o qual a postura em relação ao objeto da experiência é a que não se fundamenta em uma necessidade utilitária ou uma finalidade de transmissão de conhecimento ou de juízo moral (KANT, 1995, p. 53). Assim, para PEREIRA:

O desinteresse reside na suspensão dos juízos explicativos que o sujeito poderia proferir ante a coisa ou o acontecimento que vive, de modo que possa colocar-se em uma posição de vulnerabilidade ao

seu efeito. [...] O interesse reduz o objeto ou o acontecimento, puramente à sua condição de bem de consumo ou veículo moral, ou peça de coleção ou portador de uma mensagem, etc., Impedindo-o de tornar-se disparador de algo que não seja aquilo a que foi destinado pelo interesse (PEREIRA, 201, p. 114).

Nesse aspecto, em relação à “inutilidade” do acontecimento para um fim moral ou mesmo para algum tipo de entendimento racional acerca do objeto da experiência, Gumbrecht postula que na oscilação entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido*, priorizar esse segundo, para a experiência, pode diluir a intensidade do momento, no que concerne às suas dimensões físicas (e mesmo corpóreas, nas quais se alicerça a ideia de *produção de presença* para o filósofo):

É que as normas éticas fazem parte - e devem fazer - dos mundos cotidianos historicamente específicos, ao passo que já afirmamos que a experiência estética retira o seu fascínio (no sentido literal da expressão) do fato de oferecer momentos de intensidade que não podem fazer parte dos mundos cotidianos específicos.[...] Dito de outro modo, adaptar a intensidade estética a requisitos éticos significa normalizá-la e até mesmo diluí-la. Sempre que se esperar que a principal função de uma obra de arte seja a transmissão ou a exemplificação de uma mensagem ética, teremos de perguntar - de fato a questão não pode ser omitida - se não teria sido mais eficaz articular essa mensagem em formas e conceitos mais diretos e explícitos (GUMBRECHT, 2010, p. 131).

Ou, como escreveu Roland Barthes em sua conhecida declaração de amor à sala escura: “Vai-se ao cinema a partir de um ócio, de uma disponibilidade, de uma desocupação” (BARTHES, 1980, p. 121).

Embora não os garanta, o modelo de evento do *Festival Escolar de Cinema* preenche os requisitos facilitadores dos *momentos de intensidade* descritos por Gumbrecht. O deslocamento da rotina, a manutenção da especificidade cultural da fruição do objeto, a disponibilidade que pode advir de uma expectativa ou curiosidade em relação à sessão, bem como da ida “desinteressada”, de grande parte dos professores e estudantes no que diz respeito a qualquer desdobramento pedagógico anterior ou mesmo posterior à sessão, são fatores que favorecem a intensidade do momento de fruição do

filme, em contexto de sala escura. Da mesma forma, os critérios de seleção levantados pelos profissionais que atuam no projeto, vão ao encontro da facilitação desses momentos, muito embora apostem igualmente na diversidade como elemento de estranhamento em determinadas escolhas mais pontuais.

3.2 O foco na sala de aula

Partindo dos critérios de seleção dos filmes exibidos no *Festival Escolar de Cinema*, de suas condições estruturais e das ideias dos seus organizadores sobre a relação entre cinema e contexto escolar, cheguei à sua abordagem principal - caráter de evento, investimento na potência dos *momentos de intensidade* relacionados ao momento de exibição na sala escura, e capacidade de encantamento dos filmes como facilitadores da experiência cinematográfica – e no que ele se aproxima e se diferencia dos projetos continuados de sala de aula.

Agora, vamos ouvir os personagens que levam diariamente o cinema para a escola, sob a forma de exibição de filmes em projetos continuados. Por meio das narrativas dos professores, partindo dos critérios de seleção dos filmes, das suas condições materiais e das abordagens em relação aos conteúdos curriculares, tentei identificar os projetos de cada um a algumas teorias acerca do cinema e educação. Surpreendeu nesse processo, que foi se alterando de acordo com as conversas, que cada professor possui uma ideia sobre o papel do cinema em suas aulas, e como essas ideias condizem com a percepção do cinema em suas vidas. Optei assim por dividir a sessão em quatro partes que identifiquei com temas discutidos por teóricos do cinema e educação: abordagem da crítica cultural, abordagem da produção audiovisual, abordagem de debate temático e abordagem cineclubista. Os critérios sobre a seleção dos filmes como identificação diegética, diversidade temática e de linguagem, a questão do “gosto” para professores e estudantes e condições materiais de exibição e de acesso às obras, foram desenvolvidos conforme

surgiram na discussão, não constituindo partes separadas das narrativas.

Consciente de que o cinema na sala de aula extrapola qualquer determinação de efeito, nos professores, nos estudantes e nas relações que estes travam com o objeto e mesmo entre eles, me permiti o exercício de localizar na prática dos docentes, algumas questões que os autores com os quais travei contato durante os anos de pesquisa desenvolveram sobre a matéria.

3.2.1 Especificidade cultural e tempos e espaços escolares

Aproximar-se do ritual da sala escura é o que buscam os projetos e professores que têm na experiência cinematográfica umas das motivações, ou mesmo a motivação principal, do seu trabalho com cinema em sala de aula. Ainda assim, no que tange a sua especificidade cultural, sobretudo em seu aspecto extra-cotidiano - a escola sempre será a escola -, as limitações de tempo e de espaço, são obstáculos muitas vezes intransponíveis para a reprodução do dispositivo, na forma em que a escola tradicional se organiza, como já observamos anteriormente. Vamos investigar nesta seção, como os professores lidam com esses desafios em seus projetos em sala de aula.

Em relação ao espaço, dos cinco projetos investigados, dois deslocam os estudantes de suas salas de aula habituais: o da professora Daniela Gil e do professor Elenilton Neukamp, ambos docentes de escolas municipais.

O projeto de Gil acontece à tarde, em turno inverso ao das aulas regulares, em formato de oficina. A professora usa o espaço da sala de artes, um galpão adaptado nos fundos da escola, para desenvolver as atividades de exibição e produção de filmes. O galpão tem a disposição de um atelier e artes, com mesas grandes e balcões com os trabalhos dos estudantes dispostos. Ao lado direito, uma tela branca e em frente um pequeno projetor. As janelas possuem cortinas escuras e o ambiente é bastante aconchegante. Sobre o espaço, Gil considera parcialmente adequado, especialmente porque trabalha com poucos alunos, mas destaca que o equipamento é todo dela, tela e

projektor, câmera filmadora (o projeto de Daniela é bastante voltado para produção audiovisual), com exceção do tripé, adquirido pela direção da escola. Gil cita também a sala multiuso da escola, maior e mais apropriada para as exposições, mas sua utilização acaba condicionada pela grade do ensino regular, que divide o tempo em períodos de 50 minutos. A professora, que no turno regular trabalha com conteúdos de artes visuais, também lamenta a respeito do tempo sobre o qual a escola se organiza: “Eu acho que a estrutura da escola é uma estrutura totalmente errada porque se eu trabalhasse como eu trabalho de tarde no cinema com artes de manhã seria totalmente diferente... Mas... A gente faz o que dá, né?” (GIL, 2016, p.205).

Elenilton Neukamp trabalha com cinema nas aulas de filosofia, e utiliza principalmente a sala da disciplina³⁴ para exibição de filmes, para a qual “conquistou” uma TV “grande com tela boa” (NEUKAMP, 2016). Quando quer organizar uma exibição diferenciada, utiliza o projetor e a tela da escola, mas o restante do equipamento leva de casa (computador, cabos...). Neukamp destaca a insuficiência do equipamento de som disponível. Ainda assim, o professor usa pouco desse expediente em função do tempo restrito em função da montagem do equipamento.

São utilizados dois períodos para a exibição os filmes, mas às vezes é preciso interromper a projeção e retomar na aula seguinte ou pedir “um pedaço” de período para alguém, prática que não considera ideal, mas também não impeditiva:

Consigo, eu uso dois períodos. E... raramente eu pauso o filme e passo depois, né, que é uma coisa ruim, né, complica... Mas dá, dá pra fazer, claro sempre tem alguém que falta, tem que retomar... aquela coisa... mas eu faço, sem problema. E às vezes, claro, peço um pedaço de período para alguém e tal. Agora o que falta nas escolas é o espaço e momentos de ver filmes, né? (NEUKAMP, 2016, p.231)

Ainda em relação aos espaços de exibição e à reprodução do dispositivo

³⁴ A escola se organiza no formato de “salas temáticas” para cada matéria

da sala escura, dois projetos utilizam a sala de aula regular para exibição dos filmes: o projeto de cinema nas aulas de português, do professor Eduardo Toledo, da mesma escola de Daniela Gil, e o projeto de cinema e história, de professora Gabriela Peruffo.

O projeto de Toledo ligado às aulas de português (o professor também realiza um projeto de ciclos de filmes em parceria com a professora Daniela Gil), exhibe filmes em sala de aula em turno regular. A fala do professor replica a questão fragmentária do tempo escolar abordada por Neukamp, que é uma limitação recorrentemente citada pelos docentes, mais ainda do que a estrutura dos espaços de exibição ou falta de equipamentos. A restrição espacial que Toledo traz para discussão relaciona-se a dificuldade de exibir filmes legendados em sala de aula, o que limita o repertório trabalhado, não tanto pela inabilidade dos estudantes em acompanhar a leitura, mas pela distância e nivelamento que os alunos ficam em relação à tela de exibição em sala de aula:

Porque o problema da legenda tem a questão da leitura mesmo, mas tem a questão também de como é assim, é nivelado, então os que sentam no fundo eles não conseguem enxergar a legenda e não tem como levantar. A gente já pediu pra direção e disseram que é impossível de levantar o projetor para subir um pouquinho a tela, pra pelo menos ficar assim, tanto que os de trás... Daí às vezes eu passo um filme legendado quando eu tenho uma turma muito pequena que eu consigo distribuir eles pela sala, né, a gente divide, eu consigo colocar eles num semicírculo e daí eu consigo que todos enxerguem, mas senão é só filme dublado (TOLEDO, 2016, p. 253).

O colégio onde leciona Gabriela Peruffo é uma escola privada, organizada por uma cooperativa de professores. Essa característica, segundo a professora, permite uma flexibilidade de currículo que facilita a exibição de filmes em sala de aula no aspecto da abordagem do cinema em relação aos conteúdos previstos e às negociações de tempo e espaço com os colegas. No entanto, as limitações em relação à reprodução da sala escura no que concerne às condições estruturais de exibição dos filmes, seguem as das demais escolas. Para o projeto que Peruffo desenvolveu para a dissertação de

mestrado, a escolha das turmas participantes teve como parâmetro a quantidade de períodos consecutivos disponíveis em cada turma para a disciplina de história. Em relação a estrutura, a professora ressalta a dificuldade com o equipamento e a dilatação do tempo que a estrutura exige:

Eu sabia que os alunos tinham que buscar os equipamentos lá embaixo, montar tudo lá em cima, que às vezes alguma coisa não funcionava, ou eu mesma 'rateava' e não conseguia ligar tal coisa. Não tem espaço pra exibição até hoje. A escola tá passando por uma reforma, é possível que tenha, mas até hoje não tem. A gente tem as caixas de som, o projetor e o computador que às vezes eu levava o meu, as vezes eu usava o da escola, levava o filme num pen drive ou num DVD mesmo (PERUFFO, 2016, p. 209).

No projeto que a professora desenvolveu na ação *Mais Cinema* do Programa de Alfabetização Audiovisual³⁵, uma mostra de filmes organizada pelos estudantes, as sessões foram realizadas no final do ano, período pós provas finais, em que as aulas terminavam mais cedo e os conteúdos das demais disciplinas já estavam esgotados. Os estudantes tinham oportunidade então de assistir aos filmes selecionados pelo grupo de Peruffo em sala comum adaptada, com tempo adequado a duração dos filmes. Essa foi uma alternativa encontrada para adequar às sessões de filmes na escola ao tempo disponível.

Já o professor Bruno Dornelles, docente em duas grandes escolas particulares de Porto Alegre, opta por não exibir os filmes inteiros na sala de aula em função do tempo restrito. Por outro lado, expõe a disponibilidade de equipamentos e a infraestrutura na rede privada:

Nesse sentido é um dos privilégios de se trabalhar em escola particular. Nas duas escolas que eu trabalho, todas as salas têm lousa digital, exibição direto na lousa e tal... Uma imagem... O *colégio* tem um projetor em cada sala, um computador, então... E aí não tem a questão do tempo que se perde de ir pra sala... Nisso em escolas particulares de forma geral, todas elas já estão trabalhando, todas escolas que eu já trabalhei elas têm no mínimo assim: tu solicita o projetor e quando tu chegar em sala de aula já vai estar lá o projetor

³⁵ A ação *Mais Cinema* consiste na exibição semanal em sala de cinema, de três longas metragens para grupos escolares selecionados por meio da inscrição pelos professores, de projetos de desdobramento em sala de aula, acompanhados por profissionais de cinema e educação convidados pelo Programa de Alfabetização Audiovisual.

montado pra ti. No mínimo isso, então isso é um privilégio (DORNELLES, 2016, p.184).

Dornelles aponta que já desistiu de exibir longas-metragens inteiros em sala de aula em consequência da restrição de tempo. O professor pondera que não gosta da ideia de exibir os filmes fracionados, e por isso só exibe curtas-metragens e trechos de filmes e de outros conteúdos audiovisuais, como videoclipes, etc. Para trabalhar obras inteiras, Dornelles organizou uma metodologia que consiste em indicar um filme por trimestre para os estudantes assistirem em casa acompanhados de uma ficha com questões que devem ser observadas durante a assistência.

Considerando os depoimentos, evidenciamos o que já é de conhecimento amplo: as escolas não dispõem de estruturas físicas e organizacionais adequadas para a exibição de filmes em sua especificidade cultural. Não obstante, os professores que almejam o trabalho com o cinema em ambiente escolar conformam suas práticas e seus currículos, à medida do possível, dentro do contexto de cada escola. Espaços adaptados, tempos negociados, equipamentos disponíveis, apoio de colegas e equipe diretiva, são alguns dos recursos utilizados pelos educadores que persistem nessas práticas.

Os projetos e professores selecionados para este estudo são casos exemplares de trabalhos educativos envolvendo cinema nas escolas - professores com formações na área, apreciadores de cinema, com passagem em formações docentes e ações do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, e que trabalham em escolas que, em certa medida, suportam suas atividades -, e que as realidades materiais fora desses contextos podem ser ainda mais precárias. É perceptível que as condições físicas de exibição perpassam os critérios de seleção, como a questão da legenda, a duração das obras, e o acesso dos professores aos filmes.

3.2.2 Disponibilidade e currículo

Gumbrecht cita como facilitadora dos momentos de intensidade, possivelmente mais difícil de reproduzir do que a sala escura em suas especificidades culturais, a *disposição específica*, ou *disponibilidade*. A *atitude estética* (VILLELA, 2012) como uma posição de desinteresse, como já apontamos anteriormente, encontra na escola a barreira da grade curricular e dos conteúdos obrigatórios determinados pelo Ministério e Secretarias de Educação, muitas vezes pautados pelos exames de ingresso no ensino superior. O cinema está separado desses conteúdos? Nas cinco entrevistas feitas com os professores a questão de relacionar os filmes a um conteúdo, ou mesmo justificá-lo curricularmente, apareceu com destaque, mesmo nas falas que priorizam o cinema na escola como um momento de experiência estética.

Toledo, por exemplo, relata uma situação vivida quando lecionava na rede privada, antes de ingressar na rede municipal. Era orientação da escola não exibir filmes inteiros em horário de aula, por ser uma prática comum aos professores da instituição que exibiam filmes sem relação com o conteúdo, ou não relacionados a um projeto específico. Assim, a partir de um questionamento dos pais, só era possível solicitar que assistissem aos filmes em casa, para posteriormente debaterem em sala de aula (TOLEDO, 2016). O professor ainda destaca a importância de associar a exibição dos filmes a um projeto pedagógico para despertar o interesse dos alunos:

Mas eu penso que tem que ter esse papel, tem que ter um motivo, eu acho que não pode ser gratuita a exibição dos filmes. Senão a gente volta pra aquele problema que eu experienciei *na escola privada* que era de alguns professores exageraram nessa ideia de é livre, então livre no sentido de que eu posso... não precisa ter nenhuma relação com assunto nenhum é só um momento de exibir um filme e ponto final, né? Eu acho que tem que, é importante pra eles que eles percebam que tem um sentido, senão também vira uma experiência gratuita e uma experiência que pra eles se torna muito desgastante, é só um momento de sentar na sala escura e vamos exibir alguma coisa. Eu vou ter que ficar ali assistindo... Não valoriza aquele tempo, é o valor que eles dão, né? (TOLEDO, 2016, p. 255)

Situação similar relata Dornelles, também em contexto de escola particular, sobre a justificativa da exibição de determinado filme em relação ao

conteúdo das aulas de artes:

(...) quando eu passei O *Exit Through the Gift Shop*³⁶, quando eu pedi pra que eles assistissem, houve um pai ou uma mãe que chegou a ligar pra coordenação questionando por que o filho deles tava vendo um filme que embelezava a destruição do patrimônio público... Eu fiquei sabendo que a fala foi essa, e a coordenadora falou: “Olha isso faz parte dos conteúdos pertinentes ao trimestre, o professor tem um planejamento, que eu estou com ele em mãos aqui, nós temos um porquê, nós temos um como, e qual é o procedimento...”. Então é isso, o cinema tem que ter uma justificativa... (DORNELLES, 2016, p. 189)

Também em relação aos conteúdos cobrados da equipe diretiva das escolas, os professores citam a exigência para que as matérias abordadas no vestibular e no ENEM fossem transmitidas em sua integralidade, sobrando pouco tempo e disponibilidade curricular para o trabalho com o cinema em suas especificidades estéticas.

É certo que estar inserido em projeto pedagógico não é fator que limite a experiência cinematográfica, ao contrário, um projeto consistente e regular tende a potencializar o encontro dos estudantes com os filmes. Destaco apenas que a exibição inserida em um contexto escolar, em função de suas diretrizes curriculares, conteúdos programáticos, e mesmo em relação à expectativa dos professores e estudantes sobre o trabalho com os filmes, dificulta a abertura desinteressada, desprendida de uma finalidade, da emissão de uma informação, ou da transmissão de uma mensagem (PEREIRA, 2011; LARROSA, 2002). Igualmente que, a menos que seja por aproximação, a exibição de cinema em contexto escolar formal, não consegue reproduzir a *especificidade cultural* da experiência cinematográfica, citada anteriormente.

Não queremos com isso dizer que não aconteçam os *momentos de intensidade* nesses contextos, ou mesmo invalidar essas práticas por esse motivo, muito pelo contrário como veremos no próximo capítulo, mas que esses

³⁶SAIA pela loja de souvenirs. Direção: Banksy. Produção: Jaime D’Cruz. Intérpretes: Banksy, Space Invader. Reino Unido: Paranoide Pictures, 2010. Digital.

dois facilitadores da experiência não ganham corpo nesses espaços. O professor Neukamp referindo-se à experiência estética como o que considera de específico do ensino do cinema como cinema em sala de aula, revela que esta é possível através de um trabalho de aprofundamento por meio da regularidade da exibição dos filmes.

Infere-se assim que, se a reprodução dos elementos facilitadores dos *momentos de intensidade* seja dificultada pela inserção dos filmes no contexto institucional da escola, o maior trunfo dos professores é a possibilidade de exibir filmes e desdobrar projetos de forma sistemática ao longo dos meses. Para Bergala, a experiência com cinema na escola está ligada à *continuidade de exposição* contaminada pela paixão do professor (FRESQUET, 2013, p. 49). Dessa forma, os critérios de seleção fílmicos estão em sua maioria condicionados ao trabalho em torno dos conteúdos a ser desenvolvido, como veremos no quarto capítulo. Conclui-se, sobretudo, que ações eventuais como o *Festival Escolar de Cinema*, que extrapolam os tempos e espaços escolares, deslocam os estudantes do ambiente familiar da escola, possibilitam exibições cinematográficas desvinculadas de qualquer conteúdo curricular (a menos que o professor deseje integrar a sessão a um projeto) e inserem o espectador no local historicamente associado ao objeto de fruição artística. Esse tipo de ação, articulada com as instituições escolares, revela-se complementar aos projetos continuados dos professores, não os substituem e nem são substituíveis por esses. Ao responder a questão sobre de que forma o *Festival Escolar de Cinema* se relaciona aos projetos continuados dos professores em sala de aula, o papel do evento, por meio da intensidade do momento, é o de ser: 1. Uma experiência única, singular, marcante, para o estudante e os professores envolvidos; 2. um provocador de desejos, um disparador de projetos com cinema em contexto escolar, articulado ou não com as demais ações do *Programa*, sobretudo as formações docentes. 3. uma ação complementar às atividades regulares das escolas, já que o conhecimento produzido nos projetos em sala de aula pode vir a qualificar a experiência na sala escura, assim como a sessão de cinema constitui um saber por meio do momento de

intensidade que pode reverberar nas ações continuadas dos professores.

Até aqui refleti sobre como a abordagem de evento e o fato de se localizar externamente em relação à escola, apesar de articulado com ela, e os critérios de seleção do *Festival Escolar de Cinema* constituem uma forma de pensar o cinema em contexto escolar informal. Também relatei essa abordagem às restrições de tempo, espaço e currículo formal em ambiente de sala de aula e como os professores trabalham (ou não) com essas questões. Nas próximas sessões, vou desdobrar cada um dos projetos realizados pelos educadores entrevistados com vistas a, por meio da conversa a respeito dos critérios de seleção dos filmes, localizar suas abordagens em relação a algumas teorias do cinema e educação.

3.2.3 Abordagem da crítica cultural

O trabalho com cinema do professor Bruno Dornelles nas escolas privadas nas quais leciona, está inserido no currículo da disciplina de artes dos anos finais dos ensinos fundamental e médio, e por isso, parte da relação dos filmes com os conteúdos estudados. Sendo os conteúdos trabalhados nas disciplinas estabelecidos pelas equipes diretivas das escolas, dirigido às provas de admissão ao ensino superior, Dornelles afirma que o critério principal de seleção dos filmes é a sua relação com os temas trabalhados nas aulas de artes. Segundo o professor, o audiovisual aproxima os estudantes aos conteúdos por ser uma linguagem que eles já conhecem mesmo sem saber: “Eles já têm uma ideia de que quando corta a cena é porque alguma coisa acontece. [...] Eles não vão saber falar o que eles entendem quando uma pintura é muito rápida ou pontilhada, ou uma pincelada é longa ou curta, mas do cinema eles de alguma forma já têm o conhecimento da linguagem.” (DORNELLES, 2016, p. 193). Apesar do uso do cinema como ferramenta de ensino para outros conteúdos a abordagem do estudo centra-se sob a perspectiva da crítica cultural, assim como os outros conteúdos de artes: “Eu de forma geral, sou professor de artes, mas eu costumo dizer que sou muito

mais professor de crítica cultural” (DORNELLES, 2016, p. 186). De acordo com sua fala, o professor utiliza preceitos da teoria básica da semiótica [sic] a fim de possibilitar aos alunos uma leitura crítica dos objetos culturais bem como auxiliá-los em exercícios de produção audiovisual. Sob essa perspectiva, o cinema é visto em sala de aula como um discurso construído por meio de uma linguagem, cujas regras ao serem “desvendadas” pelo espectador, permitem acessar as suas mensagens, por vezes “ocultas”.

Desde sua origem, o cinema causou preocupação e entusiasmo do ponto de vista educativo. No Brasil, os *escolanovistas*³⁷, o tinham como uma das três instituições escolares do seu ideário de escola, juntamente com as bibliotecas escolares e as associações de pais e mestres (BRUZZO, 2004, p.167). Ao mesmo tempo, desde o início do século XX, teóricos já ponderavam a importância de um trabalho pedagógico com o cinema a fim de evitar as influências nocivas, sobretudo do cinema norte-americano, na formação moral de crianças e adolescentes. Muitas vezes essa preocupação manifestou-se sob a forma de censura, no sentido de evitar que esses jovens tivessem contato com o cinema em âmbito escolar, e mesmo fora dele. Em outras, entendeu-se que um projeto educativo com o cinema no seio do currículo escolar seria essencial para a proteção dos jovens a esse discurso hegemônico e nocivo das produções cinematográficas estrangeiras. Canuto Mendes, por exemplo, jovem cineasta da época, lançou em 1931, *Cinema contra Cinema*, um dos primeiros livros sobre cinema educativo no Brasil, no qual defende o filme educativo, não apenas para neutralizar os efeitos do "mau cinema", aí incluindo os filmes de Hollywood, mas também como meio de comunicação essencial para reformar a sociedade (SALIBA, 2001). Como proposta pedagógica, no mesmo período e sob essa perspectiva, criou-se em 1936 o Instituto Nacional do Cinema

³⁷ Os *Pioneiros da Educação* ou *escolanovistas*, como eram chamados os intelectuais, educadores e políticos defensores da reforma escolar – entre eles Roquette Pinto, Cecília Meirelles, Lourenço Filho, Anísio Teixeira - viam na educação pública o maior vetor de transformação no combate às desigualdades sociais, através da aproximação *escola e mundo* ou *escola e vida*.

Educativo - INCE, com objetivo de fomentar a indústria cinematográfica nacional, e principalmente produzir obras audiovisuais para exibição em contexto escolar, numa cruzada do “bom” contra o “mau” cinema³⁸.

A proposta de trabalhar o cinema em sala de aula por sua abordagem discursiva, do cinema como portador de uma mensagem, passa por uma revisão a partir dos anos 1960, provavelmente influenciada pelas teorias do cinema de Jean Mitry e Christian Metz, que estabeleceram relações (de aproximação e distanciamento) entre a linguagem cinematográfica e a linguística, apoiados nos estudos semióticos (BERGALA, 2012, pp. 173-192). Em sala de aula, esse período coincide com um momento de hegemonia das ciências da linguagem nos currículos escolares e responde a uma questão ideológica na qual um tipo de análise cinematográfica forma espectadores críticos para os diferentes produtos midiáticos, sobretudo os audiovisuais (FRESQUET, 2013, p. 45).

No Brasil, um dos primeiros registros que temos desse período é de um texto publicado na *Revista Filme e Cultura*³⁹, de 1966, escrito por Guy Boris Lebrun, cineasta francês residente no Brasil. Lebrun defende os benefícios do estudo da linguagem cinematográfica nas escolas, a partir de teorias que estavam recém se desenhando na área de cinema e educação em países como França, Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha⁴⁰. Neste artigo, Lebrun aborda diversas teorias sobre cinema educação, da psicologia a comunicação,

³⁸ Para estes autores, o “mau” cinema era representado pela indústria cinematográfica hegemônica, sobretudo a americana, que alardeava baixos valores morais às crianças e aos jovens brasileiros. O “bom” cinema, em contrapartida, era o cinema nacional que representava as riquezas do país e valores morais elevados.

³⁹ Periódico do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo, edição de novembro e dezembro de 1966.

⁴⁰ Grande parte das publicações dos anos 60 e 70 no Brasil que faziam certa ‘revisão’ do cinema e do audiovisual na educação foram traduções de publicações francesas ou inglesas, como por exemplo: “*As Técnicas Audiovisuais no Ensino*” 1965, de Henri Dieuzeide, publicado e traduzido para língua portuguesa em Lisboa e distribuído no Brasil em 1967, pela Coleção Saber: Publicações Europa-América em parceria com a *Presses Universitaires de France*; “*O Professor e as Imagens*”, de Michel Tardy, publicado na França em 1966, também pela *Presses Universitaires de France*, e no Brasil em 1976, pela Editora Cultrix, da Universidade de São Paulo.

e retoma a ideia do trabalho com o cinema em sala de aula como “imunizador” dos mitos cinematográficos, atualizado com as teorias norte-americanas do período denominadas ‘motion picture discrimination’⁴¹. (LEBRUN, 1966, p. 62). O autor faz um apanhado do pensamento sobre cinema e educação nos mais expressivos projetos da área no mundo, com descrição de metodologias de ensino com cinema na escola, e teorizações sobre experiência e formação estética, tendo como base o espírito crítico despertado pelo aprendizado da linguagem cinematográfica. Ainda que falem da experiência estética como objetivo final do processo educativo do e com o cinema⁴², as teorias desse período centram-se primeiramente no trabalho em cima dos mecanismos constitutivos da gramática audiovisual, para formar um espectador crítico para então chegar à estética dos filmes e à noção de estilo, “é preciso preliminarmente fazer da criança um espectador ativo, depois incitá-la a dar provas de senso crítico, em terceiro lugar formar seu julgamento moral e, enfim, desenvolver nela o senso de estilo.” (LEBRUN, 1966, p. 62).

Esse trabalho pedagógico, que tem em sua base uma ideia de imunização ao mito cinematográfico por meio do conhecimento de suas estruturas constituintes, parte de uma preocupação com a disseminação das culturas de massas (preocupação presente desde o surgimento do cinema) e com as influências nocivas dos novos aparatos de consumo doméstico do audiovisual daquele momento. Assim, não é de se estranhar que no contexto atual de comunicação em rede e democratização de dispositivos móveis de exibição das imagens em movimento, esta abordagem siga sendo replicada em

⁴¹ O termo designa ‘formação de julgamento em matéria de cinema’ e defende a ideia da educação contra o poder de sugestão do cinema, e de discernimento na apreciação dramática.

⁴² “Cultivar o *espírito crítico* e *iniciar o espectador na língua* (grifos meus) do cinema é também contribuir na formação estética. A experiência artística é um enriquecimento quase indispensável ao desabrochar harmonioso da personalidade [...] A formação estética, que hoje se considera um elemento essencial da educação, tem por objeto não só a formação do gosto, como também o desenvolvimento das faculdades criadoras. Ela dá acesso a um novo modo de existência, onde cada um pode se ‘mover’ mais livremente e escapar a seus próprios limites, assim como aos que lhe impõem as circunstâncias da vida, da maneira atingir o pleno desenvolvimento da personalidade. A experiência estética não é uma evasão da realidade cotidiana, mas uma espécie de vitória sobre ela” (PETERS apud LEBRUN, 1966, p. 63)

diferentes contextos educativos. Inseridos em um espectro mais amplo de atuação, de projetos de *cultura visual* (HERNANDEZ, 2000), essas práticas tendem a trabalhar também com conteúdos midiáticos, como programas de TV, peças publicitárias, videocliques, etc., e, por esse motivo, grande parte das abordagens da crítica cultural utiliza nomenclaturas como “produtos audiovisuais” e “conteúdos audiovisuais”, em detrimento de “cinema”.

A abordagem de desvelamento da construção do discurso visual em seu trabalho em sala de aula é exemplificada por Dornelles por meio do aforismo de Ansel Adams, fotógrafo americano: “You don’t take a picture, you make it” (DORNELLES, 2016, p.182). Igualmente podemos observar essa abordagem na fala em que Dornelles descreve a sua prática:

Então por exemplo eu lembro que eu peguei... o filme da... da Rainha Elizabeth, lembra aquele filme *Elizabeth*, que é um filme dos anos 90, que não é nem tão bom, mas ele tem uma direção muito sensível, principalmente no final. Tem uma cena no final que ela tá naquela crise que ela não sabe o que fazer da vida dela como rainha, porque o povo odeia ela, e não sei o que, e tem uma cena em que ela tá aos pés da santa, de uma santa, acho que é de Maria mesmo, ela tá aos pés da santa, de joelhos, mas apoiada na santa, e aí o padre tá falando com ela e ele fala que eles querem uma rainha santa. E aí tem uma tomada quando ela olha e dá o *click* nela - porque ela vai ser considerada uma rainha virgem, ela não se casou - dá uma tomada que tá a cabeça da estátua vista de... como chama... o plano super *plongée*⁴³, tipo bem de cima e aí tipo a câmera vai descendo pra mostrar o rosto da estátua e depois a câmera volta com a tomada, corta pro rosto dela e volta. E aí eu falei assim: “O que isso significa?”, “Ah, é a transformação dela em santa”, e aí depois eu mostrei pertinho do final, quando ela sai dum lugar, é a cena da coroação dela e ela sai de uma... ela tá entrando na igreja só que tem a porta da igreja e tá mostrando a parte de dentro e o fundo tá super estourado, ela sai com um plano de luz assim, e depois que ela senta e os vitrais ao redor dela ficam super brancos, aí já é uma pompa real de tecidos e coisas assim. E eu pergunto: “O que é isso aqui?”, “Ah, é ela sendo coroada divinamente.”. Isso eu queria que eles entendessem. (DORNELLES, 2016, p. 183)

Assim, entendo que no campo do cinema e educação, a ideia da

⁴³ Plano *plongée* é o plano da câmera localizada acima dos olhos, voltada para baixo. Na citação do professor, um plano super *plongée* pode ser lido como uma câmera muito acima dos olhos do personagem.

“imunização ideológica”, que num primeiro momento se dava por meio de certa censura escolar ou da exibição de “bons” filmes produzidos para fins educativos para compensar os “maus” filmes produzidos pela indústria, articula-se com a premissa do cinema como um emissor de discurso e, a partir de determinado momento, aproxima-se das teorias linguísticas e da análise gramatical da linguagem cinematográfica. Esses projetos, em grande parte, utilizam-se de um tipo de análise cinematográfica nas quais “inspiram-se estreitamente nas gramáticas de línguas naturais. Nelas se inspiram para a terminologia e para a conduta: partem dos planos (palavras), constituem a nomenclatura (as escalas de planos), definem a maneira como devem ser estruturados em sequências (“frases cinematográficas”), enumeram sinais de pontuação.” (BERGALA, 2012, p. 167), aproximando a linguagem do cinema a uma língua que se aprende a “ler e a escrever” por meio do estudo de suas estruturas gramaticais, para a emissão de uma mensagem.

Tão usual é esta ideia de trabalho com o cinema e com as imagens em sala de aula, que o nome do projeto *Programa de Alfabetização Audiovisual*, claramente origina-se dessa aproximação. Em texto de apresentação do material gráfico do 7º Festival Escolar de Cinema, diz Giba Assis Brasil:

A resposta da alfabetização audiovisual é complexa, e ainda está em elaboração, mas acho que podemos sintetizar em: entender as imagens como texto, diminuir o fosso entre os que produzem e os que consomem, apropriar-se das imagens como nos apropriamos das palavras. [...] Não para gerar uma infinidade de profissionais da imagem (o que não faria sentido), mas para que todos compreendam como as imagens se tornam discurso sobre o mundo, e com isso sejam mais cidadãos, e melhores profissionais de qualquer área. (PROGRAMA DE ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL, 2015, p. 3)

Essa nomenclatura não significa que o projeto tenha como norte prático-teórico somente esse tipo de abordagem, pelo contrário, através dos anos, pelo contato com diferentes professores e profissionais da educação básica e superior e pesquisadores de cinema e educação, expandiu seus conceitos sobre o trabalho com cinema em sala de aula, entendendo que existem

diversas formas dessa aproximação acontecer, sobretudo a partir do estudo do livro *Hipótese cinema: pequeno tratado sobre a transmissão do cinema na escola e fora dela*, de Alain Bergala, um marco contemporâneo para os projetos de cinema e educação.

Na publicação, sobre esse tipo de abordagem, Bergala (2007) contrapõe o que defende ser uma transmissão do cinema enquanto arte na escola ao que ele chama de dupla aproximação linguística: a primeira, ao lado de produção de sentido da obra cinematográfica, e a segunda, ideológica defensiva. O autor defende que poucas vezes essa dupla aproximação resulta em um encontro sensível dos jovens com o cinema. Bergala (2007) filia essa abordagem do trabalho com as produções audiovisuais, inserindo o cinema nesse amplo guarda-chuva, a uma tradição da pedagogia francesa que tem como objetivo, entre outros, o desenvolvimento do espírito crítico das crianças, mas a considera ineficaz para o fim a que se propõe:

A ilusão pedagoga consistiu durante muito tempo em crer que a decifração era a via de regra para desenvolver o espírito crítico as crianças a partir de circuitos curtos de análises. Bastaria fazer três vezes ao ano, em sala de aula, uma análise convincente de sequências ou de películas as quais as crianças tivessem se envolvido visivelmente, para convencer-se de que 'nunca mais veriam a televisão como antes e ter uma ideia angelical da relação de força entre a intervenção pedagógica e a potência da carga ideológica dos meios de comunicação e de todo nosso entorno de imagens e sons' (BERGALA, 2007, p. 43).

Também para o autor, a preeminência do aspecto linguístico do cinema da escola foi conduzida por professores de boa vontade que quiseram tirar o cinema na escola da ameaça do uso instrumental, que consiste em ver os filmes unicamente com a função de explorar sua temática em relação à história, à literatura ou a outras disciplinas curriculares. A abordagem linguística ao menos tomaria o filme como objeto de estudo e não como suporte a conteúdos diversos, ainda assim “amputaria” o cinema de uma de suas especificidades essenciais, que o distinguem de outras artes: “[...] a de representar a realidade

através da realidade” (BERGALA, 2007,p. 42). Bergala segue durante toda a sua obra seminal, buscando qualificar o que seria essa aproximação do cinema enquanto arte na escola, quais suas potencialidades e metodologias possíveis. Voltaremos a elas mais adiante.

Se a França “luta” com uma dupla tradição do cinema na escola, no Brasil não possuímos dados empíricos para comprovar que exista alguma tradição contra a qual tenhamos que lutar. Apesar dos textos históricos sobre a importância e as formas de se trabalhar o cinema em sala de aula, sobretudo nos anos 20 e 30 e depois 50 e 60, como vimos acima, não possuímos registros de projetos em grande escala, de políticas públicas para a inserção do cinema como conteúdo curricular da educação básica, para além do período de atuação do INCE. Assim, não é de se estranhar (e nem de lamentar) que as práticas consideradas menos eficazes pelas literaturas atuais, estrangeiras e brasileiras, sobre cinema e educação, como a abordagem crítica ou o uso instrumental (como veremos mais adiante), sejam atualizadas sob as mais diversas variações. A variação da abordagem linguística narrada por Dornelles, esta não se filia às questões da imunização ideológica do início do século, por não fazer a separação entre “bom” ou “mal” cinema. Seus projetos foram vinculados a este histórico por abordarem o cinema e as produções audiovisuais sob a perspectiva de portadores de mensagens construídas por meio de uma gramática visual. Como vimos neste subcapítulo, no âmbito do cinema e educação, essa teoria pode ser vista como um desdobramento das questões que cercavam o tema nos anos 20, em relação ao desenvolvimento do espírito crítico para a recepção dos filmes.

3.2.4 Abordagem da produção audiovisual

A professora de artes Daniela Gil desenvolve dois projetos com cinema na escola municipal na qual leciona: um projeto de oficina de cinema voltado principalmente para a produção audiovisual em turno inverso ao do ensino regular e outro, ainda incipiente, de cineclube em espaço escolar, em parceria

com o professor de português e literatura Eduardo Toledo. Falaremos agora sobre o primeiro, centrado na produção e mais adiante sobre o projeto conjunto.

Sobre os critérios de seleção dos filmes exibidos, a partir da entrevista feita com a professora, podemos verificar três pontos principais: 1. A escolha dos filmes partindo da relação da professora com o *Programa de Alfabetização Audiovisual* e suas ações, *Festival Escolar*, formações docentes e sessões especiais para professores; 2. A escolha dos filmes com base no gosto pessoal da professora, e também dos estudantes; e 3. A escolha dos filmes baseada nos exercícios de produção (ou vice-versa);

Gil tem o início do seu trabalho com cinema em sala de aula a partir das ações do *Programa de Alfabetização Audiovisual*. A professora participa das formações docentes do programa desde 2010, mas apenas começou a trabalhar efetivamente com cinema na escola há cerca de dois anos, quando conseguiu horário na escola e se sentiu apta a realizar o projeto. Mais de uma vez durante a entrevista, Gil mencionou o uso do repertório adquirido ou indicado nas ações do *Programa*, como o trecho de *Vermelho como o céu*⁴⁴, exibido por Adriana Fresquet em formação docente, que serviu de estímulo a um exercício de filmagem (GIL, 2016) ou quando cita os filmes exibidos em projetos do PAA como o *Real Beleza*⁴⁵ e *Numa Escola em Havana*⁴⁶, em sessões especiais para professores, e *O Lobo Atrás da Porta*⁴⁷, exibido no 6º *Festival Escolar de Cinema*. Essas menções indicam também a importância do repertório trabalhado no projeto e sua instância legitimadora de conteúdos para uso em contexto educativo, que faz coro à preocupação apontada por Santos

⁴⁴VERMELHO como o Céu. Direção: Cristiano Bortone. Produção: Cristiano Bortone. Intérpretes: Francesco Compobasso e Luca Capriotti. Itália: produtora Orisa Produzioni, 2007. DVD.

⁴⁵REAL Beleza. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: Adriana Esteves e Vladimir Brichta. Brasil: Casa de Cinema, 2015. DVD.

⁴⁶NUMA ESCOLA em Havana. Direção: Ernesto Daranas Serrano. Produção: Danilo Leon. Intérpretes: Alina Rodriguez e Yuliet Cruz. Cuba: RTV Comercial, 2014. DVD.

⁴⁷O LOBO atrás da porta. Direção: Fernando Coimbra. Produção: Caio Gullane. Intérpretes: Leandra Leal e Juliano Cazarré. Brasil: Gullane, 2013. DVD.

sobre a responsabilidade do projeto e de seus organizadores ‘suportarem’ a escolha dos filmes, no sentido de dar suporte, de sustentar essas escolhas.

Outro aspecto mencionado pela docente é a triangulação entre as suas experiências no *Programa* e a sua relação com os estudantes: “Eles já sabem, quando eu tô fazendo algum curso lá eu, eu acho que esse ano foi o de fotografia com o Guilherme⁴⁸, eu já chego no outro dia [...] conversando com eles e eles já querem saber o que aconteceu... É bem interessante, acaba contaminando.” (GIL, 2016, p. 199). Essa “contaminação” mencionada pela professora, que é a transmissão do seu entusiasmo com as formações, vem ao encontro do que Bergala defende como uma iniciação ao cinema por meio da doação das próprias paixões do professor aos estudantes. Configura o que o autor chama da postura de um “passador”, no sentido de aproximar os estudantes ao encontro com o objeto artístico:

Quando assume um risco voluntário, por convicção e por amor pessoal a uma arte, de se fazer ‘passador’, o adulto também muda de estatuto simbólico, abandona por um momento seu papel de docente tal como vem definido e limitado por uma instituição para retomar a palavra e o contato com os alunos de outro lugar no qual o ‘eu’ que poderia resultar nefasto em sua função de docente se torna praticamente indispensável para uma boa formação (BERGALA, 2007, p. 66).

Na fala de Gil podemos observar essa comunhão entre o que é vivido pela professora nos cursos de formação docente e os estudantes. Trocar com os jovens com quem convive suas próprias experiências pessoais de aprendizagem subverte os lugares de saber: transmito ao passo em que aprendo. Essa ideia de um professor “passador”, que se propõe a aprender junto com, dialoga também com o que Jacques Rancière defende como uma diferenciação entre o “embrutecimento” e a “emancipação” das inteligências. Para o autor, o professor explicador, que se apresenta como o detentor do poder do conhecimento e que possui a chave de todas as etapas que levam o

⁴⁸ Guilherme Lund, fotógrafo e oficinairo do *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

aluno da ignorância ao saber, embrutece a sua inteligência, tornando o estudante refém da existência perpétua de um mestre. O filósofo compara o aprendizado de todas as coisas do mundo com o aprendizado da língua materna, “observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um fato, um signo com outro signo” (RANCIÈRE, 2008, p. 16). Para ele a inteligência do homem está em todas as coisas criadas pelo homem, assim, o papel do “mestre ignorante” é colocar-se como um possibilitador do encontro das coisas do mundo com os alunos e permitir que o aprendizado aconteça a partir da “igualdade das inteligências”.

A tese de Rancière em *O Mestre Ignorante* trata essencialmente dessa figura do professor como um possibilitador de encontros entre os estudantes e os objetos de conhecimento, num sentido muito próximo do que Bergala entende como um transmissor ao invés de um explicador. Faço essa digressão para apontar os momentos de fala em que a professora manifesta seu entusiasmo na jornada de aprendizagem compartilhada com os alunos, proporcionando o encontro desses com o seu próprio processo de formação, contaminando-os a partir de suas descobertas: “É, umas vezes eu tô assistindo um filme em casa e daí, bah, eu posso fazer um exercício assim, e aí eu bolo um exercício, como esse da *Colina escarlata* (2015), por exemplo.” (GIL, 2016, p. 5). E “Ah, eu passei o *making of* depois do *O Iluminado* (1980), que o Cristiano botou no grupo...⁴⁹ [...] É interessante! Que é ele lá em baixo... Tem várias cenas do filme... Tem aquele curta dos meninos *Os Irmãos Mai* (2013), eu acho, que eu também consegui na internet o... *making of* e aí aparece a mangueira dos bombeiros na hora que chove... Bah, muito legal de assistir com eles.” (GIL, 2016, p. 204). Existe uma dimensão de prazer, de alegria na atividade de assistir aos filmes *junto com* os estudantes que caracteriza a seleção dos filmes para Gil. Sobre o conceito de “emancipação” de Rancière, e a ideia de horizontalidade entre professor e estudante nos processos de ensino e aprendizagem, Cesar Migliorin vai dizer que “(...) antes de sermos sujeitos

⁴⁹ A professora se refere ao grupo da Rede Kino na rede social Facebook.

iguais, somos sujeitos em relação.” (MIGLIORIN, 2015, p. 67), e ainda “No caso da escola, a cena igualitária está aberta à presença do que estudantes podem trazer de seus mundos, aos gostos dos professores e às urgências da comunidade.” (MIGLIORIN, 2015, p. 70).

Esse trecho de Migliorin acena para o segundo critério verificado para a seleção dos filmes para exibição em sala de aula: o gosto da professora e dos estudantes. Gil destaca que em primeiro lugar pensa se os filmes agradarão aos estudantes e em filmes de temas indicados por eles. Segundo a professora, essa opção se dá pelo fato de que a atividade tem caráter opcional, assim eles devem gostar dos encontros para continuar frequentando. Apesar dessa constatação, arrisco pensar que o fato dos filmes escolhidos partirem também do desejo dos alunos diz respeito a sua relação de compartilhamento da experiência com os jovens. Pelas palavras da docente:

Eu às vezes escolho filmes que... eles estavam muito interessados na Segunda Guerra, então eu escolhi vários filmes pra eles verem *junto comigo* [grifo meu] e a gente assiste aqui na sala, todos juntos, e às vezes eu mando fazer uma pipoca e a gente fica conversando das cenas [...] Eu passei *Olluminado*, porque eles gostam muito de terror. Passei inteiro, e eles aqui sentados comigo e a gente discutindo: “Professora, tem certeza...”, porque aparece aquela primeira cena, né, aquele carro bem de longe, a coisa mais linda... Eles: “Professora, tem certeza que foi feito em 84?” Ahahah, eles acham aquilo muito longe, né. Tudo bem que é mas... E aí a gente vai conversando até das cenas, eles vão discutindo e vão vendo assim: “Ah, professora esse plano ficou muito bom”, sabe? Ou a atuação também (GIL, 2016, p. 196).

Gil opta por falar “eu escolhi vários filmes pra eles verem junto comigo” ao invés de “eu escolhi vários filmes para exibir para eles”. Essa inversão faz toda a diferença em relação à concepção da experiência compartilhada e que evoca uma das máximas de Paulo Freire: “O professor libertador não está fazendo alguma coisa aos estudantes, mas com os estudantes” (FREIRE apud MIGLIORIN, 2015, p. 72).

Sobre o gosto pessoal⁵⁰ nos processos de seleção fílmica para exibição em sala de aula, e como opera negociação dos filmes entre professores e estudantes, Bergala (2007) diz que a melhor coisa que um professor pode fazer em relação aos filmes com os quais trabalha é falar com paixão sobre eles para que se transmita o amor ao cinema e fugir de um pedagogismo paternalista que poderia dizer: “é bom para eles mesmo que não seja bom para mim” (BERGALA, 2007, p. 77). Nas cinco entrevistas feitas com os professores todos manifestaram direta ou indiretamente sua paixão pelo cinema e o fato de trabalharem com filmes que gostam muito, pelo entusiasmo com que se referiam às obras e ao trabalho, entusiasmo que não resta dúvida é transmitido aos alunos. Ainda assim, podemos constatar em alguns projetos que outros dois fatores também podem interferir nessa questão: o gosto dos estudantes e a adequação ao conteúdo.

Assim como Gil, todos os professores em algum momento tocam na questão das negociações em relação ao gosto pessoal dos jovens e ao repertório trazido por eles. Neukamp ao ser perguntado se trabalha apenas com filmes que gosta, cita uma situação na qual, por falta de opção de título disponível (a mídia do filme que ele trabalharia não rodou), acabou exibindo o filme *Houve Uma Vez Dois Verões* (2002), de Jorge Furtado, que confessa não gostar. Porém o filme surtiu grande efeito entre os estudantes, e, a partir disso, o professor criou um trabalho em torno deste, que há dez anos faz parte do seu repertório de sala de aula. Sobre trabalhar com repertório indicado pelos estudantes, Neukamp destaca que deve ser “convencido” de que o filme sugerido se relaciona ao conteúdo das aulas. Dessa forma, relata que já trabalhou com indicações de estudantes, que justificaram por meio de argumentos escritos ou falados a exibição dos filmes, mesmo que esses não fossem do gosto pessoal do professor, como: *Bruxa de Blair* (1999), *Percy*

⁵⁰ Quando me referir a “gosto” neste capítulo não pretendo estender a sua conceituação, mas sim entender o quanto “gostar de um filme” é importante para o professor no momento de selecioná-lo para exibição em sala de aula e o quanto outros fatores interferem mais ou menos nas escolhas.

Jackson (2000) e Código da Vinci (2006). (NEUKAMP, 2016). Essa atitude receptiva do professor na forma da proposição de um diálogo (a argumentação dos estudantes para “defender” um filme que eles queiram assistir em sala de aula), vem ao encontro do que Migliorin entende como “deixar-se ser afetado” pelo que a comunidade inventa:

Trata-se de ser capaz, em uma determinada situação, de conhecer, agir e usufruir dos sentidos humanos e das potências da comunidade. Ser capaz de agir e fazer diferença na comunidade, mas também de ser afetado sensivelmente pelo que a comunidade inventa (MIGLIORIN, 2015, p. 64).

Ainda que nessa fala o autor esteja se referindo mais à criação artística dos atores envolvidos nos processos de ensino-aprendizagem, e nos contextos comunitários que atravessam esses processos, transponho para cá a ideia de que a negociação em torno dos filmes a serem trabalhados, a despeito de serem do “gosto” do professor ou dos estudantes, pode ser um ponto de afetação mútua, um disparador de diálogo entre professores e alunos, que considera adequação ao conteúdo, à faixa etária, enfim, às qualidades do filme pertinentes a uma exibição em contexto escolar.

Gabriela Peruffo, Eduardo Toledo e Bruno Dornelles, também se referiram à questão do gosto como um importante disparador de diálogo:

Na hora da discussão, tentar deixar muito evidente pra eles que essa questão de gosto é... Tanto faz se eles gostaram ou não, né? Em relação a mim. E isso no início foi difícil porque eles achavam que eles tinham que gostar e eles achavam que tinha uma resposta certa pra falar... E não tinha e eu não queria que eles pensassem isso... (PERUFFO, 2016, p. 213);

Eu perguntei depois que eles viram o que eles tinham achado do filme, o que eles tinha chamado a atenção no filme, o que eles tinham gostado o que eles não tinham gostado e por quê. E eles: “Ah, o filme é muito bonito...”, tá mas por que é bonito? E aí, é que eu cobro deles, né? (DORNELLES, 2016, p. 183).

A seleção dos filmes como disparadores de debates será abordada quando tratarmos dos projetos da professora Gabriela Peruffo e Elenilton

Neukamp.

Outra questão apontada a respeito do critério do gosto do professor para a seleção dos filmes foi a da formação de repertório específico para o trabalho em sala de aula. Bruno Dornelles quando interrogado se escolhe apenas filmes do seu gosto pessoal, responde:

Filmes que eu gosto e filmes que eu não vi, porque muita coisa eu já parei pra ver... Quando eu comecei a fazer as primeiras listagens de o que eu ia passar era basicamente repertório meu, mas aí eu comecei, quando eu pegava um conteúdo, eu comecei a pesquisar filmes, então no meio do ano tinha uma época que eu tava vendo dois filmes por dia. As minhas férias de julho eu cheguei a ver uns três filmes por dia, porque eram os filmes que eu queria pedir pro segundo semestre, então eu disse, só um pouquinho... Eu tenho também que construir repertório (DORNELLES, 2016, p. 188).

E Eduardo Toledo, sobre a mesma questão:

Eu acho que isso pode ser um problema assim porque quem sabe eu não tô atendendo algumas necessidades deles de repertório, porque de alguma forma reflete só o meu repertório, o que eles vêem... Porque geralmente os filmes que eles vão assistir nas minhas aulas são filmes que eu já vi e que eu gostei muito, então, *Whiplash*, *Dentro da casa*, *Encontrando Forrest*... [...] Eu acho que sim [*que isso pode ser bom*], mas eu acho também que de alguma forma a gente tem que conhecer o perfil dos alunos e forçar um pouco alguns filmes que normalmente eu não veria, mas quem sabe geraria uma boa discussão com o grupo de alunos que eu tenho na turma, né? (TOLEDO, 2016, p. 252).

Evidencia-se aqui a preocupação dos professores com a formação continuada, sobretudo no que diz respeito à ampliação e discussão de repertório, tema cada vez mais recorrente das formações docentes do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, e que segue sendo um desafio para os projetos de formação com esse público. De acordo com as duas falas anteriores, a constituição de repertório voltada à sala de aula, citada por Dornelles, deve levar em consideração o trabalho que os professores já realizam, ou pretendem realizar, e também as produções relevantes para os estudantes, como conjectura Toledo. Retomaremos essa discussão no decorrer do texto.

O terceiro ponto que podemos identificar nos critérios estabelecidos por Gil é a relação entre a exibição dos filmes e os exercícios de filmagem. Por ser um projeto de oficina bastante voltado para a produção audiovisual, boa parte dos momentos de exibição dos filmes são introduções a exercícios de filmagem, abordados pela professora de modo a apresentar aos estudantes o enunciado do exercício que será realizado:

Então eu dou alguns critérios, algumas regras assim, em termos de linguagem, às vezes eles escolhem um assunto, situação simples pra fazer... Aí eu dou umas regras: Tem que ter um plano aberto e não sei quantos fechados, ou tem que ter não sei o que... Vou criando umas regras assim com eles e eles saem em grupos pra fazer. [...] Aquela história do Bergala de tu passar um trecho e depois trabalhar algo com eles é muito interessante... [...] Eu passei um trecho que até Adriana Fresquet que ela passou pra gente num curso, que é aquele *Vermelho como o céu*, que é aquele menino que perde... fica com baixa visão, e vai pra uma escola de cegos... Ele é um longa, só que eu peguei um trecho exato do que eu queria que é ele criando só com áudio uma história pra contar pra menina. E aí eles fizeram um exercício que eles tinham que criar uma história só com áudio no pátio da escola, que eles iam produzindo e ficou muito legal, muito interessante... (GIL, 2016, p. 195).

A metodologia, de trabalhar com produção audiovisual na escola a partir de exercícios de filmagem ancorados em exibições de curtas-metragens ou trechos de longas, tem como referência atual dos estudos em cinema e educação, a concepção de Alain Bergala sobre o que priorizar neste tipo de projeto. O autor é enfático em sua obra *Hipótese cinema* ao priorizar os processos de aproximação dos jovens com a realização audiovisual em detrimento do investimento no produto final destes processos, ou seja, dos filmes produzidos (BERGALA, 2007) buscando uma 'experiência de criação' em contraponto à tecnicização do ato de filmar. O teórico francês avalia que há um confisco da experiência pela má administração ou supervalorização das forças e do tempo disponível ligada a uma ideia errônea sobre o uso do tempo e a força despendida em projetos de realização audiovisual.

Bergala critica a 'tirania' do 'curta-metragem de formação', no qual o professor e os estudantes se impõe a execução de um produto audiovisual bem acabado, de 15 minutos, com um plano de produção inexecutável dentro

do tempo e das possibilidades da escola. A urgência em terminar uma produção mal dimensionada acabará por prejudicar a experiência da criação, a reflexão sobre o processo, atendendo a uma ideologia do rendimento e da eficácia (BERGALA, 2007, p. 174), mais próxima da produção industrial e publicitária do que da arte. Para evitar essa distorção da ideia do que seja fazer um filme, o autor sugere que no âmbito escolar seja privilegiado o trabalho com exercícios de filmagem, que podem partir da exibição de trechos ou de um conjunto de regras, mais próximos do experimento, nos quais os estudantes podem realizar breves narrativas, pequenas cenas, sequências e até mesmo um só plano, como no exercício *Minuto Lumière*.

Adriana Fresquet (2013) em seu estudo acerca das ideias de Bergala, fala sobre uma pedagogia da criação, na qual os estudantes são convidados a experimentar as questões próprias da criação cinematográfica, como reconfiguração do espaço, criação de atmosfera, escolhas de corte, enquadramento e montagem, não por meio de uma série de etapas pré-estabelecidas, importadas diretamente do meio profissional da produção audiovisual, mas de um processo sensível de apropriação do que consiste filmar o mundo real e recriá-lo através do olhar (FRESQUET, 2013, p. 60). A autora também vai propor que o trabalho criativo e sensível com produção audiovisual em contexto escolar deve partir da fruição de filmes e trechos de filmes e da proposição de exercícios que sirvam como “as regras do jogo” para a filmagem.

Essa ideia é também desenvolvida por Cezar Migliorin ao apresentar a concepção de “dispositivo”, pensada para o projeto *Inventar com a Diferença*. Segundo o material educativo do projeto: “Dispositivos são exercícios, jogos, desafios com o cinema, um conjunto de regras para que o estudante possa lidar com os aspectos básicos do cinema e, ao mesmo tempo, se colocar, inventar com ele, descobrir sua escola, seu quarteirão, contar suas histórias” (MIGLIORIN, 2014, p. 3). Para Migliorin, assim como para Bergala e Fresquet, a metodologia por dispositivos abre espaço para a experimentação do gesto criativo, por ser uma forma lúdica, como a ideia de um jogo, na qual os

estudantes buscarão formas de filmar que não sejam antecipadas por uma estrutura rígida de produção:

Diria que o mais importante da noção [*de dispositivo*] era a ideia de criação de regras que colocavam uma certa situação em crise e demandavam gestos de criação. [...] Imaginamos o dispositivo como uma forma de entrada na experiência com a imagem sem que a narrativa e o texto estivessem no centro, nem as hierarquias fossem antecipadas, justamente porque o dispositivo é experiência não roteirizável e amplamente aberta ao acaso e às formações do presente. Há no dispositivo uma dimensão lúdica que no trabalho na escola é bem vinda; há uma tarefa a cumprir, um desafio a realizar. [...] Nossos dispositivos precisavam então lidar com pequenas regras formais de ocupação do espaço e do tempo em que os estudantes, se desejassem, precisariam intervir resolver questões, produzir encontros, solucionar problemas lógicos, de sociabilidade e estético, sem, entretanto, termos que antecipar questões a serem debatidas e desenvolvidas, nem termos que pautar as ações por maneiras certas ou erradas de executá-las (MIGLIORIN, 2015, pp. 78 e 79).

Essa ideia de dispositivo assim como contrapõem a experiência com o cinema à sua análise “linguística” no âmbito da exibição, fazem o mesmo com os exercícios de filmagem e a realização audiovisual roteirizada, calcada nas etapas rígidas de produção, no âmbito da filmagem. Porém, projetos divididos em fases de argumento, roteiro, decupagem, filmagem, montagem e exibição, e com “equipes” hierarquizadas de direção, produção, som, fotografia, direção de arte etc, foram e são bastante comuns em oficinas de produção audiovisual, sobretudo a partir do ano 2000, em que o acesso aos equipamentos de captação e reprodução de imagens em movimento foi facilitado pelo desenvolvimento e democratização da tecnologia digital. O professor Bruno Dornelles, por exemplo, descreve em sua entrevista o projeto interdisciplinar da área das linguagens, realizado em uma das escolas da rede privada na qual leciona, em que é proposta aos estudantes a realização de um curta-metragem, tendo como argumento um conto de Machado de Assis. Na descrição do professor, o projeto prevê aulas de linguagem cinematográfica e de produção audiovisual dentro universidade pertencente à mesma rede de ensino: “Uma megaprodução, assim, pesquisa de locação...” (DORNELLES, 2016, p. 182). Ao final do projeto, é feita uma premiação para as categorias profissionais das equipes envolvidas na filmagem como direção, fotografia,

roteiro, etc.

Tal abordagem, bastante voltada para os aspectos técnicos da produção, poderia se justificar pelo objetivo profissionalizante desse tipo de projeto, e com certeza cada projeto possui seus objetivos específicos. Porém, segundo Moira Toledo, que em sua tese de doutorado mapeou 132 entidades que atuavam com cinema audiovisual e educação entre os anos de 1995 e 2009 no Brasil, a maioria das ações pesquisadas com essa dinâmica, tinham como objetivo a sensibilização audiovisual e a formação artística⁵¹. (TOLEDO, 2014).⁵². Sobre essa abordagem, que parte dos procedimentos técnicos da produção audiovisual, Toledo considera que o trabalho com o audiovisual em contexto educativo, formal ou informal, pode instrumentalizar os estudantes a uma série de procedimentos aplicáveis em outras áreas de seus interesses:

Ao ensinar produção de audiovisual não estamos necessariamente ou estritamente ensinando a produzir um filme. Ensinamos um meio, uma competência que serve para fazer cinema como serve para fazer outras coisas, uma capacidade de realização, expressão e organização das próprias ideias, projetos e desejos (TOLEDO, 2014, p.146).

As Oficinas de Introdução à Realização Audiovisual do Programa de Alfabetização Audiovisual têm em sua origem esse procedimento de produção. Apesar da rotatividade dosicineiros, que aumentou com a ampliação do número de oficinas oferecidas, a estrutura metodológica obedecia mais ou menos a seguinte organização: oficinas de 20 horas/aula por oficina, com os alunos organizados nas funções de produção, roteirista, diretor, fotógrafo, diretor de arte, produtor, câmera, etc. No primeiro dia, eram desenvolvidas noções básicas da linguagem; no segundo dia argumento/roteiro, decupagem e organização das equipes; terceiro dia, filmagem; quarto dia, montagem; quinto

⁵² Segundo a pesquisa de Toledo, "(...) apenas 13% das entidades pesquisadas declararam, em 2009, que o propósito do trabalho era a profissionalização dos participantes. A grande maioria das ações tem como objetivo a sensibilização audiovisual e, em mais da metade dos casos, a formação artística" (TOLEDO, 2014, p. 141).

dia exibição do curta-metragem produzido (DINIZ, 2014).

Felipe Diniz⁵³, que foi o primeiro oficinairo do *Programa*, descreve bem as etapas das oficinas na publicação *Escritos de Alfabetização Audiovisual*, no qual relata os cinco dias de trabalho com uma turma de uma escola municipal participante do projeto. Ecoando a fala de Bruno Dornelles de que você não tira uma foto, você a faz, Diniz relata que no primeiro dia compartilha com os estudantes que “toda e qualquer imagem audiovisual é uma construção.” (DINIZ, 2014, p. 274). Sobre a organização do grupo como uma equipe de filmagem dentro do set e a flexibilidade do trabalho:

Depois de um início conturbado a equipe se acalma e começa realmente a compreender o papel de cada um dentro do filme. Mas nem tudo é controle nessa oficina e, aos poucos, alguns alunos que inicialmente não eram diretores ou diretores de fotografia pedem para assumir tais responsabilidades. Dou carta branca para o rodízio das funções. Trata-se de um set anarquicamente bem comandado (DINIZ, 2014, p. 275).

É sobre este tipo de controle, que a fala de Diniz admite não ser soberano durante os dias de filmagem, que Bergala se opõe ao pensar no cinema na escola enquanto arte, e propor, em sua substituição, os exercícios e filmagem desobrigados de narrativas mais elaboradas. O autor indaga até que ponto esse tipo de prática ancorada em uma metodologia tecnicista da produção audiovisual consegue transmitir o que, para ele, é importante para a fruição e compreensão do que é o cinema em sua essência, e mesmo o quanto essa abordagem pode acabar se voltando contra essa compreensão:

Quase inevitavelmente, em um contexto didático, nos encontramos com a demonstração do controle, e, portanto, ante a um perigo permanente de fazer um cinema ‘forçado’. Como introduzir na pedagogia que o importante é que haja vida em um plano, e que a vida não se deixa captar tão facilmente como se produz o sentido? Que não basta filmar para que haja algo na tela? Como fazer compreender que o essencial no cinema é o ritmo, e que os personagens tem que dar a impressão de serem livres, de escapar às

⁵³ Felipe Diniz é cineasta e produtor de cinema e foi o primeiro oficinairo do PAA.

determinações do roteiro e de inventar e descobrir a vida em cada plano? O pedagogo transmite ferramentas de análises e de controle que é, finalmente, um código. Mas quando essas ferramentas de controle se voltam contra a natureza mesma do que se tenta ensinar, se corre um grande perigo de trair o que você mesmo ama no cinema, como acontece com diversos curta-metragens concebidos como uma corrida pelo resultado e obcecados pela eficácia (BERGALA, 2007, p. 179)

Aqui mais uma vez observamos que as diferentes metodologias aplicadas, além de serem condizentes com a própria ideia de cinema de cada teórico, professor ou artista, dizem respeito às características espaço-temporais das suas práticas. As *Oficinas de Introdução à Realização Audiovisual* são projetos nos quais oicineiro possui um tempo limite para o seu término, dimensionado em 20 horas/aula, não conhece a priori o grupo com o qual vai trabalhar e que tem como objetivo a realização de um produto final, minimamente bem acabado, para justificar a sua existência e mesmo o seu financiamento nos meios institucionais. Não podemos perder de vista que a promessa da realização de um filme (!) muitas vezes é o principal atrativo para que as escolas, professores, e, inclusive os estudantes, aderiram à proposta em sua etapa inicial. Ainda que, por determinação da equipe de coordenação do PAA, a oficina seja realizada em colaboração com no mínimo dois professores da escola selecionada, para garantir um trabalho anterior de preparação à oficina, Diniz destaca, em relação o envolvimento dos jovens no projeto, a desconfiança e a agitação dos grupos de estudantes, mas que "(...) por outro lado os olhos brilham quando eu digo que eles serão cineastas por uma semana" (DINIZ, 2014, p. 274).

Dessa maneira, podemos comparar o caráter de evento que o *Festival Escolar de Cinema* e as *Oficinas de Introdução à Realização Audiovisual* compartilham em relação à escola. Os dois projetos adentram o ambiente escolar formal, já com o status de experiência única, irreproduzível. Assim como as *Sessões Preparatórias para Professores* do *Festival* são uma tentativa de instigar o desdobramento dos filmes em sala de aula, a preocupação do PAA em relação às *Oficinas* sempre foi a de estimular um "enraizamento" das

práticas de exibição e produção audiovisual nas escolas. Para tanto, muitas vezes busca no público das formações docentes do *Programa*, professores que já realizaram alguma prática com cinema em sala de aula. Também são fundamentais as assessorias das Secretarias Municipal e Estadual de Educação, para localizar docentes da rede que já tenham projetos com cinema nas escolas ou interesse em iniciar um projeto, a fim de dar continuidade ao trabalho proposto pelosicineiros. Não possuímos dados quantitativos ou qualitativos precisos para avaliar quais oficinas deram origem ou continuidade a projetos longevos dentro das escolas, mas por meio de alguns projetos cujos professores mantiveram relações estreitas com o *Programa* através dos anos, podemos constatar que o “enraizamento” das práticas com cinema nas escolas dá-se principalmente pela continuidade da presença dos professores nas formações continuadas, mais do que pela realização da oficina de uma semana. Apesar disso, assim como no *Festival*, o caráter de evento das *Oficinas* – a mobilização da escola por uma semana, os sets de filmagem, a produção de um filme curta-metragem, a exibição para outros estudantes, pais e professores, enfim, tudo o que não é da ordem do cotidiano na escola –, se não tem tempo ou método para proporcionar um encontro profundo dos estudantes com o cinema enquanto arte ou com seu gesto criativo, para citar uma expressão de Bergala, significou um estímulo para os professores buscarem outras formas de trabalhar com o cinema no contexto educativo, além de oportunizar aos estudantes a ressignificação dos tempos e espaços escolares, a sua participação neste espaço, suas relações e seus afetos:

Meu papel na condução das oficinas nas escolas foi mais do que transmitir um saber específico sobre o cinema, com seus códigos e regras. Ao me juntar aos alunos para experimentar o desafio de fazer as imagens do mundo se configurarem em imagens cinematográficas, pude assistir ao poder transformador que gera tal experiência. Ao realizarem um curta-metragem, os alunos exercitam o poder da invenção de novas formas de pensamento sobre o seu cotidiano, sobre suas relações de amizade, sobre a cidade, a escola e a arte (DINIZ, 2014, p. 277)

Em suas mais recentes edições, o *Programa* está revendo o modelo das

Oficinas de Introdução á Realização Audiovisual, investigando as práticas já existentes de exibição e de produção dos professores nas escolas, para pensar em um método que se adeque às suas realidades e expectativas ao mesmo tempo em que dialogue com seus tempos e espaços, bem como que priorize a subjetividade de cada aluno em detrimento do tecnicismo, colaborando para a sua continuidade dentro do currículo escolar.

Já o projeto realizado por Daniela Gil possui as características de continuidade e regularidade o que confere certa liberdade para a professora experimentar em relação aos exercícios de filmagem e os filmes exibidos. Ainda assim, por ser um projeto no turno inverso das aulas regulares, é uma preocupação de Gil manter os estudantes na atividade, que segundo ela, são agitados em função da idade, e por isso a escolha de um trabalho mais voltado para a produção (GIL, 2016).

Os projetos de produção audiovisual em contexto educativo são inúmeros, assim como suas metodologias, objetivos e contextos. Não é objetivo deste trabalho aprofundar uma reflexão acerca dessas práticas. O importante para este estudo é entender que tipo de abordagem do cinema é feita pela professora entrevistada e que critérios de seleção fílmica e de debate acerca dos filmes essa abordagem engendra.

Gil cita em entrevista como critério de seleção, filmes que servirão de base para os exercícios propostos, como, por exemplo, o filme *A Colina Escarlata*, que tem como característica narrativa começar uma história pelo final, propondo o mesmo desafio aos estudantes. A partir dessa abordagem, a de assistir a filmes como estímulo para produção, Gil tenta conduzir o debate, na medida do possível, com foco na forma como o filme foi feito, a posição da câmera, a duração dos planos, como a passagem de tempo foi resolvida, etc. Assim, também é parte do repertório da oficina *making ofs* de filmes assistidos, como do filme *O Iluminado* e *Os irmãos Mai*. Daniela define que para ela o objetivo da oficina é que os estudantes ampliem suas percepções sobre os filmes, se apropriando de uma forma “mais poética, mais artística” (*sic*) como meio de expressão (GIL, 2016). Gil cita a fala de um aluno, para se referir a

que tipos de resultados as oficinas surtem: “Ai, professora, olha o enquadramento que eu fiz, tava tão lindo lá no último plano, no terceiro plano, veio balanço assim, só que daí passou uma criança e estragou professora...” (GIL, 2016, p. 200). Esse exemplo dado pela professora alinha-se ao que Bergala (2007) defende ser uma exigência da aproximação ao cinema enquanto arte, objetivar que o espectador se torne apto a experimentar as emoções da própria criação.

O autor sublinha a “emoção” da criação provavelmente para fazer um contraponto à aproximação do cinema enquanto língua que, da mesma forma, busca colocar o estudante/espectador ao lado do processo criativo do artista, porém pelo viés da construção do discurso:

Quem sabe é necessário começar a pensar o filme – ainda que não seja o mais fácil pedagogicamente -, não como um objeto, e sim como um traço final de um processo criativo, e o cinema como arte. Pensar o filme como um traço de um gesto de criação. Não como um objeto de leitura, descodificável, e sim cada plano como a pincelada do pintor através da qual se pode compreender um pouco seu processo de criação” (BERGALA, 2007, p. 37).

É claro que as abordagens do cinema como arte, como linguagem, ou ainda como conteúdo temático, como veremos na próxima sessão, e ainda outras não citadas nesta pesquisa, não são opostas e excludentes uma em relação a outra. O exercício reflexivo desta análise é o de relacionar algumas formas de pensamento sobre as práticas com o cinema em sala de aula e as narrativas dos projetos feitas pelos professores.

3.2.5 Abordagem de debate temático

Os próximos projetos a serem examinados aproximam-se entre si pela sua abordagem do uso dos filmes como disparadores de debates a partir de suas temáticas, ou, como vamos falar em alguns momentos, de suas narrativas. Fazemos essa opção para diferenciar o que poderia ser tomado como um uso instrumental do cinema - em projetos que abordam os filmes por meio de suas temáticas ao relacioná-las aos conteúdos programáticos das

disciplinas do ensino escolar -, e o uso dos filmes como geradores de debates a partir das suas histórias narradas e de como são narradas, de das situações vividas por seus personagens, além, é claro, dos debates em torno das temáticas principais.

Como nos outros casos, partiremos dos critérios e da abordagem dos professores em relação aos filmes exibidos para o trabalho nas aulas de filosofia, história, e português, respectivamente, e de como, por meio de características específicas de cada abordagem, cada professor desenvolveu um pensamento sobre o cinema e educação.

O professor Elenilton Neukamp leciona filosofia em uma escola da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre, e já lecionou história e geografia, sempre com exibição de filmes para os estudantes. Neukamp, que já trabalha com cinema na sala de aula há cerca de 20 anos, relata que no início utilizava documentários sobre ciências naturais nas aulas de geografia e ficções nacionais sobre a história do Brasil, nas aulas de história, como: *Quilombo*⁵⁴, de Cacá Diegues, *Eles Não Usam Black Tie (1981)*, de Leon Hirszman, *Terra em Transe (1967)*, de Glauber Rocha, entre outros. Ao falar sobre o critério de seleção desses filmes, o professor pondera que, apesar de o conteúdo ser o critério básico da seleção, a forma como a temática é abordada e as histórias paralelas que tangenciam a temática principal também são consideradas:

O tema é a base, mas aí tem vários filmes que tratam daquele tema, né? Então quando eu dava aula de história, Segunda Guerra... Tá cheio de filme que fala da Segunda Guerra, é o que mais tem, né? Então eu tentava achar alguma coisa que tocasse em outros pontos, assim, relações de gênero, ou a situação dos homossexuais na Segunda Guerra, ninguém fala, né? Ou sei lá, tentar trazer algo... uma visão diferente, né, falando da história, falando tudo que uma aula tradicional vai falar só que com outro olhar (NEUKAMP, 2016, p. 236).

Nas aulas de filosofia, o professor cita algumas relações que costuma

⁵⁴ Na entrevista, Elenilton se refere ao filme como Zumbi, mas sendo do diretor Cacá Diegues, deduzimos que se trata de *Quilombo*, de 1984, uma co-produção Brasil-França, baseado nos livros *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e *Palmares*, de Décio de Freitas.

tecer entre os filmes e os conteúdos, como por exemplo, a exibição de *A Vila (2004)*, de M. Nighth Shyamalan, para tratar do mito da caverna de Platão, um episódio de *Sonhos (1990)*, de Akira Kurosawa, para falar sobre como os fatos do século XX, como a bomba nuclear, influenciaram a filosofia, ou curtas-metragens como *O em dia que Dorival encarou a guarda (1986)*, de Jorge Furtado e José Pedro Goulart, para abordar o tema da liberdade, e *O Velho do Saco (1999)*, de Amabile Rocha e Milton do Prado, para falar da diferença entre mito e lenda, mito e filosofia, lenda e filosofia.

Essa relação entre filme, tema e conteúdo escolar é a mais antiga e, provavelmente, a mais utilizada em projetos de cinema educação. O uso de filmes para tratar de temas históricos, segue, no geral, a mesma chave interpretativa do uso de documentários para tratar de temas de ciências naturais: “se está no filme, foi assim que aconteceu, ou é assim que é”. O uso instrumental do cinema, ou seja, o cinema como instrumento para a aquisição de outros conhecimentos, que não as questões do cinema em si, foi uma das primeiras abordagens do cinema em contexto educativo. Historicamente, é dessa forma que o cinema entra na sala de aula pela primeira vez, já na primeira década do século XX.

Em agosto de 1910, na primeira exibição de filmes no Brasil com este objetivo que se tem notícia, uma empresa paulista organizou em seus pavilhões sessões de filmes “focalizando assuntos instrutivos” para alunos de escolas, a pedido de um professor. As fitas “naturais”, como eram chamadas, correspondiam aos “registros de atualidades” e traziam uma série de eventos cobrindo os mais variados temas do currículo formal: paisagens terrestres, marítimas e fluviais, costumes nacionais, astronomia, entre outros. É curioso que dentre estes filmes vários já eram de produção nacional, embora não tenham sido realizados especificamente para uso pedagógico (BRUZZO, 2004). A ideia de que as imagens em movimento possuem maior poder de fixação na memória dos jovens, serem atrativas, dinâmicas, além de

proporcionarem uma relação entre a escola e o mundo, eram também os argumentos utilizados pelos *escolanovistas* nas décadas de 20 e 30⁵⁵. É neste contexto que Roquette Pinto, entendendo que um museu moderno deve se ocupar da educação pelas imagens, institui em 1910 no Museu Nacional do Rio de Janeiro, do qual foi diretor entre 1910 e 1936, uma “(...) filmoteca científica com predominância de filmes naturais (...)” (BRUZZO, 2004, p. 160), e que, em 1936, deu origem ao INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo.

Essa relação do cinema com a educação num eixo didático-ilustrativo, auxiliar do entendimento sobre determinados temas, com os filmes sendo produzidos e exibidos de forma a apresentar e explicar um conteúdo específico, legitimando os “conhecimentos escolares válidos”, tem a ver com uma ideia sobre cinema que, segundo Hernani Heffner, terá uma virada de eixo a partir da segunda metade do século XX, quando o entendimento sobre o filme passa a ser o de uma “visão de mundo”, uma perspectiva de realidade, sendo necessária a instrumentalização do público para uma melhor “leitura” da obra, como já tratamos na primeira parte deste capítulo. Para Heffner:

Houve um tempo em que o mundo do filme não se diferenciava tão substancialmente do mundo real. Não que as diferenças constitutivas de ambas as experiências não fossem percebidas. É que não eram tão importantes assim. O espectador comum considerava as ficções (incluindo as documentais) como relatos do mundo, não muito diferentes daqueles apresentados ao redor do fogo, e não sobre o mundo, algo que chama a atenção para o relato em si. Em um tempo da fetichização crescente da tecnologia, o suporte do relato logo passou a chamar mais atenção do que a conversa a ser apresentada, o que será encontrado no chamado cinema moderno (Neo-Realismo em diante). Não que não seja possível vivenciar o filme como um objeto em si, um relato em si mesmo. (HEFFNER, 2014, p. 326)

Para o autor, pensar o cinema como um “relato *sobre* o mundo”, implica

⁵⁵ Durante os anos 1920, o movimento da *Escola Nova* exerceu uma forte influência nas mudanças ocorridas no ensino brasileiro. Os *Pioneiros da Educação* ou *escolanovistas*, como eram chamados os intelectuais, educadores e políticos defensores da reforma escolar – entre eles Roquette Pinto, Cecília Meirelles, Lourenço Filho, Anísio Teixeira - viam na educação pública o maior vetor de transformação no combate às desigualdades sociais, através da aproximação *escola e mundo* ou *escola e vida* (BRUZZO, 2004, P. 167).

em abordá-lo sob a perspectiva da construção e criação desse relato, ao passo que pensa-lo como um “*relato do mundo*”, suscita uma abordagem dialógica com as questões subjetivas dos espectadores, uma relação com suas vidas, suas memórias, suas expectativas e olhares sobre esses mundos.

Em *Tópicos para Pensar a Pesquisa em Cinema e Educação*, Rosa Fischer e Fabiana Marcello estabelecem três grandes dimensões a serem contempladas em pesquisas na área: a primeira diria respeito a complexidade das linguagens específicas com que se faz cinema, ou seja, como o cinema relata o mundo em seus aspectos de construção de discursos e/ou em vista de seus gestos de criação de mundos. A segunda focaria no público ao qual se destinam os materiais, sejam os sujeitos representados nas narrativas, sejam os receptores das obras, nesse caso pesquisa mais voltadas aos estudos e recepção; e a terceira abordaria interrogações de ordem filosófica, histórica, cultural, estética e pedagógica que, a partir dos filmes, pensariam questões sobre o tempo presente, mesmo que estas abordagens possam se entrecruzar no percurso investigativo. E, ainda, que a pesquisa ou o trabalho com as imagens do cinema deve ir além da descrição do que o filme apresenta, ou seja, ir além da ilustração de um fato ou tema, estabelecendo um elo entre os indivíduos e o mundo e entre sujeitos, nesse caso, por meio do debate e da troca de ideias, em detrimento da busca por explicações ou verdades sobre determinado tema (FISCHER; MARCELLO, 2008).

Nos três projetos examinados, percebemos que, não obstante a temática seja o principal critério de seleção, os debates em torno da exibição acabam extrapolando o “conteúdo programático” do filme. A professora Gabriela Peruffo, por exemplo, desenvolveu um projeto, que resultou na sua dissertação de mestrado⁵⁶, que pretendia trabalhar conteúdos da disciplina de história através dos filmes. O objetivo inicial do trabalho era basicamente pensar a função que os filmes cumpririam como aliados do conteúdo, e

⁵⁶O que fica além da aula? O cinema na aula de história. Gabriela do Amaral Peruffo, 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

também como produtos cinematográficos, e a relação que os estudantes poderiam estabelecer entre os temas das aulas e os filmes, mas esses objetivos se desdobraram em outras questões ao longo do projeto. Peruffo utiliza o pesquisador de cinema e história Marc Ferro para falar sobre as “brechas” deixadas pelos cineastas sobre as quais o espectador tem autonomia para vislumbrar a sua visão de mundo, considerando assim as próprias imagens como parte da história:

O autor [Marc Ferro] também afirma que o filme é um documento de análise que se difere a todos os outros, pois consegue dar autonomia a quem o produz, revelando muito além do que pretendia mostrar, e muitas vezes trazendo interpretações inversas de uma época ou sociedade até então feitas somente sobre a ótica de fontes oficiais escritas ou fotográficas. Essa autonomia ultrapassa a representação de um cenário ou processo histórico, tendo a ver com a visão de mundo do cineasta e com as “brechas” deixadas por ele que, segundo Ferro, são “brechas” inconscientes, mas que dão espaço para que o historiador espectador possa explorar novos caminhos do conhecimento histórico que não aqueles construídos pelas fontes escritas oficiais, o cinema se insere aí, no imaginário destes indivíduos. Não se trata apenas de considerar a história através das imagens, no sentido de buscar nelas um decalque daquilo que a história já documentou de maneira escrita, mas considerar as imagens produzidas pelo cinema como parte da história independente de serem semelhantes ou não a uma realidade tida como verdadeira. (PERUFFO, 2016, 28-29)

Na entrevista, Peruffo retoma essa ideia de como os filmes podem operar na “brecha”, não apenas em relação às imagens e a história propriamente ditas, mas às diversas possibilidades das imagens afetarem os estudantes, sobretudo pelo incentivo ao debate aberto, se dado este espaço, e a liberdade de digressão:

No trabalho em sala de aula nos períodos de história é realmente uma questão de tu ver onde é que tu vai... é um encaixe, né? É um trabalho na *brecha*, sabe? Então naquela *brecha* ali daquele conteúdo o que eu consigo encaixar que não seja tão direto, assim, no conteúdo e que não se feche no conteúdo, não tenha como fim entender o que é imperialismo no mundo, mas sim com o fim de que eles abram a cabeça deles pra que aquilo ali faça eles pensarem em outras coisas, né? (PERUFFO, 2016, p. 210)

A professora também cita alguns exemplos de filmes que operaram no que ela denomina de “brechas” do conteúdo, como na exibição do

documentário *O Lado Negro do Chocolate*(2010), trazido para a aula para tratar do tema *imperialismo*, que reverberou na turma uma discussão sobre infância, pelo tratamento das crianças em relação ao trabalho forçado exposto no filme. As questões trazidas pelos estudantes levou a professora a retomar esse tema ao escolher o filme *Infância Clandestina* (2013), para tratar das ditaduras militares na América do Sul. Da mesma forma, ao exibir o filme *Adeus Lênin!* (2003), relacionado ao tema de consumo e moda (deduzimos que por aproximação ao tema imperialismo), o debate que tomou corpo após a exibição foi referente à questão moral que envolve o personagem do filme que mente para a mãe sobre fatos históricos, e as perguntas discutidas foram: “Tu mentiria para a tua mãe?”, “Por quanto tempo?”, entre outras. A professora conclui:

É, eu acho que o menor dos ganhos é o entendimento sobre o próprio conteúdo de história sabe? O maior dos ganhos é tudo que vem junto, sabe? [...] Então ok, independente do que ele pensou a partir do filme eu acho que é um aprendizado que talvez eles não tivessem de outra forma (PERUFFO, 2016, p. 225).

Essas “brechas” que permitem o escape de uma abordagem direcionada centrada na temática como ilustração de conteúdos, podem ser pensadas como o resultado de dois investimentos: a crença na autonomia da imagem e o investimento na abertura do debate. A crença na autonomia da imagem parte do entendimento de que as imagens não necessariamente “querem dizer algo”, mas se relacionam de forma autônoma com seus espectadores, independentemente mesmo da intenção de quem as criou. Esta relação das imagens com os sujeitos é possível ao pensarmos em sua *dimensão estética*, a qual Cezar Migliorin atribui uma descontinuidade entre obra e fruição. Migliorin desenvolve o conceito de Jacques Rancière, e descreve esta descontinuidade como uma “fenda” (ou “brecha”) entre o filme e seus efeitos. Tomar as imagens por sua dimensão estética, para os autores, consiste em inserir o espectador em um processo em que a recepção dos signos heterogêneos da obra não consiste em uma ordenação controlada dos seus efeitos, esvaziando de certa forma a própria centralidade do autor (MIGLIORIN, 2015). Similarmente, nas

palavras de Rosa Fischer e Fabiana Marcello, essa descontinuidade pode ser vista como uma resistência da imagem, e mesmo uma opacidade desta em relação aos discursos que podem partir dela:

Ora, isso só faz sentido porque entendemos que a imagem é irreduzível às interpretações ou às significações, pois estas são e serão sempre inesgotáveis – não por incompetência daquele que olha, mas por resistência da própria imagem, que desdobra os ditos que se fazem sobre ela, sempre em novas possibilidades, portanto, em novos ditos, que por sua vez não darão conta, por mais que se esforcem, em abarcá-la por completo (FISCHER; MARCELLO, 2008, p. 508).

O investimento na abertura do debate diz respeito à condução da discussão após a exibição do filme, e é relevante para que surjam as livres associações e que se explore dialogicamente as diversas formas pelas quais o filme afetou os estudantes. Para Peruffo, foi importante nesse processo o entendimento de que “não havia resposta certa” sobre o modo de ver os filmes, entendimento esse que foi se clarificando na medida em que o projeto se desenvolveu. Outro fator citado pela professora foi a inexistência de avaliação dos estudantes nos processos de debates, e o fato de que no decorrer do tempo estes foram ficando cada vez mais à vontade para expressarem suas opiniões e pontos de vista sem a preocupação de estarem submetidos a um juízo de acerto e erro. Assim, apesar do objetivo inicial do projeto ser avaliar a forma como os estudantes relacionavam os filmes aos conteúdos de história, a professora concluiu que o ganho maior da experiência foi a descoberta dos filmes como disparadores de diálogo entre os estudantes e a docente e as relações que eles estabeleceram entre suas memórias, suas vivências, seu entorno e sobre o mundo, trazendo questões morais, de liberdade, e da relação com o outro, a partir dos filmes.

Esse debate aberto, ou seja, não conduzido deliberadamente para as considerações que podem ser feitas sobre os filmes, dá espaço para um desvio do tema central pelo qual o filme foi escolhido, permitindo que sejam trazidas à luz da discussão as várias questões que se pronunciam nos estudantes, complexificando o trabalho com o cinema em sala de aula. Por outro lado,

Peruffo também considera que em alguns momentos, dependendo das tramas paralelas e de como o filme afeta os jovens, essas questões podem ultrapassar as capacidades do professor de conduzir debates mais complexos que operem de forma diferente em cada um:

Eu tenho um critério quando eu faço a minha escolha de usar aquele filme ali porque talvez eu pense que ele pode gerar tal discussão, quando ela não vai por ali é que é o ganho, sabe, é que vai pro outro lado... [...] Então isso também eu penso um pouco quando a escolha [do filme] é ali pro debate na sala de aula. Pra onde é que pode degrading o trecho [sic] que vai prum debate sobre questões morais que te põe numa armadilha que de repente eu não sei como sair dali com eles. Digo, não no sentido de eu com eles, mas no sentido deles com eles mesmo, sabe? Não quero gerar um problema ali dentro... [...] Tu tem que bancar aquele filme sabe? Tu tem que bancar a própria relação do teu aluno com aquilo ali. Parece meio exagerado dizer assim: “Ah, bancar a própria relação do aluno vendo o filme...” mas às vezes não é, cada um ali é um mundo à parte, e tu tem que... é todo mundo diferente e tu tem que conseguir lidar com cada um. Então eu acho que sim, que tem coisas que são meio automáticas, da questão das cenas, o quanto aquilo pode, tu não tem como mensurar o quanto pode afetar, mas tu tem como balizar o mínimo assim, tipo: “Não, eu acho que esse buraco na cabeça se eu puder evitar agora que eles tem 15 anos e puder abrir só lá nos 17, no terceiro ano...” Então eu transfiro pra lá sabe? (PERUFFO, 2016, p. 224).

Apesar de não mencionar diretamente essa preocupação, de como determinadas questões ecoarão subjetivamente em cada um dos estudantes, o professor Eduardo Toledo relata certo incômodo nas vezes em que a discussão foi para um caminho completamente diferente do que ele havia planejado, não pelo tamanho do “buraco” aberto na cabeça dos jovens, para utilizar as palavras de Peruffo, mas por não conseguir desenvolver a discussão prevista. Como por exemplo, na vez em que exibiu o filme *Dentro da casa* (2012), de François Ozon, para discutir a relação entre professor e aluno e a questão do leitor na construção da história, e a expectativa dos estudantes ficou na relação amorosa entre o personagem e a mãe do colega. Sobre o controle mínimo exigido para a condução de um debate sobre os filmes, Toledo, menciona que deixa a discussão correr, sem intervenções excessivas, e quando o assunto está “morrendo” introduz o tema que era sua intenção inicial discutir. Já em outro projeto na escola privada em que lecionava, no qual era objetivo da

exibição dos filmes gerar debates espontâneos, o professor citou a experiência com o filme *Na natureza selvagem* (2007). Escolhido para discutir a relação do homem com a natureza, a ideia de liberdade e da vida em sociedade, o debate se desdobrou em discussões de interesse dos estudantes, como por exemplo, sobre a trilha sonora de *Eddie Vedder*, vocalista da banda *Pearl Jam*, que alguns estudantes conheciam, e sobre a relação entre o filme e o livro que lhe deu origem, o qual algumas alunas já tinham lido e que engendrou uma discussão sobre filme e adaptação literária.

Além dos debates temáticos, por ser professor de português, redação e literatura, Toledo também trabalha com os filmes sob a perspectiva do ponto de vista relacionando filmes e textos, sobretudo a partir da câmera subjetiva. Como exemplo, o professor relata que quando exibiu o filme *Chronical (Poder sem limites)* (2012), a discussão sobre ponto de vista, a partir das cenas com câmera na mão, foi facilitada pelo fato de que os estudantes já possuíam repertório deste tipo de imagem, pelos exemplos do gênero de terror, favorito dos estudantes, ou pela familiaridade destes com jogos de videogame em primeira pessoa. Outra facilidade encontrada pelo professor neste trabalho é em relação aos alunos em comum que possui com o projeto extraclasse de Daniela Gil (os dois lecionam na mesma escola) e a capacidade que estes possuem de reconhecer o lugar do ponto de vista em relação à câmera. Segue o relato sobre como o professor opera a transposição do debate do ponto de vista nos filmes para a produção textual:

Quando a gente trabalha a diferença entre primeira e terceira pessoa, a questão dos efeitos que tem, porque escolher um e porque escolher a outra e daí eles lembram dos filmes também... Eu levo pra aula de português e de produção textual. Quando a gente vai trabalhar... porque no início é uma coisa difícil pra eles, perceberem a diferença, tanto material, de ler no texto e enxergar quando é primeira e quando é terceira, quanto a questão de porque usar e como usar, então a gente começa da coisa mais básica, de olhar pela janela e dizer: "Como é que tu contaria o que tá acontecendo em terceira pessoa, do outro lado da janela, como que tu contaria em primeira, até trabalhar a questão dos filmes, assim. [...] Eles têm que produzir uma história de terror, por exemplo, eles recontam o filme que eles viram. Então de alguma forma eu tento... "Bom, tá, tu quer fazer isso, tudo bem, mas vamos tentar ir além do resumo do filme, trabalhando a ideia de

que é na terceira pessoa...”. Já dá uma mexida, e vamos testar, se é primeira pessoa então vamos trabalhar com essa ideia, o que o teu personagem sabe, o que ele não sabe, que surpresas tu pode provocar no teu leitor (TOLEDO, 2016, p. 252).

Impossível ler este relato e não imaginar as dezenas de possibilidades de articulação das aulas de produção textual e de produção audiovisual. O professor também lamenta o fato de que dentro desta temática, gostaria de exhibir filmes de Alfred Hitchcock, como *Janela Indiscreta (1954)* ou *Festim Diabólico (1948)*, mas que ainda não conseguiu estruturar um projeto que aproxime esses filmes de forma mais efetiva dos estudantes, devido à resistência destes a filmes antigos e/ou preto e branco. Pensando em preparar este terreno, articulou junto com a professora Daniela Gil um cineclube escolar, cuja primeira edição foi focada em filmes de terror, no qual foram selecionados filmes de diversas épocas, como *Psicose (1960)*, *Tubarão (1975)*, e *Atividade Paranormal 2 (2010)*, entre outros, mas lamenta que o projeto ainda não tenha funcionado como eles esperavam. Sobre este projeto e as possibilidades e desdobramentos do trabalho com cineclubes nas escolas trataremos no próximo subcapítulo.

Não podemos dizer que o conceito de ponto de vista não seja também tema específico do cinema. Ao chegarmos a esta abordagem e seus desdobramentos, podemos pensar que a ideia de uma diferença clara entre o cinema como objeto de estudo e cinema como instrumento para outros conteúdos, como separam alguns autores, talvez não seja tão clara assim. Os critérios de seleção dos filmes exibidos nos projetos investigados são determinados principalmente pelo gosto pessoal dos professores e pela abordagem utilizada: se um projeto é voltado à crítica cultural, os filmes selecionados serão os que contêm elementos mais identificáveis para esta abordagem, se voltado para a produção, elementos formais de filmagem e narrativa que instigue os estudantes à realização dos exercícios, se voltado a uma discussão temática, filmes que abordem o tema trabalhado de forma considerada adequada pelo professor, e que permitem novos olhares sobre o

tema, e assim por diante. A partir desses critérios e dos relatos e ideias dos professores a respeito dos seus trabalhos com os filmes pudemos ver que as diferentes teorias e abordagens do cinema e do cinema e educação sempre estarão presentes no contexto escolar porque é a forma como os sujeitos envolvidos se relacionam com as obras: como arte, como língua, como instrumento de trabalho, como objeto afetivo, de memória etc. Mesmo as práticas descritas por alguns autores atuais do cinema e educação como menos efetivas, como abordagem instrumental, acabam sendo revistas em ambiente escolar de acordo com a materialidade e as especificidades de cada contexto. Para Ismail Xavier:

A dimensão educativa, entendida no sentido de formação (valores, visão de mundo, conhecimento, ampliação de repertório) permeia toda a experiência do cinema e está, ainda que de modo implícito, presente nos debates sobre os filmes, pois mesmo a reivindicação mais radical de um cinéfilo pela 'autonomia' do campo e seus rituais específicos já pode ser vista como expressão de um tipo muito particular de formação em que o cinema fica reduzido à educação para o próprio cinema e seu imaginário. Para mim, o cinema que 'educa' é o cinema que faz pensar (XAVIER, 2008, p. 15).

Posta a relevância destes trabalhos, entendemos que não é necessariamente o tipo de abordagem do cinema em sala de aula que determinará os efeitos deste sobre os sujeitos, mas a relação de cada professor com o objeto, a diversidade e complexidade narrativa, estética e de linguagem e o trabalho contínuo e regular com filmes no contexto escolar. Como diz Bergala:

O decisivo, estou cada vez mais convencido, não é nem sequer o 'saber' do docente sobre o cinema, e sim a maneira como se acerca de seu objeto: se pode falar do cinema de um modo muito sensível e sem temores, contanto que se adote a boa postura, a boa relação com esse objeto que é o cinema (BERGALA, 2007, p. 32).

Assim, ao partir da diversidade de repertório aliada a exibição regular, vamos, na última sessão deste trabalho, pensar no projeto de cineclube escolar como, retomando a fala de Xavier (2008), uma forma específica de formação

em que a exibição continuada de filmes, independente da abordagem utilizada, pode também estar aliada a uma educação para o próprio cinema.

3.2.6 Abordagem cineclubista

Por último, vamos nos debruçar no cineclube proposto por Gil e Toledo. O projeto, como diz a professora, foi estimulado pela Lei 13.006, promulgada em 2014, pela presidenta Dilma Rouseff, que determina a exibição de no mínimo duas horas mensais de conteúdo audiovisual na escola. Como já relatado neste trabalho, a referida Lei, que acrescenta o inciso 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, de diretrizes e bases da educação nacional, obriga a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica, sob a seguinte formulação: “A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais.”⁵⁷.

Retomando brevemente a Lei 13.006, muitas discussões vêm sendo feitas desde a sua promulgação, desde a caracterização do que seriam “filmes” de produção nacional, o que abre a o entendimento para conteúdos audiovisuais diversos, entre eles televisivos, até o questionamento da sua obrigatoriedade, estando esta inserida em uma lei de diretrizes e bases. As diretrizes de sua regulamentação, como pode vir a ser implementada e fiscalizada nas escolas, ainda não foi definida e temos no momento um grupo de trabalho instituído pelo Ministério da Cultura – MINC, em convênio com o Ministério da Educação - MEC, formado por entidades governamentais e civis, representações universitárias e demais organizações, incluindo neste grupo Maria Angélica dos Santos como representante do *Programa de Alfabetização Audiovisual*, discutindo as formas como esta Lei poderá atuar nas escolas,

⁵⁷ Site do Planalto, acesso em 10 de abril de 2017:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13006.htm

como um mecanismo de incentivo à aquisição de equipamentos para a exibição dos filmes, um fomento para a realização de formações docentes continuadas para o trabalho com o cinema e o audiovisual nas escolas, ou mesmo como um estímulo a criação e continuidade de projetos na área. Se é necessária ou não a criação de uma lei para que o cinema e o audiovisual existam dentro dos contextos escolares, formais e informais, não é matéria unânime entre os pesquisadores e profissionais das áreas. Certo é que apenas por existir, ela provoca que os projetos sejam pensados e elaborados com mais critérios e seriedade pelas esferas educativas governamentais, Ministério e secretarias de educação, equipes diretivas de escolas de redes privadas e públicas, ONG's, cinematecas, cineclubes e demais instituições educativas. Segundo Maria Angélica dos Santos, a discussão sobre a regulamentação, no momento da escrita deste trabalho, encontra-se em processo no *Conselho Nacional de Educação*⁵⁸.

Sem nos estendermos nos alcances e possibilidades da Lei 13.006, considerando que a orientação seja de exibição de conteúdo nacional, mas que, estabelecidos os espaços e os tempos necessários às práticas de exibição, conteúdos de demais nacionalidades também poderão ser reproduzidos, me proponho a, a partir da fala dos professores a respeito dos projetos que se enquadram num modelo cineclubista, pensar em como esta exibição regular de filmes na escola, pode operar como um tipo de abordagem específico para o trabalho com cinema em sala de aula.

Para delimitar o que seria um projeto educativo com inspiração cineclubista, vou primeiramente, em poucas linhas, tentar definir a atividade de acordo com as suas instituições regulamentares. Para a *Federação Internacional de Cineclubes*:

Cineclube é toda associação não comercial que tenha por finalidade exclusiva contribuir, por todos os meios, para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos e da técnica da arte cinematográfica,

⁵⁸ Conselho nacional de Educação O Conselho Nacional de Educação (CNE) é um órgão independente associado ao Ministério da Educação (MEC) e tem, como missão, aprimorar e consolidar a Educação nacional de qualidade, assegurando a participação da sociedade.

promovendo intercâmbio cultural cinematográfico entre os povos, difundindo o filme experimental e cujo principal objetivo consiste na projeção de películas em sessões reservadas (LUNARDELLI, 2008, p. 42).

Para o *Conselho Nacional de Cineclubes do Brasil*: “Cineclube é uma associação sem fins lucrativos que estimula os seus membros a ver, discutir e refletir sobre o cinema”⁵⁹. No dicionário Michaelis: “Entidade que reúne apreciadores de cinema, para fins de estudo, debate ou lazer e onde se exibem filmes de interesse cultural”⁶⁰. Segundo Fatimarlei Lunardelli, jornalista e pesquisadora de cinema com ênfase na historiografia da crítica e do cineclubismo porto alegreense:

É interessante observar como o cineclubismo se configura numa reação à condição popular e industrial do cinema, opondo-se a recepção ligeira e descartável do prazer das emoções vividas enquanto fruição instantânea. Mobilizados, entretanto também pelo prazer que o cinema suscita, os cineclubistas buscam associar ao desfrute emocional o prazer da razão. Por esta razão constituem-se em espaços não apenas de visão dos filmes, mas igualmente de discussão valorizando o cinema como cultura, história e pensamento crítico. A forma coletiva de recepção é um dos aspectos mais interessantes do cineclubismo e está em concomitância com o princípio da era da indústria cultural: diferenciar-se os milhares de espectadores de filmes e ao mesmo tempo afirmar que o cinema só pode ser fruído enquanto espetáculo coletivo, compartilhado. O cineclubismo é um poderoso espaço de oposição ao cinema hegemônico industrial e é dele que emerge uma consciência histórica e cultural. (LUNARDELLI, 2008, p. 42)

Desta afirmação da pesquisadora, destacamos a importância dada a exibição coletiva e a resistência da atividade cineclubista em frente à hegemonia da indústria cinematográfica. Notamos assim alguns pontos em comum nessas definições que são: atividade coletiva e auto organizada (associações) para exibição e debates de filmes de interesse não comercial. Dito deste modo, todas as atividades narradas nesta pesquisa se enquadram nesta proposta, sendo uma preocupação dos cinco professores entrevistados a

⁵⁹ De acordo com o site oficial do CNC Brasil, acesso em 10 de abril de 2017: <https://cncbrasil.wordpress.com/o-que-e-cineclube/>

⁶⁰ De acordo com a versão online do dicionário Michaelis, acesso em 10 de abril de 2017: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=QjYO>

exibição de filmes que fogem do circuito comercial das grandes salas de cinema, a ver: “Tinha essa preocupação de passar coisas diferentes. Diferentes no sentido de... até hoje, né, aquilo que eles não têm acesso” (NEUKAMP, 2016, p. 228); “A cultura de massas eles já têm, eles buscam de alguma forma sozinhos, o meu trabalho enquanto professor é dar a eles um repertório que eles não tem. [...] E faz parte das minhas escolhas não ser *blockbuster*” (DORNELLES, 2016, p. 190); “Mas eu também não quero mostrar o que eles já vem todos os dias na TV, eu não quero que eles tenham uma sessão da tarde. (TOLEDO, 2016, p. 246) e “O que eu tinha em mente, sempre, era que eu queria que eles vissem filmes, produções que não fossem *Hollywoodianas*, *blockbusters* comerciais, de fácil acesso deles, nos canais que eles costumam assistir” (PERUFFO, 2016, p. 212). Além disso, excluindo o trabalho de Bruno Dornelles, que não exibe filmes inteiros em sala de aula, os outros projetos possuem a característica de serem exibições coletivas seguidas de debates.

Porém, para esta reflexão vamos tomar duas particularidades não citadas nas definições de cineclubes, mas que neste trabalho já foram referidas em alguns pontos e serão importantes para as análises que se seguem: a regularidade de exibição, considerando sua periodicidade, e o espaço e os tempos específicos destinados à exibição dos filmes em ambiente escolar, bem como a sistematização das exibições baseada na relação entre os filmes. Em outras palavras, pensar no que há de específico na regularidade da exibição, nesse caso sob inspiração cineclubista, para o trabalho com cinema em contexto escolar.

Assim, vamos considerar um projeto com inspiração cineclubista, aquele proposto por Gil e Toledo, no qual foi proposto à escola um ciclo de filmes de terror a serem exibidos semanalmente em horário previamente combinado com outros professores para o encaminhamento das turmas, com sessões seguidas de debates em sala de aula. Também vamos considerar a experiência da professora Gabriela Peruffo em dois projetos, o primeiro já investigado em capítulo anterior, de um ciclo de filmes com temáticas ligadas aos conteúdos de

história, e o segundo o trabalho de organização de uma mostra de cinema na escola feita pelos estudantes a partir da ação *Mais Cinema* do *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

O professor Eduardo Toledo revela em entrevista que a ideia de trabalhar um ciclo de terror surgiu da demanda dos estudantes por ser um gênero com o qual eles já possuem familiaridade. Também era de seu interesse aos poucos apresentar aos estudantes alguns filmes e diretores com os quais gostaria de trabalhar, mas considerava de difícil aceitação, como os filmes *Janela Indiscreta* e *Festim Diabólico*, ambos do diretor Alfred Hitchcock. Reforçam a ideia de realizar um projeto com exibição periódica, a Lei 13.006, como já referida, e o entendimento de que com um espaço regular garantido na grade escolar para poder trabalhar com os filmes, a ampliação de repertório dos estudantes levaria a uma melhor recepção de filmografias mais diversificadas, ampliando também as possibilidades de debates pela formação de uma cultura cinematográfica. Bergala sobre a ampliação de repertório:

É o gosto formado pela assistência de muitos filmes e as referências que os acompanham o que funda, pouco a pouco, concretamente, o juízo sobre o qual poderá se apoiar este ou aquele filme. [...] O *travelling* é sem dúvida um assunto moral⁶¹, mas para ver a moral de um *travelling* temos que ter visto antes muitos *travellings* de todos os tipos, e ter formado anteriormente o que se chama uma cultura cinematográfica (BERGALA, 2007, p. 46).

Amplamente falando, a formação de uma cultura cinematográfica sempre foi o objetivo dos projetos envolvendo cinema e educação, seja pela formação estética dos sujeitos, seja pela formação de plateia para filmes

⁶¹ O autor se refere à célebre frase do cineasta Jean-Luc Godard: "O *travelling* é uma questão de moral", retomada pelo crítico Serge Daney no artigo *O travelling de Kapò*, de 1992. Em poucas palavras, neste artigo, Daney discute o engajamento cinematográfico sobre temas políticos, fazendo uma distinção sobre o que é um fazer político no cinema e o que são filmes que tratam de temas políticos, simplesmente. O crítico parte do trecho da crítica do filme *Kapò* (1960), de Gillo Pontecorvo, intitulada *De l'abjection*, escrita pelo cineasta Jacques Rivette, para a revista *Cahiers du Cinéma* nº 120, que diz: "Vejam então, em *Kapò*, o plano em que (Emanuelle) Riva se suicida, jogando-se no arame farpado eletrificado; o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para frente para reenquadrar o cadáver em contra-plongée, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo."

menos comerciais, e entendemos que esta não é uma responsabilidade exclusiva das escolas ou das administrações públicas, mas que passa por todas as instâncias dos ciclos de produção, distribuição e acesso da indústria cinematográfica e mesmo dos circuitos alternativos. Vamos então tomar aqui a definição de Bergala (2007) de cultura cinematográfica, a partir do exemplo do *travelling*. Para o autor, o juízo sobre a moral do *travelling* não é “explicado” em uma aula, ou debatido a partir de um filme isoladamente, mas é construído concretamente através da assistência de muitos *travellings*, que postos em relação um com outro, podem vir a formar um pensamento sobre este elemento de linguagem. O autor ainda define que uma das funções principais da escola consiste em tecer linhas condutoras entre as obras do presente e do passado, traçar esboços de filiação entre elas, sem os quais poderia haver uma série de “choques emocionais” que, isolados, nunca formariam uma cultura e sim “um mosaico de filmes órfãos”:

A cultura não é outra coisa que a capacidade de ligar um quadro ou a película que se está vendo, o livro que se está lendo, com outros quadros, outras películas, outros livros. E isso, quando se trata de uma cultura verdadeira, pelo puro prazer de se orientar pela estrutura aleatória pela qual as obras chegam até nós, normalmente de maneira desordenada, e de compreender como toda a obra está habitada pelo que a há precedido ou que o que é contemporâneo na arte surgiu das artes vizinhas, mesmo quando o autor não sabe isso ou, inclusive, o nega (BERGALA, 2007, p. 70).

O ensaísta francês André Malraux (2015), em seu livro *Museu Imaginário*, fala sobre o efeito da criação dos museus no século XVII, e sobre o efeito das técnicas de reprodução das imagens na história da arte, ao colocar num mesmo espaço, uma ao lado da outra, diferentes obras que eram produzidas com a finalidade de dialogarem com o mundo ao serem fruídas individualmente. Assim, postos em relação, o retrato, por exemplo, começa a deixar de ser o retrato de alguém para ser um quadro autoral, inserido dentro da obra de um pintor ou mesmo em um estilo artístico:

Até o século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; [...] O museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo eles de um sonho), quase todos os modelos,

ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte (MALRAUX, 2015, p. 11).

O autor vai pensar em como a relação entre a arte antiga, a clássica e a moderna - possibilitada pelos museus no século XVIII e depois pela democratização do acesso às imagens pelas técnicas de reprodução dos séculos XIX e XX - trouxe à luz questões sobre ilusão de realidade, expressão artística, ficcionalização das narrativas do mundo, entre outras, que eram próprias da arte como meio de representação, e que acabaram sendo herdadas, posteriormente a sua autonomia estética, pelo cinema. Mas não é a partir deste ponto que vamos abordá-lo.

É longa a análise da história da arte e da representação sobre a qual Malraux disserta em sua obra célebre e não é dela que vamos tratar, mas do seu pensamento sobre de que forma as especificidades da arte podem emergir da relação entre as obras. Diferentemente do autor, não vamos admitir que a relação entre as obras irá extinguir ou enfraquecer a sua relação com os temas sobre as quais estas versam, utilizando o exemplo citado, um retrato pode continuar sendo um retrato e também ser um quadro que, posto ao lado de outros quadros, fundam um estilo ou uma escola ou uma ideia de representação dos indivíduos. Porém, vamos tomar a ideia de que é nessa relação que as questões do que é próprio da pintura surgem para o espectador. Trazendo para o caso do cinema, mais especificamente para um exemplo já trabalhado neste estudo: ao exibir um filme sobre a ditadura militar no Brasil, isoladamente, estamos propondo aos estudantes uma relação entre o que o filme retrata e o que aconteceu na história do país, como aconteceu, porque aconteceu. Ao exibirmos uma série de filmes sobre a ditadura militar no Brasil, ou um ciclo de filmes, estaríamos evidenciando *de que forma* cada filme trata do tema. Seria uma aposta de que, na relação entre um filme e outro, estas formas narrativas, que passam pela linguagem, pelo tratamento do tema, dos personagens, entre outros elementos cinematográficos, pudessem dialogar entre elas, construindo o que Bergala (2007) chamaria de uma cultura cinematográfica, e que consistiria numa matéria específica da transmissão do

cinema (para usar outro termo do autor francês) em contexto escolar, para além da sua relação com os conteúdos regulares.

Já está claro que a regularidade de exibição de filmes diversificados em contexto escolar aumenta o repertório cinematográfico dos estudantes de modo a ampliar seus entendimentos sobre o cinema. Questionada sobre como esta regularidade de exibição afetou a forma como os estudantes de assistem aos filmes no decorrer do projeto de cinema e história, a professora Gabriela Peruffo responde:

Eu acho que eles conseguiam identificar melhor as cenas, se referir a tal cena, em tal momento e dizer... explicar melhor o que eles queriam dizer sobre tal cena, sabe? Parece que aquilo ficava mais claro na cabeça deles. A maneira de assistir e pensar em que parte isso ficou mais ágil, digamos assim, fluido, mais pro final. (PERUFFO, 2016, p. 213)

Vamos pensar agora na sistematização dessas exibições a partir das relações que os filmes podem tecer entre si. Por sistematização vamos entender um projeto de exibição regular e periódico, no qual os filmes estejam relacionados entre si, seja por um tema, por um conceito, por um gênero, ou mesmo por autoria (filmes de um mesmo diretor), entre outras possibilidades, tomando como exemplo o cineclube proposto pelos professores Eduardo Toledo e Daniela Gil.

Em entrevista, Toledo descreve que o cineclube foi idealizado por meio de uma seleção de filmes do gênero de terror sob uma perspectiva histórica. O professor cita como filmes selecionados por este critério: *Psicose (1960)*, *Tubarão (1975)*, *Olhos Famintos (2001)*, *Um Lobisomen Americano em Londres (1981)* e *Invocação do Mal 2 (2016)*, este último solicitado pelos estudantes foi a sessão de abertura do ciclo. O professor narra também que o projeto acabou não funcionando da forma que eles esperavam porque outros professores não se envolveram a fim de dar prosseguimento às sessões com todas as turmas previstas, dando a entender que apenas os seus alunos assistiram a todos os filmes, em horário de aula (TOLEDO, 2016). Esta falta de

envolvimento dos docentes da instituição, levou Gil e Toledo a proporem para a direção da escola a utilização do sábado letivo mensal para a atividade cineclubista no ano de 2017. Até a data das entrevistas esta proposta ainda estava em negociação.

Ao partir dos critérios de seleção dos professores para este projeto, filmes de um gênero com o qual os estudantes estão familiarizados e que, ao mesmo tempo, introduzam cinematografias com as quais o professor gostaria de trabalhar, como os filmes de Hitchcock citados anteriormente, chegamos à abordagem de inspiração cineclubista no que se refere à sistematização das exposições, ou seja, sessões regulares, semanais ou mensais, com filmes agrupados por uma questão que se queira trabalhar, seja ela temática, de linguagem, de gênero, ou qualquer outra possibilidade, como citado acima.

Essa abordagem dialoga com a metodologia proposta por Bergala, dos *fragmentos postos em relação*. Bergala defende que as relações que podem surgir do encontro entre os filmes, ou no caso da metodologia dos fragmentos, do encontro entre trechos de diferentes filmes, é uma alternativa a verticalização do ensino que está fundamentada sobre um modelo didático dominante, o da voz que sabe, decifra, analisa e comenta os planos, as cenas ou as sequências de um filme. Assim como a relação entre os quadros no museu de Malraux fazem emergir as questões que aproximam as obras mais do que as questões que as aproxima do mundo, para Bergala, com esta metodologia o professor e os alunos podem refletir e construir juntos a ideia que cada encadeamento de trechos implicitamente põe em jogo. Assim, o saber sobre o cinema não está em uma voz em *off* ou em um texto de especialistas, mas na própria circulação dos fragmentos relacionados entre si. O autor cita as diferentes estratégias e aproximação que, dependendo do público ao qual se dirige, podem ser das mais lúdicas às mais conceituais, das mais poéticas às mais linguísticas. Bergala faz em *Hipótese Cinema* uma ode ao fragmento como célula nuclear do cinema, da ampliação de possibilidades de seleção fílmica que o uso do fragmento acarreta, sobretudo em relação ao tempo escolar, entre outras qualidades.

A partir da proposta do autor francês, Marcus Mello experimenta na curadoria do *Festival Escolar* a relação entre trechos em programações que exibem curtas-metragens, como o programa voltado à Educação Infantil, por exemplo. Sobre as possibilidades de relações que podem ser feitas, diz o programador:

Eu acho que as relações são infinitas e elas estão a critério do programador, do professor, né? Eu posso te dar um exemplo de um tipo de relação que eu gosto de fazer. Teve um ano que a gente exibiu um desenho da fase clássica do Tom & Jerry⁶², que são personagens icônicos do cinema infantil, e que é um curta-metragem em que o Tom e o Jerry vão ao cinema. Eles estão sempre brigando, mas aí nesse episódio eles fazem as pazes, e aí, para celebrar essa trégua, eles resolvem ir juntos ao cinema. E aí no cinema está passando um filme que mostra os dois brigando, um filme clássico do Tom & Jerry... E aí, vendo isso na tela eles começam a brigar de novo na plateia. Então, quer dizer, é um pequeno curta-metragem que é genial, que tem toda a questão da metalinguagem, da representação... Então é muito rico, né? E aí a gente exibiu esse curta e depois exibimos um trecho de um musical americano dos anos 40, *Marujos do Amor (1945)*, que é uma cena clássica do cinema, que mostra o ratinho Jerry dançando com o Gene Kelly, que é uma animação incrível, dando um exemplo das diferenças entre cinema de animação e cinema com atores reais... E aí, obviamente, as crianças vão fazer essa relação, elas vão reconhecer que o ratinho que está ali dançando é o ratinho que elas viram antes no curta do Tom & Jerry, e elas vão querer saber como o desenho animado está junto com o filme real, com atores reais, e aí tu vais poder trabalhar com questões técnicas também, mostrar as diferentes técnicas do cinema... Então as possibilidades de relação são infinitas, as possibilidades que podem ser exploradas... (MELLO, 2016, p. 176).

Apesar de fascinante, a metodologia dos fragmentos em relação, bem exemplificada na fala de Mello, demanda um repertório cinematográfico que poucos professores possuem. Esse fato não configura uma impossibilidade de professores construírem práticas baseadas na proposta, porém ela demanda pesquisa e repertório apurados, difíceis de pensar em grande escala, a não ser por materiais e propostas previamente pensadas por profissionais e pesquisadores a serem replicadas em salas de aula.

⁶² Episódio do desenho animado Tom & Jerry.

Como no Brasil ainda não possuímos a cultura do ensino de cinema nas escolas, apesar de já contarmos com muitos exemplos de projetos na área, para esta pesquisa, vamos considerar que em contexto escolar, salvo exceções, os filmes selecionados para exibição estão condicionados a uma relação com os conteúdos regulares, como já vimos anteriormente, nem sempre específicos do cinema. Por isso, vamos analisar como estas relações, ou este diálogo entre os filmes, podem acontecer espontaneamente a partir de ciclos de filmes organizados com diferentes finalidades.

O professor Eduardo Toledo descreve em entrevista a reação dos estudantes em relação aos filmes que os incomodaram, e afirma que, muitas vezes, um filme do qual eles não gostam gera discussões mais interessantes do que os de fácil acesso. Toledo cita o debate sobre o filme *Olhos famintos*, que, apesar de considerar um filme próximo aos estudantes, pelo gênero e por ser um filme recente com personagens próximos aos alunos, não agradou em relação ao final trágico e aberto. Para o professor, a relação entre os filmes, em um primeiro momento, acontece por um *controle de expectativas* (TOLEDO, 2016). Por estarem acostumados aos filmes nos quais o “vilão” é punido e o “herói”, salvo, como no caso do filme exibido anteriormente, *Invocação do Mal 2*, a forma como o diretor resolveu as questões em *Olhos Famintos* não foi ao encontro do que os estudantes esperavam de um filme de terror, estabelecendo assim um diálogo entre o repertório dos jovens em relação a este gênero e o filme selecionado.

Da mesma forma aconteceu o diálogo entre o filme exibido pelo professor e os filmes do repertório dos estudantes, em relação às suas expectativas sobre o gênero de terror, com o filme *O lobisomem americano em Londres (1981)*. Os estudantes em geral não reconheceram o gênero no filme apresentado, pelo tom cômico e pela representação do lobisomem ser muito diferente da qual eles estão acostumados:

Eu acho que assim, do repertório que eles conseguem fazer mais é essa questão de controle de expectativa. [...] Ah, do *Lobisomem americano* eles não gostaram porque eles não aceitaram que os

mortos conversassem com o lobisomem, é uma questão de verossimilhança, né, eles acharam que não podia acontecer isso e que das histórias de lobisomem que eles conheciam isso não aparecia. [...] Eles até fizeram [*relação com outros filmes*], eles fizeram com aquele *Anjos da noite* (2003), que daí é um filme de ação, travestido de filme de terror, o *Crepúsculo* (2008) também, que tem lobisomem, né? Então a visão que eles têm do lobisomem é uma visão ou mais de filme de ação ou é uma visão idealizada, mais romântica (TOLEDO, 2016, p. 249).

Também a professora Gabriela Peruffo descreve em sua dissertação, momentos em que os estudantes trouxeram exemplos de seu repertório para a discussão sobre os filmes em sala de aula. Para a professora, ao exibir filmes em horário escolar se abre a oportunidade de os alunos, além de ampliarem o seu estoque de imagens, ativarem o seu estoque particular para relacionar aos filmes assistidos. Gabriela cita a menção ao filme *Vovózona* (2000) durante o debate do filme *Invenção da infância*, por acharem personagens parecidos, e que surgir no debate relações com outras obras é recorrente.

Dialogando com a fala do professor Toledo, Peruffo, em sua dissertação de mestrado, cita a expectativa dos jovens em relação aos filmes baseada no seu repertório cinematográfico como uma forma de diálogo entre as obras:

Estão habituados a assistir produções da indústria hollywoodiana, que seguem uma narrativa que cria e soluciona conflitos de seus personagens tornando invisível todo o processo que leva ao fim, ou ainda, dando visibilidade somente aos obstáculos que lhes interessa focar, dando a sensação de que aquilo que parece ser, realmente é, como um espelho da realidade que está sendo copiada. Cria-se aí uma espécie de figura de linguagem universal acerca de determinado tema, e que está tão legitimada para estes jovens que quando entram em contato com uma produção que não produz este tipo de realidade e que não sugere soluções mais simplistas para os conflitos, acabam por estranhar aquilo que está mais próximo do real (PERUFFO, 2016, p. 59).

Nesta fala a professora refere-se à expectativa de filmes que criam uma ilusão de realidade por recursos narrativos comuns às produções mais comerciais e contrapõe com o que chama de narrativas “mais próximas do real”, caso que não se aplica ao exemplo dado por Toledo. No entanto, nesta pesquisa vamos entender que esta “frustração” dos jovens com os filmes pode

não passar exclusivamente por aquilo que pode ser considerado “mais real”, mas sim por cinematografias mais autorais que fogem às narrativas e estéticas às quais eles estão acostumados. O diálogo de repertório se daria na perspectiva de que “este filme é estranho porque não se parece com os filmes que eu já vi anteriormente” e não necessariamente “porque não corresponde à realidade da forma que eu espero”.

Podemos inferir, embora precisamos de uma pesquisa especificamente voltada a este fim, que, em médio prazo, à medida que o repertório - ou o estoque de imagens, para usar um termo de Peruffo - vai se ampliando em direção à pluralidade estética, diversificam-se também as expectativas em relação aos filmes, complexificando as possibilidades de associações entre estes e mesmo entre outros conteúdos audiovisuais, processo que se agiliza se estas associações forem provocadas pelos professores. No material de divulgação do *6º Festival Escolar de Cinema*, o professor e montador Giba Assis Brasil se refere ao que seria uma educação *com e para* o cinema a partir do diálogo entre repertórios audiovisuais:

Mas chega um ponto em que entender um filme passa a ser relacioná-lo com outros filmes: perceber que é a mesma história daquele desenho animado que eu vi há tantos anos, mas agora com personagens adultos, contada de outro ponto de vista, e com final invertido (PROGRAMA DE ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL, 2014, p. 4).

Entendendo a importância da diversidade fílmica em ambiente escolar, o *Programa de Alfabetização Audiovisual* tem investido sistematicamente nas formações docentes para ampliação de repertório dos professores. Nos últimos anos, em seu recente projeto *Vagalume – Laboratório de Estudos em Audiovisual e Educação*⁶³, já houve os cursos: *Que filme eu vou passar?*, com a professora Fabiana Marcello, *Cinema na Escola: Repertório, Temáticas e Articulações*, com o professor Gabriel Junqueira, *Filmes de Terror*, com a

⁶³ Vagalume – Laboratório de Estudos em Audiovisual e Educação é a ação do PAA que oferece cursos de formação continuada a professores sobre cinema e cinema em sala de aula.

pesquisadora Laura Cánepa, *O Olho do Documentário*, com o cineasta Jaime Lerner, *O Jogo do Cinema Documentário: Invenção e Desconstrução*, com o cineasta Felipe Diniz, e *Trajetos do Documentário Brasileiro* com o pesquisador Leonardo Bomfim, entre outros. Outro projeto do *Programa* que investe na variedade dos filmes exibidos em contexto escolar é o *Mais Cinema*. Diferentemente do *Festival Escolar de Cinema*, no qual cada turma de estudantes assistirá a apenas um filme, de forma isolada, devido a sua característica de horizontalidade de alcance de público, o *Mais Cinema* é uma ação de proposta vertical, na qual um número limitado de grupos de alunos - selecionados por meio de projetos inscritos pelos professores, de desdobramentos da ação em sala de aula, - assiste a três sessões de filmes, programadas por profissionais do *Programa*, organizados por temáticas, em sessões semanais consecutivas.

Por selecionar projetos de professores que já atuam com cinema em sala de aula, seja no contexto de exibição, seja no de produção audiovisual, e por fazer um investimento em três sessões para um mesmo grupo de alunos, o *Mais Cinema* é considerada a ação de aprofundamento do *Programa*. Ao propor a assistência de três filmes consecutivos ligados a uma temática, a ação propicia o diálogo entre os filmes, sendo uma espécie amostra de cineclube, com vistas a continuidade em ambiente escolar por meio do engajamento dos professores selecionados para participar. A ação conta também com uma formação docente com profissionais da área de cinema e educação para auxiliar os professores no desenvolvimento dos projetos. Na primeira edição, os ciclos foram *Cinema e Cidades* e *Cinema e Direitos Humanos*, e as formações ministradas respectivamente por Cezar Migliorin e Isaac Pipano.

Foi a partir do *Mais Cinema* que a professora Gabriela Peruffo desenvolveu o terceiro trabalho a ser estudado nesta sessão. A professora inscreveu para participar da seleção um projeto no qual, a partir dos filmes exibidos no *Mais Cinema* e dos filmes exibidos por ela no decorrer do ano, além do repertório próprio dos estudantes, o grupo contemplado teria que organizar uma mostra temática para as outras turmas do colégio. O ciclo no

qual a professora participou foi o *Cinema e Direitos Humanos*, mesmo tema da mostra a ser proposta na escola. Fazia parte também das orientações da professora o fato de que uma das sessões seria “o dia do cinema nacional”. Na entrevista, Peruffo destacou do processo a riqueza do debate do grupo na seleção dos filmes a serem exibidos. Proporcionar aos estudantes o lugar de curador de uma mostra os coloca em contato com as questões experimentadas pelos professores ao selecionarem os filmes, trazendo os critérios de escolha à responsabilidade dos jovens. Por ser uma discussão coletiva, a escolha dos filmes a serem exibidos para as outras turmas, o processo acabou se tornando por si só um disparador de debates:

Quanto tu consegue argumentar sobre o teu ponto de vista, o quanto tu tá aberto pra ouvir o que o outro tem pra te dizer, considerar legítimo, né? Considerar que é um debate, abrir mão das tuas escolhas no caso de uma curadoria é um trabalho de desapego constante, né? Porque tu tem que abrir mão às vezes de uma ideia que tu pensou a noite inteira. vou levar esse filme pro grupo e o grupo te diz outro o poder do convencimento (PERUFFO, 2016, pp. 225-226).

Pela entrevista com a professora percebemos também que as questões com as quais os estudantes trabalharam para a escolha dos filmes não são diferentes das que os professores explicitaram em seus critérios de seleção. “Será que eles vão entender tal filme?” Foi uma das perguntas levantadas pelos jovens nas conversas de seleção, muito próxima às indagações dos professores ao escolherem filmes com estética diferente às que os jovens estariam acostumados. “Será que a orientadora pedagógica vai deixar?”, é como pensar: “Será que este filme não trabalha com temas, ou mostra cenas, as quais eles ainda não estão preparados para lidar?”, porém deslocando a responsabilidade da escolha para a autoridade escolar. “Ah, gente, todo mundo já viu esse filme...”, “Todas as crianças já vão ter visto esse desenho...” e “esse filme passa na net há tanto tempo...”, é uma forma de pensar em não passar filmes de fácil acesso, como os exibidos em circuito comercial ou disponíveis na TV aberta, fechada ou na nas plataformas de *streaming* mais utilizadas, como Netflix. Nota-se também uma vontade de surpreender, de

mostrar algo novo, mesmo que este novo possa de alguma forma não satisfazer às expectativas dos espectadores.

Também recebeu destaque da professora os debates acerca dos argumentos que justificavam a seleção dos filmes de acordo com o tema Direitos Humanos. Na discussão sobre qual desenho animado exibir para “os pequenos”, que resultou na escolha do filme *Como treinar o seu dragão* (2010), foi argumentado que o tema se relacionava pela “maneira que tu olha pro outro”: “Não, ‘sôra’, era por causa do medo dele no início e depois porque ele via que o dragão era uma pessoa que tinha que ser considerada, e também vai falar dos animais, mas também vai falar das pessoas [...]”. (PERUFFO, 2016, p. 220). Os filmes selecionados pelos estudantes e citados pela professora em entrevista foram: *As aventuras de Pi* (2012), *Quem quer ser um milionário* (2008), *Cidade de Deus* (2002), *Como treinar o seu dragão* (2010), e os curtas-metragens *Eu não quero voltar sozinho* (2010) e *A história a de um urso* (2014):

O que eu fiquei mais impressionada, claro que eu não consegui ver tudo, mas a maioria dos filmes eu não conhecia... tipo *Cidade de Deus* foi um alento, porque... Bom, aí eles acabaram escolhendo: *As Aventuras de Pi*, eles quiseram passar, eles argumentaram, que tem umas questões ali de escolha... e eles tinham tantos argumentos fortes, e eu não podia vetar e eu fui deixando pra ver quem ganhava nos debates dos argumentos. Eles queriam passar *O Livro de Eli* (2010), que é um filme que eu não vi, mas eles argumentaram sobre o que ele era, e tinha um grupo que queria esse então meio que o debate se deu aí, e um grupo que queria passar *Quem quer ser um milionário* porque mostrava a realidade da Índia, a questão da infância, não sei o que, eles queriam queriam queriam e aí no fim eles escolheram *As Aventuras de Pi* e o *Quem quer ser um milionário*. Eu fiquei muito... Tá bom gente, podia ser pior... (PERUFFO, 2016, p. 221)

Temos aqui um exemplo de como a própria curadoria de uma mostra de filmes, ou de um projeto de cineclube, pode servir com disparador de debates acerca do cinema, levando em consideração a relação entre os filmes, a suas relações com o mundo, os temas a serem levantados, suas estéticas e narrativas. Ao pensarem e debaterem sobre os critérios de seleção dos filmes e

se colocarem a questão de “porque esse filme e não outro”, que, não por acaso, é a mesma que deu origem a essa pesquisa, os estudantes podem estabelecer diversos pensamentos sobre o cinema, assim com os professores fizeram ao se interrogarem sobre as mesmas questões. Colocar dois ou mais filmes em relação para discutir qual se adequa mais ao projeto proposto, quais os seus filmes favoritos e porque, argumentar sobre suas preferências e incômodos, ouvir a argumentação do outro, já é um pensamento complexo sobre o cinema e suas potencialidades de afetação sobre os sujeitos.

Essa discussão também tem respaldo na prática cineclubista, pela sua organização horizontal, típica de uma atividade coletiva: “Cineclube é o público que se organiza de forma autônoma e independente, para formar-se, livre da lei do mercado, como uma forma de organização do público em torno da obra de arte cinematográfica”⁶⁴. Quero exibir tal filme porque aquela cena me emociona, porque eu me identifico com aquele personagem, com aquele contexto, porque ele tem um ritmo, uma linguagem sobre a qual eu quero pensar, porque ele trabalha tal tema de uma forma que faz sentido pra mim e para meus pares, porque eu estranho aquela sequência que me causa incômodo e preciso refletir sobre isso. Ou não quero exibir tal filme porque é um filme que me perturba, porque tem trechos que me entediam (e por que tais trechos me entediam), porque ele traz questões sobre as quais eu não quero pensar, porque ele me obriga a sofrer/viver um tempo que eu não estou acostumado. Ou ainda, esse filme é verossímil? Se parece com outros filmes que eu me identifico? Como esse filme se relaciona com as minhas expectativas em relação às narrativas? Ele me frustra ou me surpreende? No que esses filmes, escolhidos como um conjunto, se aproximam, no que se diferenciam? Sobretudo: por que *este* filme e não outro? Todas essas são interrogações que os estudantes e professores se fazem ao pensar em filmes para exibir em um contexto de projeto continuado, e que resultam em diálogos entre os filmes.

⁶⁴ Documentário universitário curta-metragem *O que é cineclube?* (2010), produzido e dirigido por: Bruno Kieling, Amarello Rodrigues, João Gabriel Morisso, Luísa Copetti, Marcelo Engster, Frederico Moura, Bruno Cirolini, Daniel Petry e Ricardo Lampert.

As questões que esse tipo de pensamento suscitam, e que são específicas do cinema (mas não apenas do cinema), são inúmeras, e constituem as diversas formas dos sujeitos se relacionarem com o cinema. Ao serem aos poucos levantadas, respondidas e debatidas, seja pelos professores, seja pelos estudantes, explicitam suas alianças conceituais, suas ideias sobre o cinema, sobre a arte, e sobre estar no mundo. O diálogo que se dá entre os filmes é também o diálogo que se dá entre os sujeitos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensando em retrospecto, se uma pesquisa é o caminho entre um lugar do qual se sai para um ao qual se chega, retomando a ideia do professor Gabriel Junqueira, que pesquisar é mostrar as costuras, penso que esta pesquisa cumpriu sua função. Espero que o deslocamento provocado na pesquisadora que vos fala tenha da mesma forma contribuído de alguma forma para o campo no qual a pesquisa se insere.

O trabalho com as narrativas, minha e dos entrevistados, oportunizou acessar o tema exibição de filmes em contexto escolar a partir de uma abordagem polifônica, permitindo uma aproximação de teorias do cinema e educação às práxis escolares. Trabalhar com entrevistas revelou-se um importante dispositivo de ampliação do meu entendimento sobre como as exibições acontecem nas escolas (e fora dela, com grupos escolares). Algumas certezas, construídas por meio da leitura de literatura sobre o tema, tornaram-se dúvidas, algumas dúvidas, certezas.

A hipótese que me coloquei a respeito de os professores se entenderem como “curadores” em um processo de exibição de filmes aparece nas falas no sentido de que esses explicitaram os pontos que elenquei sobre o conceito: curadoria como seleção, recorte, combinação de temas. Porém, o estabelecimento de relações entre os filmes exibidos ainda é incipiente, salvo no projeto de ciclo de terror dos professores Daniela Gil e Eduardo Toledo, sob uma perspectiva histórica de gênero cinematográfico. Em geral, as práticas consideram cada filme isoladamente em relação ao tema a ser trabalho, seja na produção, seja na abordagem temática, de evento ou de crítica cultural. Esse fato não determina que as relações entre os filmes não aconteçam, mas que estas não são propostas explicitamente nos desdobramentos das exibições por parte dos professores.

Sobre os critérios de identificação e estranhamento, me surpreendeu constatar que facilitar a identificação (ou identificação secundária, para Metz) não é critério determinante para os professores. Apesar de considerarem

importante trabalhar com filmes que representem os contextos dos estudantes, a escolha dos filmes ainda é mais centrada na relação com os conteúdos a serem desenvolvidos. O critério de estranhamento, por sua vez, nem sempre é utilizado com relação ao que Metz caracteriza com a identificação primária, no sentido de identificar o espectador com o seu olhar. Os projetos que mais se aproximam dessa ideia são os da professora Daniela Gil, que atenta para o uso da câmera com fins de exercícios de produção audiovisual e o projeto do professor Eduardo Toledo, quando trabalha a questão do ponto de vista no cinema. No entanto, a preocupação com a diversidade da linguagem (estranhamento no sentido de selecionar filmes com uma linguagem à qual os estudantes não estariam habituados) revela-se na fala de todos os entrevistados em relação a escolha de filmes pouco comerciais, que os estudantes não teriam acesso normalmente.

A respeito da Lei 13.006, a exceção de Daniela Gil, que declarou que Lei foi impulsora da ideia do projeto cineclubista (ainda que os filmes exibidos no ciclo de terror não sejam brasileiros), os professores demonstraram pouco conhecimento, sobretudo nas formas em que essa seria aplicada. O critério de exibição de filmes brasileiros também não é determinante. Os professores que mais demonstraram cuidado com esse critério de seleção foram Elenilton Neukamp e Daniela Gil, talvez não por acaso os com maior envolvimento com o *Programa de Alfabetização Audiovisual*, no qual esta questão vem sendo abordada.

Sobre quais critérios são adotados nas escolhas dos filmes programados no *Festival Escolar de Cinema* e que tipo de abordagem esses critérios suscitam, identifiquei que o objetivo de que a sessão seja marcante para os jovens, objetivando o desejo de repetição da experiência, é um dos principais fatores. A abordagem de evento, de atividade extra-cotidiana, é uma das marcas do *Festival*, e a seleção de filmes pouco comerciais, um de seus principais critérios. Diferentemente dos projetos realizados pelos professores em ambiente escolar, os filmes do evento não possuem relação determinante com conteúdos de sala de aula, e são escolhidos sob o critério de facilitação de

uma experiência prazerosa, de encantamento.

Já os projetos de sala de aula possuem uma relação mais densa com os conteúdos escolares, apesar de as abordagens poderem expandir essa relação, como no caso do projeto da professora Gabriela Peruffo, de cinema e história, no qual mesmo que o critério de seleção dos filmes seja predominantemente temático, a abertura do debate permite que se estabeleçam as mais diversas relações entre estudantes e filmes.

Pelas análises foi possível observar, sobretudo, que os professores em sala de aula trabalham com filmes que se relacionem com os conteúdos curriculares propostos e, principalmente, com filmes que gostam. Esse ponto, apesar de parecer óbvio, revela que a relação dos educadores com o cinema é determinante para a complexidade e a longevidade dos projetos de exibição. Bergala afirma em *Hipótese Cinema* estar convencido de que mais importante do que os filmes exibidos na escola é a boa relação que os professores mantêm com os filmes. A boa relação, segundo o autor, parece ser aquela determinada pela paixão e pelo olhar generoso que os sujeitos estabelecem com as obras de modo a deixar-se afetar pelo que cada filme torna visível. Nesse sentido, é premente que se pense na formação docente, tanto nas licenciaturas específicas quanto nos projetos de formação continuada, a relação dos professores com objetos de arte e de cultura. Promover o encontro dos professores em formação e mesmo dos já formados com o cinema é indispensável para que o trabalho com o cinema nas escolas seja qualificado.

Em sua passagem pelo Brasil, em entrevista à revista *Nova Escola* (2016), Bergala comenta sobre o DVD *L'Éden Cinéma*, contendo 100 filmes selecionados por ele e distribuído às escolas francesas para uso em sala de aula. A proposta era que, além de trabalhar conteúdos curriculares e organizar estudos sobre o gênero propriamente dito, a coletânea fosse explorada para promover o debate sobre as histórias contadas: "Tal como as pessoas costumam fazer depois de uma sessão: elas falam sobre os personagens que formam o casal romântico, por exemplo. O cinema foi feito para isso", ele defende. Arrisco pensar que a coletânea composta por Bergala e sua equipe,

como uma coletânea de filmes a serem exibidos em sala de aula, funcione principalmente, em um primeiro momento, como uma formação para os próprios professores.

Ainda na entrevista, o autor afirma que, apesar de os filmes irem para a sala de aula agregados aos conteúdos didáticos, o que deve ser prioridade no trabalho são as questões específicas do cinema. Aqui enfatizo a importância da regularidade da exibição de filmes durante a educação básica. Se o cinema possui algo de específico, mesmo que não nomeado pelos professores e educadores (matéria que demanda pesquisa na área), esta especificidade se revelará justamente na relação entre os filmes, mesmo que não explicitada, proveniente do acúmulo de repertório e da continuidade da fruição, seja por parte dos estudantes, seja por parte dos professores. Ainda que o cinema chegue à sala de aula como instrumento didático, as questões propriamente cinematográficas passam pela borda, pelas brechas dos filmes, considerando um projeto de exibição periódica, seja pelo envolvimento dos educadores com o cinema, seja pelo repertório selecionado.

O conhecimento e o acesso a um repertório formativo, por parte dos professores e dos estudantes, é uma das maiores discussões sobre a Lei 13.006. Nessa dissertação entrevistei professores cuja relação com o cinema transcende o objetivo pedagógico, infelizmente sabemos que esta não é uma constante, e que a formação cultural no Brasil é deficitária. Em um tempo em que grande parte das produções parece disponível na internet, vende-se a curadoria. Canais de streaming, como *Amazon*, *GooglePlay*, *Netflix*, entre muitos outros, oferecem catálogos de filmes voltados aos mais diversos interesses e não vão demorar a vender seleções do tipo “filmes para ver na escola”. Festivais de cinema, sobretudo os voltados para o público infanto-juvenil, também fazem o papel de legitimadores das produções “adequadas” a este público, daí a importância da discussão sobre seus critérios de seleção. Se, por um lado, é importante que acadêmicos e profissionais das áreas atentem para essa questão, a fim de evitar que o mercado o faça de forma indiscriminada, cabe também a reflexão sobre a autonomia dos professores, e

seu diálogo com os estudantes, acerca das escolhas dos filmes a serem trabalhados.

Olhando em retrospecto, a opção por trabalhar a partir da narrativa dos professores que trabalham com cinema e educação foi decisiva para iluminar o protagonismo e a autonomia dos docentes em seus projetos em sala de aula. A decisão de publicar as entrevistas transcritas na íntegra adveio da notável autoria que cada profissional demonstrou nas falas sobre as suas práticas com cinema. Essa autoria não deve ser descartada ao se pensar nas formações continuadas bem como nas pesquisas no campo, acadêmicas ou não. Pensar em filmes a serem exibidos em sala de aula não está alheio de se pensar também nas práticas específicas dos professores em atividade, considerar seus contextos, seus anseios, seus gostos e sua relação pessoal com o cinema. Qualquer imposição verticalizada, mesmo coberta das “melhores intenções” sobre a seleção dos filmes a serem exibidos, assim como sobre seus desdobramentos e abordagens em contexto escolar, tende a desconsiderar a autonomia e a experiência acumulada dos principais protagonistas deste processo.

O diálogo com os estudantes sobre a escolha dos filmes exibidos, que aparece em poucas referências bibliográficas sobre o tema, foi trazido pelos cinco professores entrevistados. O debate sobre esse tema também não deve ficar alheio aos sujeitos aos quais as exibições se propõem. Pelas narrativas dos docentes, ouvir os alunos e debater com eles sobre suas escolhas e preferências cinematográficas é também um exercício de pensamento sobre o cinema. Discutir as argumentações acerca da exibição deste ou daquele filme, como mencionaram os professores Elenilton Neukamp e Gabriela Peruffo, é um potente disparador de discussões específicas sobre questões cinematográficas propriamente ditas. Convidar os estudantes a participar deste debate é uma forma de compartilhar a autoria dos projetos, além de exercitar a construção de argumentos e de ideias a respeito dos filmes.

Busquei nesta investigação, a partir das narrativas de docentes e de profissionais ligados à exibição de filmes para público escolar, aproximar as

teorias de cinema e educação das práticas voltadas a este público. O estudo, que partiu do questionamento sobre critérios de seleção fílmica, encontrou nos relatos dos professores a paixão pelo ofício e algumas questões que não estavam previstas no início deste projeto: qual a participação dos estudantes nesse processo? Como os alunos participam ativamente das discussões sobre a seleção dos filmes? Como intervêm? Como os professores articulam essas questões em conjunto com os estudantes? Como seus gostos, seus desejos, seus repertórios interferem na seleção desses filmes? De que formas a autoria dos professores em relação aos projetos com cinema em contexto escolar é considerada na literatura voltada ao tema e nos cursos de formação docente?

Pensar nessa triangulação professores / filmes / estudantes foi o desvio que a aproximação com as narrativas proporcionou. Não no sentido de adequar as exhibições ao gosto dos estudantes, assim não aconteceria a ampliação de repertório, mas no sentido de trabalhar com os mesmos as questões levantadas para a escolha dos filmes a serem exibidos. Bem como debater com os professores sobre os seus processos e sobre os seus projetos contextualizados pode ser uma importante chave para a formação continuada nesta área. Escolher filmes para assistir, discutir essas escolhas, debater sobre os filmes e engendrar novas escolhas são atividades que feitas em conjunto, pode trazer novos pontos de vista para a exibição de filmes em contexto escolar. O debate acerca dos critérios de seleção de filmes para exibição em ambiente escolar pode não ser um fim, que tenha por objetivo elencar uma lista de critérios para a escolha dos filmes, mas um interessante disparador de diálogo entre pesquisadores, professores e estudantes, de modo a construir conjuntamente pensamentos sobre o cinema, e mesmo uma cultura cinematográfica.

REFERÊNCIAS

ABRAMOWSKI, A. La Escuela y las Imágenes: variaciones de una vieja relación. In: DUSSEL, Inés et al. **Aportes de la Imagen en la Formación Docente: abordajes conceptuales y pedagógicos**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Formación Docente, 2010, p. 45-65.

ALMEIDA, G. M. R. **Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema, de Jean-Luc Godard**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

ALVES, N.; SOARES, M. C. S.; PASSOS, C. P.; PEREIRA, R. R. Como na Faculdade de Educação da UERJ estamos *praticandopensando* cinema e o significado da Lei 13.006/2014. In: **Cinema e Educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas**. Belo Horizonte: Universo Produções, 2015, p. 67-76.

ARFUCH, L. **La entrevista, una invención dialógica**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

ASSUNÇÃO, I. C. T, LAROSSA, J. e LOPES, J. M. **A Infância vai ao Cinema**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

AUMONT, J. [et al.]. **A Estética do filme**. 9ª Ed. Campinas/SP: Papirus, 2013.

AUMONT, J. **O Olho interminável**. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, J. **Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?** In Educação e Realidade: Cinema e Educação – v. 33. N.1. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

BARBOSA, M. C. S. Alfabetização Audiovisual: um conceito em processo. In **Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Porto Alegre: Libretos, 2014.

BARBOSA, M. C. S.; JUNQUEIRA, G. A. Cinema, infância e sala de aula: relato sobre uma disciplina e sua perspectiva de formação de professores na universidade. In: **Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Porto Alegre: Libretos, 2014, p. 190-233.

BARBOSA, M. C. S.; SANTOS, M. A. (org). **Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Porto Alegre: Libretos, 2014.

BARTHES, R. Saindo do cinema. In: **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global, 1980.

BAUDRY, J. L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 383-400.

BERGALA, A. O filme e seu espectador. In: **A Estética do Filme**. 9ª Ed. Campinas/SP: Papirus, 2013, p. 223-284.

BERGALA, A. **La Hipótesis Del Cine: Pequeno tratado sobre la transmisión del cine em la escuela y fora de ella**. Barcelona: Laertes Educación, 2007.

BRASIL, Ministério da Saúde. Conselho Nacional da Saúde. Resolução Nº 510 de 07 de abril de 2016. Em <http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf>. Acesso em 15 de março de 2017.

BRUZZO, C. Filme “Ensinante”: o interesse pelo cinema educativo no Brasil. **Revista Pro-Posições**, Campinas, v. 15, n. 1 (43) – jan/fev, 2004.

CALDAS, L. T. **Clube das 5: transformação e criação de si em práticas cinematográficas no espaço escolar**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

CATELLI. Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da Escola Nova. **Revista Educação Social**, Campinas, v.31, n. 111, p. 605-624, abr./jun, 2010.

CELESTE, M.; PICOSQUE, Gisa.G. **Inventário dos Achados** - O olhar do professor-escavador de sentidos – 4ª. Bienal. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

COMOLLI, J. L. **Ver e Poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONNELY, M. F.; J. D. CLANDININ. Relatos de experiencia e investigación narrativa. In: **Dejáme que te cuente**: ensayos sobre narrativa y educación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Laertes, 2008. p. 11-77.

DA SILVA, Mateus Nagime Barros. Curadoria e programação de filmes nas salas de repertório do Rio de Janeiro: 2006-2013. **Revista Rascunho** (ISSN 2317-2169), v. 6, n. 10-11, 2014.

DINIZ, F. Notas sobre uma oficina de cinema. In: **Escritos de Alfabetização**

Audiovisual. Porto Alegre: Libretos, 2014.p. 272-278.

DUSSEL, Inés. Escuela y Cultura de la Imagen: los nuevos desafíos. **Revista Nómadas**, Universidad Central Colombia, n. 30, p. 180-193, 2009.

FACULDADE DE EDUCAÇÃO - UFRGS. Educação e Realidade: Cinema e Educação – v. 33, nº.1. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

FANTIN, M. Cinema e infância na escola: algumas questões sobre a escolha de filmes para crianças. In: **Cinema e Educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas.** Belo Horizonte: Universo Produções, 2015. p. 178-186.

FISCHER, R. M. B; MARCELLO, F. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. In: **Educação e Realidade**, Porto Alegre, vol. 36,nº 2,2011, p. 505-519.

FRESQUET, A. (org). **Cinema e Educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas.** Belo Horizonte: Universo Produções, 2015.

FRESQUET, A. **Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FRESQUET, A.; XAVIER, M. (org.). **Novas imagens do desaprender: uma experiência de aprender cinema entre a cinemateca e a escola.** Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

GERALDI, J. V.; GERALDI, C. M. CASTRO LIMA, M. E. O Trabalho com Narrativas na Investigação em educação. **Educação Revista**, Belo Horizonte vol.31, nº.1, jan./mar., 2015.

GUMBRECHT. H.U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Trad. Ana Isabel Soares. Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2010.

HEFFNER, H. Cinema(teca) e Educação. In: **Escritos de Alfabetização Audiovisual.** Porto Alegre: Libretos, 2014.p. 322-334.

HERNANDEZ, F. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

HOFF, M. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está. **Revista Trama Interdisciplinar**, São Paulo,v. 4, nº 1, 2013.

LARROSA, J. **Dejáme que te cuente: ensayos sobre narrativa y educación.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Laertes, 2008.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação** – ANPEd, Rio de Janeiro, nº 19, jan./abr. 2002.

LEANDRO, A. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. **Comunicação e Educação:** Revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP, São Paulo, 2001.

LEBRUN, Guy Boris. Cinema e Educação. **Revista Filme e Cultura:** publicação do INCE, Rio de Janeiro, nov./dez., 1966.

LUNARDELLI, F. **A crítica e cinema em Porto Alegre na década de 1960.** Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/Editora da UFRGS, 2008.

MALRAUX, A. **O Museu Imaginário.** Lisboa: Edições 70, 2015.

MARCELLO, F. Seleção, soma e multiplicação: matemáticas do olhar no trabalho com cinema e educação. In: **Cinema, educação e ambiente.** Uberlândia: Editora da UFU, 2012. p. 1-11.

MARIE, M. Introdução. In: **A Estética do filme.** 9ª Ed. Campinas/SP: Papyrus, 2013. p. 9-14.

MASSCHELEIN, J. E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. In: **Educação e Realidade:** Cinema e Educação – v. 33. N.1. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 35-48.

MELLO, M. O desafio de programar filmes para a escola. In: **Escritos de Alfabetização Audiovisual.** Porto Alegre: Libretos, 2014. p. 265-271.

MERLO, A. T. A experiência da construção da imagem na escola pública: impactos no currículo e desafios no cotidiano. In: **Escritos de Alfabetização Audiovisual.** Porto Alegre: Libretos, 2014. p. 291-300.

METZ, C. O dispositivo cinematográfico como instituição social – entrevista com Christian Metz. In: **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

METZ, C. **O Significante Imaginário.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MIGLIORIN, C. A. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo.** Tese

(Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.

MIGLIORIN, C. **Inevitavelmente cinema: educação política e mafuá.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MIGLIORIN, Cezar... [et al.]. **Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos.** Niterói: Editora da UFF, 2014.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário.** Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NOVA ESCOLA. **Entrevista com Alain Bergala**, acessado em janeiro de 2016. <https://novaescola.org.br/conteudo/922/entrevista-com-alain-bergala>

PEREIRA, M. V. **Contribuições para entender a experiência estética.** Revista Lusófona de Educação, 2011. V.18. Pg. 111-123.

PERUFFO, G. **O que fica além da aula? O cinema na aula de história.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Educação Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

PROGRAMA DE ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL. **Folder do 6º Festival Escolar de Cinema.** Porto Alegre, 2014. 12 p. Folder de divulgação da programação do Festival.

PROGRAMA DE ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL. **Folder do 7º Festival Escolar de Cinema.** Porto Alegre, 2015. 12 p. Folder de divulgação da programação do Festival.

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROSA, E. O museu imaginário e a difusão da cultura. **Semear 6 – Revista eletrônica da Cátedra Pd. Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro.** Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_14.html. Acesso em: 13 de setembro de 2016.

SALIBA, M. E. F. **Cinema Contra Cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes 1922-1931.** São Paulo: Editora Annablume, 2003.

SANTOS, M. A. Do eventual ao permanente. In: **Escritos de Alfabetização Audiovisual.** Porto Alegre: Libretos, 2014. p. 236-247.

SOTTO, M.; A. L.; COUTINHO, M. A. (Org.). **Godard e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TEIXEIRA, I. E se eu assistir a duas horas de filme brasileiro por mês na escola? In: **Cinema e Educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas**. Belo Horizonte: Universo Produções, 2015. p. 77-81

TOLEDO, M. Audiovisual: uma revolução em potencial para a sua sala de aula. In: **Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Porto Alegre: Libretos, 2014.p. 137-153.

VASCONCELLOS, J. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. In: **Educação e Realidade: Cinema e Educação – v. 33. N.1**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.p. 155-168

XAVIER, I. O cinema que “educa” é o cinema que (nos) faz pensar. In: **Educação e Realidade: Cinema e Educação – v. 33. N.1**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 13-20.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

XAVIER, I. (org.) **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ANEXO A. ROTEIROS DE ENTREVISTAS

Roteiro de entrevista programador do Festival Escolar de Cinema

Introdução: A quanto tempo programa filmes para o público escolar? O Festival Escolar foi a sua primeira experiência?

O que é programar cinema: Você tem um conceito de programação? Como geralmente programa uma mostra? O que tem de específico em um festival destinado ao público escolar?

CrITÉRIOS de seleção: Quais os critérios levados em consideração para a escolha dos filmes? Ser nacional é um critério? Responder à historicidade do cinema? Ser recente? A temática, o conteúdo, é um critério? Sobre a temática dos filmes, é um critério ter uma temática com que os estudantes se identifiquem? Em relação à identificação, são critérios as identificações: etárias, de gênero, de classe, racial, os regionalismos, os contextos da vida do estudante? Sobre a forma dos filmes, uma estrutura formal a qual eles estão habituados é um critério de seleção? E quanto à diversidade, é um critério selecionar filmes que o público escolar se surpreenda? Com temáticas alheias ao seu contexto, ou estruturas formais e narrativas às quais não estão habituados? Diversidade de gêneros cinematográficos é um critério de seleção? As diversas formas de o cinema afetar o indivíduo (divertimento, angústia, empatia, expectativa...) são critérios para a escolha dos filmes?

Os filmes do Festival: O Festival começou como Festival Escolar de Cinema Brasileiro, por que mudou a proposta? Dos filmes nacionais já exibidos no festival desde sua primeira edição, apenas um tem data anterior ao ano 2000, que é o Couro de Gato, do Joaquim Pedro de Andrade, curta-metragem de 1962, por quê? Como você avalia esta experiência? Tem algum(ns) filme(s) que tenha(m) sido exibido(s) no Festival que você gostaria de destacar (como uma experiência que deu certo, ou que surpreendeu, ou que frustrou)? (verificar se o filme destacado é nacional) Você tenta estabelecer algum tipo de relação entre os filmes exibidos?

Exibição de filmes e escola: Na sua opinião, que tipo de conhecimento está em jogo numa exibição de cinema? O que é específico do ensino do/com o cinema num contexto escolar?

Roteiro de entrevista coordenadora do Programa de Alfabetização Audiovisual

Introdução: A ideia do Festival, como foi? Como as edições foram se sucedendo? A mudança de Festival Escolar de Cinema Brasileiro pra Festival Escolar de Cinema. O que você acha que tem de específico em um festival destinado ao público escolar, que o diferencia de outros festivais? Como você e a equipe do PAA colaboram com a programação dos filmes do Festival Escolar de Cinema?

CrITÉRIOS de seleção: Quais os critérios levados em consideração para a escolha dos filmes? Ser nacional é um critério? Responder à historicidade do cinema? Ser recente? A temática, o conteúdo, é um critério? Sobre a temática dos filmes, é um critério ter uma temática com que os estudantes se identifiquem? Em relação à identificação, são critérios as identificações: etárias, de gênero, de classe, racial, os regionalismos, os contextos da vida do estudante?

Sobre a forma dos filmes, uma estrutura formal a qual eles estão habituados é um critério de seleção? E quanto à diversidade, é um critério selecionar filmes que o público escolar se surpreenda? Com temáticas alheias ao seu contexto, ou estruturas formais e narrativas às quais não estão habituados? Diversidade de gêneros cinematográficos é um critério de seleção? As diversas formas de o cinema afetar o indivíduo (divertimento, angústia, empatia, expectativa...) são critérios para a escolha dos filmes?

Os filmes do Festival: Pensando na programação de um festival escolar, é um critério de seleção a disponibilidade dos filmes? A existência de uma cópia 'exibível' os valores dos direitos de exibição, etc? Como isso costuma se dar em relação ao cinema nacional? E no contexto escolar, como você acha que estas questões se resolvem? De que forma a exibição de filmes nacionais em contexto escolar (ambiente escolar formal ou festivais escolares) se relaciona com as políticas de preservação do cinema brasileiro? (critério de historicidade) Tem algum(ns) filme(s) que tenha(m) sido exibido(s) no Festival que você gostaria de destacar (como uma experiência que deu certo, ou que surpreendeu, ou que frustrou)? (verificar se o filme destacado é nacional)

Exibição de filmes e escola: Na sua opinião, que tipo de conhecimento está em jogo numa exibição de cinema? O que é específico do ensino do/com o cinema num contexto escolar?

Roteiro de entrevistas com professores:

Introdução: A quanto tempo você trabalha com exibição de filmes na escola? Descreva rapidamente o projeto desenvolvido mais recentemente.

O professor e o PAA: Qual a sua aproximação com o Programa de Alfabetização Audiovisual? Já foi em alguma sessão do Festival Escolar de Cinema? Já participou de alguma formação docente? Como foi? Tem algum(ns) filme(s) que tenha(m) sido exibido(s) no Festival que você gostaria de destacar (como uma experiência que deu certo, ou que surpreendeu, ou que frustrou)? De que maneira você pensa que as ações do PAA contribuíram, colaboraram, com as suas atividades em sala de aula? (a resposta pode ser negativa também) Como você vê que a ida ao cinema contribui para o trabalho que você realiza na escola? Que tipo de formação docente você acharia interessante que fosse proposta pelo PAA?

Critérios de seleção: Quais os critérios levados em consideração para a escolha dos filmes? Serem filmes que você goste é um critério? Ser nacional é um critério? Responder à historicidade do cinema? Ser recente? A temática, o conteúdo, é um critério? Sobre a temática dos filmes, é um critério ter uma temática com que os estudantes se identifiquem? Em relação à identificação, são critérios as identificações: etárias, de gênero, de classe, racial, os regionalismos, os contextos da vida do estudante? Sobre a forma dos filmes, uma estrutura formal a qual eles estão habituados é um critério de seleção? E quanto à diversidade, é um critério selecionar filmes que o público escolar se surpreenda? Com temáticas alheias ao seu contexto, ou estruturas formais e narrativas às quais não estão habituados? Diversidade de gêneros cinematográficos é um critério de seleção? As diversas formas de o cinema afetar o indivíduo (divertimento, angústia, empatia, expectativa...) são critérios para a escolha dos filmes?

Que tipos de abordagens você costuma fazer em relação aos filmes? Sobre o que vocês

conversam depois das exibições?

Diálogo de repertório: Você pensa sobre o diálogo que se estabelece entre o repertório que você seleciona e o repertório dos estudantes? Você trabalha com filmes sugeridos pelos estudantes? Por quê? (a resposta pode ser negativa) Como se dá esta relação entre os filmes que você quer exibir e os filmes que eles gostam de assistir em casa?

Você costuma fazer relações entre os filmes exibidos? De que tipos?

Seleção e programação: Você acha que existe relação entre selecionar filmes para exibir em sala de aula e programar uma mostra de cinema, por exemplo? Como o contexto pedagógico, o cotidiano com os estudantes, diferencia estas atividades? E como aproxima?

Exibição de filmes e escola: Na sua opinião, que tipo de conhecimento está em jogo numa exibição de cinema? O que é específico do ensino do/com o cinema num contexto escolar? Quais as dificuldades e as facilidades da exibição de filmes na escola? Como você vê que a exibição de filmes na escola altera os tempos e o espaços escolares? Que tipos de estruturas a escola dispõe ou não dispõe para a prática de exibição de filmes?

ANEXO B. MODELO DE ASSENTIMENTO DE PUBLICAÇÃO DAS ENTREVISTAS

PARTICIPANTES DA ENTREVISTA

Nome da entrevistadora: Juliana Vieira Costa
Endereço: Rua Cel. Fernando Machado, 129 / 501
RG: 2067701157
CPF: 096.765.637-06

Nome do entrevistado:
Endereço do entrevistado:
RG:
CPF:

Os participantes do presente trabalho (ENTREVISTA):

- participaram do trabalho e responsabilizam-se publicamente por ele;
- **revisaram a forma final** da entrevista transcrita e aprovam para *publicação na dissertação de mestrado Exibição de filmes em contexto escolar: entre o Programa de Alfabetização Audiovisual e sala de aula (título provisório)*, de Juliana Vieira Costa;
- garantem que este trabalho é de sua autoria e assumem integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão de seu conteúdo, declarando, desde já, que a obra a ser entregue é **original**, e que não infringe quaisquer direitos de propriedade intelectual de terceiros.

A reprodução total ou parcial da entrevista em outras publicações que não a citada acima requer nova autorização do entrevistado, salvo trechos utilizados em artigos de autoria da entrevistadora, que tratem do mesmo tema que o trabalho original, a serem publicados em revistas especializadas. Os nomes dos entrevistados serão mantidos para preservação de autoria das ideias apresentadas, porém os nomes das escolas serão ocultados, sendo apenas designadas as redes as quais integram: pública municipal, pública estadual e privada.

Porto Alegre, ____ de _____ de 2017

Assinatura do entrevistador

Assinatura do ENTREVISTADO

ANEXO C. ENTREVISTA MARCUS MELLO

JC: Então Marcus, na minha dissertação eu vou tentar pensar, investigar, levantar, alguns critérios de seleção de filmes pra exibição para público escolar, tanto dentro da escola, de sala de aula, com entrevistas com professores, quanto a partir da experiência do *Festival Escolar de Cinema*⁶⁵, e tentar cruzar esses dados, ver o que se pensa... A pergunta seria: O que se pensa na hora de escolher filmes pra passar pra público escolar? Quais são as abordagens, porque eu acredito que na escolha dos filmes também está implícita uma abordagem que está se dando, né, pra trabalhar esses filmes, enfim, o que é levado em consideração. E aí pensar a questão do cinema nacional na escola, da *Lei*⁶⁶, como que a Lei vem, também, ao encontro dessas questões. Então, tem algumas coisas que já estão ali no teu texto⁶⁷ ...

MM: É, eu acho que o texto resume bem essa questão. E ele consegue ser sucinto e meio que traçar um pouco o histórico disso, né? Como o cinema encarou a questão da infância, desde os seus primórdios. E dá uma perspectiva histórica do que a gente tem feito na Secretaria [*Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal da Cultura*], desde que inaugurou a *Sala P.F. Gastal*⁶⁸, com o programa de formação de público, o *CineCriança*⁶⁹, a itinerância do *Divercine*⁷⁰, até se chegar ao *Programa de Alfabetização Audiovisual* e ao *Festival Escolar de Cinema*.

JC: Então, partindo do teu texto... Até teria uma introdução aqui, mas o texto já fala, né, a quanto tempo tu programa filmes pra esse público e tal. Mas então partindo dessa questão que até não estaria aqui no roteiro, porque ali no texto tu fala bastante... Eu acho que tem uma diferença, e vamos ver o que tu pensa sobre isso, de público escolar e público infanto-juvenil, né, que eu acho que tem aproximações, mas acho que também tem distinções, e acho que tu fala ali no texto bastante em relação a filmes feitos e voltados para um público infanto-juvenil e utilizados num contexto escolar. O que tu pensa de filmes que não necessariamente sejam feitos pro público infanto-juvenil, mas que podem ser também ser utilizados em contexto educativo. A gente tem, por exemplo, no *Festival* tem vários exemplos, mas o que me vem é *O Palhaço (2011)*, né, que é um filme que a princípio não é infanto-juvenil e foi exibido pra crianças de 9 a 11 anos. Então a gente tem exemplos de filmes que não são produções infanto-juvenis e que são usados em contexto escolar.

MM: Mas é que eu acho que isso é uma questão que a gente tem procurado romper, muito a partir da experiência francesa e do texto do Alain Bergala, o *Hipótese Cinema*⁷¹, e a própria maneira como a França encara o público infantil. Não o infantilizando, percebendo que não são

⁶⁵ Festival de cinema voltado às escolas, realizado anualmente pelo *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

⁶⁶ Lei 13.006, promulgada em 2014 dentro da Lei de diretrizes e bases da educação nacional, com a seguinte redação: "A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais." Fonte, site do planalto: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2014/lei/l13006.htm, acesso em 30 de abril de 2017.

⁶⁷ *O desafio de programar filmes para a escola*, publicado no livro *Escritos de Alfabetização Audiovisual*, organizado por Maria Carmen Silveira Barbosa e Maria Angélica dos Santos, editora Libretos, 2014.

⁶⁸ Sala de cinema municipal, gerida pela *Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia*, foi sede do *Programa de Alfabetização Audiovisual* até a mudança para a *Cinemateca Capitólio*.

⁶⁹ Sessões vespertinas de filmes infanto-juvenis programadas na Sala PF Gastal desde a sua inauguração em 1999.

⁷⁰ Festival Internacional de Cinema para Crianças e Jovens, realizado pela Cinemateca Uruguiaia, de Montevídeu desde 1992, considerado o festival mais importante do gênero de toda América Latina.

⁷¹ *Hipótese Cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*, de Alain Bergala, publicado no Brasil em 2008 através de um projeto editorial da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

só filmes infanto-juvenis que podem ser vistos por crianças. Eu acho que é uma visão muito conservadora que a gente tem no Brasil sobre isso. A França está muito na frente em relação ao tema. Tu pegas, por exemplo, a programação da *Cinemateca Francesa* para o público infantil, ela foge completamente à ideia que a gente tem de cinema para criança. Em primeiríssimo lugar ela não infantiliza o público, então ela trabalha com um leque bastante amplo de possibilidades, encarando a criança ou o adolescente como um espectador que tem capacidade de perceber coisas que vão muito além daquele escopo do cinema infantil, infanto-juvenil, usando muito o repertório do cinema clássico, desde as grandes experiências com cinema de gênero, cinema fantástico, comédia... A comédia, por exemplo, é um gênero que ultrapassa esse limite da faixa etária, ela funciona com todo o tipo de público. O fantástico a mesma coisa. São gêneros que dialogam com várias faixas etárias. Então eu acho que isso é uma tendência que cada vez mais, felizmente, está se procurando seguir, de não infantilizar o público infantil e adolescente.

JC: Tá, daí dando um passinho atrás, pensando na tua atividade de programador, porque eu também penso em fazer um pouco uma relação entre o ato de selecionar filmes do programador, de um especialista, enfim, nesse ato de escolher filmes e colocar os filmes em relação, com o ato também de um professor fazer a mesma coisa em sala de aula, num contexto escolar, né? Então pra ti, assim, tu tem um conceito de programação? O que é programar filmes pra ti, assim, o que é colocar filmes em relação e o que tu acha que tem de específico em programar uma mostra de cinema, enfim, e programar um festival mais específico pro público escolar?

MM: Para mim, a questão de programar, selecionar filmes para essa faixa etária é uma grande responsabilidade. Hoje se usa muito o termo curadoria, que eu particularmente não gosto muito. Eu acho que o principal é dar acesso à diversidade de propostas. Procurar ampliar até o limite possível o repertório do espectador, do público, seja infantil, seja ele adulto, para que ele tenha condições de fazer as suas eleições. E para mim esse é princípio básico da curadoria, é tu trabalhares com esse universo imenso que o cinema nos oferece. Embora o cinema seja uma arte relativamente jovem, tem pouco mais de 100 anos, ele já tem uma produção bastante significativa, espalhada pelos mais diversos países, com propostas estéticas muito potentes, mas infelizmente a diversidade dessas propostas ainda hoje é muito pouco conhecida, porque a gente tem um domínio absoluto, do cinema americano, que ocupa 90% do mercado, e no Brasil um consumo excessivo de teledramaturgia brasileira e também dos chamados enlatados americanos. Se a gente for pegar a questão da infância e da adolescência, as crianças brasileiras, os adolescentes brasileiros têm muito pouco acesso à produção infantil europeia, à produção infantil japonesa, que são excelentes, ou mesmo à produção latino-americana ou brasileira, que tem crescido em anos recentes. Então a ideia é oferecer um repertório diversificado, para que esses espectadores possam, efetivamente, formar um repertório amplo, diverso, que eles possam ter acesso a diferentes culturas, ver como vive uma criança na África, por exemplo, ver como vive uma criança na China, no Japão... A mesma coisa em relação aos adolescentes. Então eu acho que essa deveria ser a função principal de um programador. E a questão do programar, isso é uma coisa que eu sempre digo, vai muito além do programar só aquilo que tu gostas, entendeu? O programador não pode se colocar nesse papel de alguém que entende tudo de cinema e sabe o que é bom. Não, eu acho que é preciso encarar esse universo de filmes que foram produzidos há mais tempo ou estão sendo produzidos agora da forma mais aberta possível e dar acesso a eles. Dar acesso para que esse público forme o seu gosto. E, principalmente, passe a encarar o cinema como uma forma de experiência estética

essencial na sua vida, que o cinema passe a ser fundamental para um adolescente, para uma criança, e que esse público possa consumir cinema como no Brasil a gente consome futebol. Todo mundo gosta de futebol e especialmente os meninos, adolescentes, desde a infância têm essa coisa do futebol e tal. Não que isso aconteça somente com o cinema, acho que isso deveria acontecer também com a música, com o teatro...

JC: Sim, criar uma cultura cinematográfica, né?

MM: Sim. Nesse final de semana eu assisti um documentário uruguaio - porque eu estou participando de um júri - sobre um projeto de teatro de bonecos no Uruguai, que levou um grupo de bonequeiros que visitou uma série de escolas rurais no Uruguai, levando às crianças o teatro de bonecos. E é incrível o projeto, a maneira como eles se aproximam, o diálogo que eles estabelecem com as crianças, o impacto que isso tem na vida delas, o encantamento delas descobrindo isso...

JC: Eu ia usar essa palavra, tu acha que, por exemplo, pensando nesse critério de diversidade, né, que tu falou, tu acha que as formas do cinema afetar o indivíduo, por exemplo, é um critério pra ti? Por exemplo, é um critério pra ti que esse filme necessariamente encante, seduza esse espectador, e, de alguma forma...

MM: Sem dúvida, sem dúvida... Eu acho que esse cuidado a gente tem que ter quando a gente trabalha com a criança e com o adolescente... Em relação ao público adulto eu gosto da ideia de eventualmente provocar desconforto, porque a experiência estética não tem que ser necessariamente uma experiência prazerosa. O filme pode te incomodar, mesmo te desagradar, e eu acho que isso é necessário, eu acho que isso é bastante necessário em relação ao espectador adulto. Tirar ele da sua zona de conforto, fazer com que ele reveja conceitos já cristalizados. Eu acho isso bastante saudável. Já com o público infantil e o público adolescente, que está começando a ter esse tipo de experiência com o audiovisual, eu acho que a gente tem que ter essa preocupação com o encantamento, com o prazer, com a diversão. Que o cinema seja uma experiência efetivamente prazerosa, porque caso contrário tu corre o risco de afastar esse público.

JC Mesmo em contexto escolar? Porque assim eu penso um pouco nessa diferença entre público infanto-juvenil... É um público, assim que daqui a pouco é uma criança, um jovem, que sai da sua casa num domingo de tarde e vai ver um filme no cinema. Esse é o público infanto-juvenil. Quando eu penso em público escolar eu penso num público que vai ao cinema com... Que aquela ida ao cinema de alguma forma tá comprometida com algum projeto pedagógico, com alguma prática pedagógica...

MM: Não, sem dúvida. Mas eu acho que tu tens um repertório tão grande que mesmo com público escolar tu consegues isso. Porque a gente tem que pensar que mesmo com a própria Lei, o número de horas é muito pequeno, então tu tens que pensar o que vai ser mais efetivo. Tu trabalhares com um filme que eventualmente vai afastar definitivamente 95% daqueles espectadores do cinema e fazer com que eles não sintam mais interesse pelo cinema e funcione com 5% apenas é algo muito arriscado. Eu acho que a gente tem um repertório bastante grande, diversificado, de bons filmes que têm esse potencial pedagógico, mas também têm um potencial de sedução, né? Eu acho que não vale a pena arriscar. Essa discussão já aconteceu muito no ensino da literatura. A gente sabe que tem muito adolescente

que se afastou completamente da literatura brasileira por ter sido forçado a ler, quando ainda não tinha maturidade suficiente, autores do Romantismo, ou mesmo Machado de Assis, que é um autor extremamente complexo. O próprio Machado de Assis dizia que ele era um autor para ser lido por quem tem mais de 30 anos, que precisava de um leitor mais maduro. E a gente durante muito tempo viu nas escolas brasileiras adolescentes tendo que ler *Dom Casmurro* de uma forma muito..., eu diria quase irresponsável, sem a devida preparação desse aluno. E daí tu acabas perdendo esse leitor em potencial, porque tu o colocas em contato com determinada obra de uma forma muito superficial, de uma forma precipitada, antes do tempo, né? Então eu acho que esse cuidado a gente tem que ter.

JC: Claro... Eu concordo contigo, e eu fico pensando também num projeto de exibição regular, por exemplo, já pensando na Lei... Se essa lei de alguma forma abrir esse tempo e esse espaço na escola pra um projeto de exibição regular de filmes, pensando que duas horas por mês, daria um longa metragem por mês, daria dez filmes por ano. Se a gente pensar num projeto regular de exibição, talvez, em algum determinado momento, se possa trazer uns filmes um pouco mais exigentes, enfim... Tá, e aí sobre os critérios de seleção. Pensando em público escolar. A questão do cinema nacional, né, se ser brasileiro é um critério. Porque o *Festival* já foi *Festival de Cinema Escolar Brasileiro*, ficou só *Festival de Cinema Escolar*... E também em relação à Lei, pensando nessa questão de diversidade que tu aborda, esse recorte de só cinema nacional. Por mais que a gente já tenha hoje em dia um cinema bem plural, enfim, ainda assim de alguma forma limita. Como é que tu vê o cinema nacional dentro dessa ideia de diversidade. E aí também, se tu puder falar um pouco de outros critérios de seleção, como, ãhn... critérios de historicidade, pensar então filmes que retomem a história do cinema, ou as histórias do cinema, ou o critério de ser um filme recente, que tenham sido lançado em festivais esse ano, então tentando trazer ao acesso desse público filmes que estão aí estourando... enfim... Se a temática e o conteúdo também é um critério...

MM: É, eu acho que tudo depende do tempo que esse público estará participando de um projeto dessa natureza. É muito diferente tu programares um festival que dura três semanas, quatro semanas, do que programar um programa permanente. Digamos, tu vais ter, por exemplo, um planejamento para o ensino médio, digamos, de três anos de programação, o que é muito diferente, né? Eu acho sim que o cinema brasileiro tem que ser privilegiado, eu acho que é muito importante a gente ver coisas que dialoguem com a nossa realidade, é muito importante a gente se ver representado. E eu acho que o público brasileiro ainda vê muito pouco cinema brasileiro, ele ainda desconhece muito da história do cinema brasileiro. Eu acho que dentro dessa política do Bergala de trabalhar trechos de filmes... Tu não precisas exibir, por exemplo, um filme inteiro, tu podes trabalhar com trechos de filmes, né? Tu acabas tendo um leque muito maior de possibilidades, despertas a curiosidade desses espectadores. A gente tem um repertório que a gente pode explorar, as chanchadas brasileiras, por exemplo, tu podes mostrar uma sequência de humor entre o Oscarito e o Grande Otelo, que têm sequências deliciosas, aqueles pastiches com *Romeu e Julieta (Carnaval no Fogo, 1949)*, *Sansão e Dalila (1954)*, e isso, além de atender essa coisa da diversão, do encantamento, pode te abrir um leque pra essa linha do pedagógico. Por exemplo, quando tu exhibes para uma criança a cena do balcão do Romeu e Julieta feita pelo Oscarito e pelo Grande Otelo, que é super engraçada, até hoje a gente vê aquilo e morre de rir, isso pode também servir de introdução ao Shakespeare para esses alunos. E mostrar outras versões diferentes dessa mesma sequência, aí não na chave do pastiche, na chave dramática, né? Eu acho que o professor tem que ser criativo em relação a isso.

JC: ...e ter repertório, né?

MM: E ter repertório... exatamente, e ter repertório. Por isso uma coisa que a gente sempre bate, para trabalhar com cinema na sala de aula, na escola, é preciso ter repertório. Quem vai trabalhar com cinema na sala de aula? O professor que vai trabalhar com cinema na sala de aula, ele tem que ter um repertório que possibilite efetivamente que esse trabalho seja um trabalho eficaz, um trabalho que cumpra o seu objetivo. Infelizmente eu acho que essa ainda não é a nossa realidade, estamos muito longe disso. Então a gente tem que trabalhar também com um projeto de formação de professores, professores que estejam dispostos a isso, claro.

JC: E licenciaturas em cinema também, que nem tem na UFF, né...

MM: Exatamente, começar a incluir nesse contexto pessoas que tenham formação específica para trabalhar com isso. Eu acho que isso é fundamental, né? Mas certamente o cinema brasileiro já tem uma história que possibilita fazer um trabalho muito rico, muito rico... Eu acho que a gente tem... tanto o cinema contemporâneo quanto os nossos clássicos... Mas eu sempre acho que não se deve trabalhar só com um tipo de cinematografia, eu acho que quanto mais diversificado melhor. Claro, aí vai depender do número de horas que a gente vai ter disponível na escola pra trabalhar com isso, e essa vai ser uma opção do professor. O espaço que ele vai dar para o cinema brasileiro e para outras cinematografias... O que eu acho é que a gente deve evitar algumas coisas, a gente sabe que 98% das crianças já vêem em casa, na televisão, os filmes da Disney. Então tu não precisas na escola também trabalhar com a Disney, pelo menos com a Disney contemporânea. A Disney tem, por exemplo, curtas maravilhosos dos anos 30 e 40 que são pouquíssimo conhecidos, que são clássicos do cinema e estão entre as maiores realizações do cinema infantil. Eu acho que isso não tem problema trabalhar. Agora, não tem sentido tu trabalhares *Shrek (2001)*, *Frozen (2013)*, essas coisas que eles já conhecem, pois eles já têm acesso a isso.

JC: Tu falou sobre o cinema nacional e a identificação, né, de se sentir representado e tal. Sobre essa questão da identificação dos estudantes com os filmes, é um critério pra ti, ahn, por exemplo, formas de identificação: etária, de gênero, que os personagens tenham a idade do espectador, ou de classe, que sejam da mesma classe social, de raça, os regionalismos, os contextos de vida dos estudantes, tipo filmes que se passem na escola... É um critério de seleção? Tu acha que isso é muito importante, ou também é importante que sejam realidades alheias? enfim, como é que tu vê essa questão da identificação?

MM: Eu acho que a identificação é uma questão importante sim, especialmente para a criança, né? Eu acho que é bem importante, e também para o adolescente. A gente tem visto em anos recentes, até no cinema brasileiro, muitos filmes preocupados em representar esse universo da adolescência que até então não existiam, essa faixa etária ficava meio num limbo. E é óbvio que um adolescente que, por exemplo, vive aquele turbilhão sexual, aquela coisa de ainda ser meio criança mas já ter anseios de adulto, vai gostar de ver isso na tela. Tu veres isso representado, tu perceberes que esse drama não é só teu, que isso acontece também com adolescentes no Japão, com adolescentes na China, com adolescentes na França, ou com adolescentes que vivem no Nordeste ou em São Paulo, isso tem uma potência grande. E essa identificação é muito importante, porque as pessoas vão se reconhecer, elas vão reconhecer as suas questões... Assim como os adultos. Como é bacana quando tu lê um livro e tu

reconheces nesse livro questões que são tuas também, que tu às vezes não sabes nem como verbalizar... E aí tu encontras um escritor que consegue verbalizar isso, descrever estados de espírito, sentimentos confusos, coisas que tu nem sabes que estão te afligindo exatamente, e aí tu vais ler e tu te dá conta: “Nossa, era isso...”. Se para um adulto isso muitas vezes é difícil, para um adolescente isso é muito mais. Então, quando um adolescente tem acesso a uma obra de arte que consegue retratar isso de uma maneira bacana, isso é muito potente, eu acho. E eu acho que isso tem que ser uma preocupação sim.

JC: Seria um critério de seleção?

MM: É, seria um dos critérios sem dúvida...

JC: E eu acho que tu já falou um pouco, em relação às diversidades formais, enfim, que daqui a pouco é um filme com uma forma que eles não estejam muito habituados, mas que também isso tem a ver com um projeto regular de exibição né? Acho que isso aí dá pra pular também. Então indo pros filmes do *Festival*. O *Festival* começou como “escolar de cinema brasileiro”, e mudou, então por que que mudou? Por questões práticas ou ideológicas, mesmo, por entender que... Enfim, porque não tinha tantos filmes nacionais pra trabalhar ou por entender que a diversidade seria mais interessante?

MM: É, sem dúvida, eu acho que o projeto foi crescendo, atingindo um número maior de espectadores, um número maior de escolas... E havia a necessidade de ampliar esse universo, a partir de trocas que começaram a se estabelecer... Principalmente a Angélica com essas outras experiências, por exemplo, o festival lá em Florianópolis⁷², o *Cineduc*⁷³, essas outras experiências bem sucedidas, o pessoal lá do Rio de Janeiro⁷⁴... O livro do Bergala eu acho que é uma coisa bem determinante porque tem uma proposta ali que eu acho que é muito eficaz, e que acaba influenciando bastante essa prática de dar acesso ao cinema para os estudantes. Perceber o cinema como uma produção cultural que precisa ser conhecida, assim como a gente precisa conhecer os clássicos da literatura, a gente também precisa conhecer os clássicos do cinema. A gente tem que entender que o cinema tem uma história, que ele começa silencioso e em preto e branco, que ele vai passar por transformações, né? Seria importante fazer isso no âmbito da escola e num festival mais abrangente. Então, por exemplo, a programação que a gente começou a fazer para as crianças bem pequenas, lá da faixa de 2 a 5 anos, que são curtas e trechos de filmes, elas praticamente fazem uma pequena história do cinema no século XX, porque começa com trechos de filmes do Chaplin ou do Buster Keaton até chegar em produções bem recentes de curta-metragens, né? Então tu começa a mostrar essa trajetória, que é essa história do cinema ao longo do século XX...

JC: E que daqui a pouco só o cinema brasileiro não dá conta, né?

MM: E só o cinema brasileiro não dá conta, porque a produção de cinema no Brasil é muito descontinuada, né? Para o público infantil ela começou a ter um impulso muito recentemente

⁷² *Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis*.

⁷³ *Cineduc* é um projeto referência na área de cinema educação, que existe desde 1970 na cidade do Rio de Janeiro. O projeto trabalha em escolas das redes público e privadas e também em parcerias com centros culturais, cinemas e cinematecas.

⁷⁴ Mello se refere ao *Cinead – Cinema para Aprender e Desaprender*, projeto de extensão da UFRJ coordenado pela Prof^a Dr^a Adriana Fresquet.

através de editais específicos. E que tem resultado num *boom* recente, do cinema de animação, principalmente. Mas a ideia era ampliar mesmo esse universo, porque o *Festival* cresceu, ele se transformou num programa, com financiamento federal, com mais recursos... Tu tens mais tempo, tu tens mais orçamento, tu podes ampliar, né?

JC: ãhan. Dos filmes nacionais que já foram exibidos no *Festival*, pensando nessa questão, do filme que retoma a história, de filmes mais recentes, teve... Se não me engano teve uma experiência assim com um filme mais antigo, né, que é antes dos anos 90, 2000 pra cá, que é o *Couro de Gato (1949)*, do Joaquim Pedro de Andrade, de 1962. Como é que tu avalia que foi essa experiência, porque que ele foi um filme quase que único, porque a maioria de todos os outros são muito mais recentes, né. Se teve esse interesse em buscar outros filmes, ou se foi um filme que surgiu naquele momento, e enfim, como é que foi essa experiência?

MM: É, eu até falo disso no meu texto que está no livro. A ideia era exibir um filme clássico, um filme que foi pioneiro na questão da representação da infância na periferia. A gente sabe que boa parte das escolas atingidas pelo projeto são localizadas em áreas periféricas, então haveria essa questão da identificação, muitas crianças negras, os protagonistas são meninos negros, nesse ambiente da favela. É um filme pioneiro nessa representação da favela no cinema brasileiro. E dessa infância mais vulnerável, mais desprotegida, um filme super importante do Cinema Novo, que é um movimento central na história do cinema brasileiro. O filme estava disponível pela *Programadora Brasil*⁷⁵, e isso também foi bastante decisivo...

JC: É um critério também, né, a disponibilidade dos filmes....

MM: Claro, a disponibilidade dos filmes é um critério, tu tens que ter como mostrar os filmes. Mas o *Couro de Gato* sim, foi uma experiência que foi bastante complexa, alguns professores rechaçaram, chegaram a desagendar as sessões quando eles viram o filme, porque eles achavam que o filme não era adequado para o público infantil, que os alunos não iriam gostar, porque o filme era preto e branco, era um filme pesado, era um filme triste... Isso é uma coisa também que, conforme o *Programa* foi se desenvolvendo, se procurou também romper com isso, com essas certezas, e fazer algumas apostas mais arriscadas. E no final acabou que os alunos receberam muito bem o filme, e se viu que esse preconceito existia muito mais por parte dos professores, que por sua vez também não conheciam o filme, o que é meio absurdo se a gente pensar que eles estão no papel de formadores. Aí tu percebes essa coisa das lacunas de formação, né? Um professor de uma escola brasileira não conhece um título clássico do Cinema Novo, e não tem o hábito de ver filmes clássicos brasileiros, não conhece a história do cinema brasileiro, não sabe o que é Cinema Novo, não sabe quem é Joaquim Pedro de Andrade. Então tu percebes esse *gap* aí de formação que a gente tem e que é bastante complicado. E... claro que eu acho importante sempre se procurar trabalhar nessa linha... Se o projeto for continuado, né? É que o *Festival Escolar* acontece apenas uma vez por ano...

JC: Sim, e as turmas que vem não se repetem necessariamente, né, é experiência única pra grande parte do público.

⁷⁵ *Programadora Brasil* é um projeto do Ministério da Cultura do Governo Federal, no qual, desde 2007, a cada ano, é lançado em DVD um conjunto de filmes brasileiros, de várias épocas, curta e longa-metragens, licenciados para exibições sem fins lucrativos em pontos de exibição audiovisual associados ao projeto. Está inativo desde 2015.

MM: As turmas não se repetem. Eu acho que embora o *Festival* já tenha uma história, ele não é a situação ideal. A situação ideal seria que as crianças e os adolescentes na escola tivessem acesso constante ao cinema, que não fosse uma vez por ano só.

JC: A escolha dos filmes de alguma forma é limitada pela falta de acesso continuado dos estudantes...

MM: Exatamente, e também por uma grade, né? O *Festival* dura só umas três ou quatro semanas...

JC: É, e eu ia te perguntar, por que... Já que essa experiência com *Couro de Gato* não foi ruim, né... Os alunos receberam... Não só por isso, mas tu chegou a pensar em passar outros filmes clássicos brasileiros e acabou optando por não trabalhar pra não haver esse confronto com os professores, ou não surgiu mesmo...

MM: Não, não, não foi por isso, é que acabou que em outros momentos surgiram outros filmes. Como tem essa coisa de a gente ir a um festival, outro festival, tu assistes os filmes e tal, tu acabas descobrindo títulos que tu achas que efetivamente podem funcionar muito bem, né? E tu tens um limite de grade mesmo, né? Uma sessão, ela pode ter no máximo 90 minutos, então aí tu tens que encaixar um número X de filmes ... E de repente naquele ano não surgiu um filme com o perfil do *Couro de Gato*, embora existam, se a gente for procurar, claro que existem. E tem a coisa dos trechos também. Eu acho que tem vários filmes brasileiros importantes dos anos 50, 60, já falei das chanchadas, o próprio Cinema Novo que dá pra trabalhar tranquilamente com adolescentes, curtas-metragens da época. A *Programadora Brasil* deu acesso a muitos desses títulos, infelizmente é um projeto que acabou, não existe mais, mas o repertório que foi colocado à disposição já é bastante significativo, dá para fazer um trabalho bastante interessante. E essa coisa do trecho eu acho muito potente, a gente viu esse ano um filme brasileiro que foi muito bem recebido e quem vê tem gostado muito, que é o *Cinema Novo (2016)* do Eryk Rocha, que é um filme que na verdade é uma grande colcha de trechos de filmes brasileiros e que é muito bacana, né? Então tem um momento do filme que são só personagens correndo, outro momento que são só personagens se beijando...

JC: E são trechos que colocados em relação formam uma narrativa específica, né?

MM: Exatamente, e que te dá vontade de ver todos os filmes na íntegra. Isso é muito potente...

JC: É um exemplo muito bom... É, isso entra na pergunta que eu ia te fazer agora, tu tenta estabelecer algum tipo de relação entre os filmes?...

MM: Sim, sim...

JC: ...assim que tipos de relações tu acha que são possíveis? Que tipos de relações tu tenta e que outras relações tu acha que são possíveis e que no *Festival* talvez não tenha espaço, mas que talvez num trabalho em sala de aula teria?

MM: Eu acho que as relações são infinitas e elas estão a critério do programador, do professor, né? Eu posso te dar um exemplo de um tipo de relação que eu gosto de fazer. Teve um ano que a gente exibiu um desenho da fase clássica do Tom & Jerry⁷⁶, que são personagens icônicos do cinema infantil, e que é um curta-metragem em que o Tom e o Jerry vão ao cinema. Eles estão sempre brigando, mas aí nesse episódio eles fazem as pazes, e aí, para celebrar essa trégua, eles resolvem ir juntos ao cinema. E aí no cinema está passando um filme que mostra os dois brigando, um filme clássico do Tom & Jerry... E aí, vendo isso na tela eles começam a brigar de novo na plateia. Então, quer dizer, é um pequeno curta-metragem que é genial, que tem toda a questão da metalinguagem, da representação... Então é muito rico, né? E aí a gente exibiu esse curta e depois exibimos um trecho de um musical americano dos anos 40, *Marujos do Amor (1945)*, que é uma cena clássica do cinema, que mostra o ratinho Jerry dançando com o Gene Kelly, que é uma animação incrível, dando um exemplo das diferenças entre cinema de animação e cinema com atores reais... E aí, obviamente, as crianças vão fazer essa relação, elas vão reconhecer que o ratinho que está ali dançando é o ratinho que elas viram antes no curta do Tom & Jerry, e elas vão querer saber como o desenho animado está junto com o filme real, com atores reais, e aí tu vais poder trabalhar com questões técnicas também, mostrar as diferentes técnicas do cinema... Então as possibilidades de relação são infinitas, as possibilidades que podem ser exploradas...

JC: É porque as aproximações muitas vezes são temáticas, então um filme, enfim... um filme que trate de um determinado tema, aí junta com outro filme que fale do mesmo tema... e aí acaba não extrapolando essas possibilidades...

MM: É, eu acho que é interessante que elas sejam não só temáticas, mas sejam também formais, ou mesmo históricas...

JC: ...sim, passar um filme recente com um filme antigo, de que forma se distingue, de que forma se aproxima...

MM: Eu acho que as possibilidades são infinitas... Também o exemplo que eu dei antes, da cena do balcão, do *Romeu e Julieta*... Tu podes trabalhar ela numa chave de pastiche, da cena de uma chanchada brasileira, exibindo depois a cena do balcão na versão do Baz Luhrmann (*Romeu + Julieta*, 1996), ou na versão do Zeffirelli (*Romeu e Julieta*, 1968) e mostrar como o cinema vai representar isso em diferentes momentos e aí também já introduzir Shakespeare. Então as relações são muito ricas.

JC: E pra fechar, eu acho que a gente tá falando sobre isso durante toda conversa, mas a última pergunta seria, se tu quiser colocar alguma coisa a mais sobre isso, é... Na tua opinião, que tipo de conhecimento que tá em jogo numa exibição de cinema e o que seria específico do ensino *do* cinema *com* o cinema no contexto escolar, assim?

MM: Eu acredito que em relação à questão do cinema na escola a preocupação maior tem que ser com a possibilidade de oferecer aos alunos uma experiência estética potente, né? Que, obviamente, também é pedagógica. Mas não pedagógica no sentido tradicional. Eu acho que a questão da arte no ambiente escolar deve se preocupar é com o impacto estético que o acesso

⁷⁶ Episódio do desenho animado Tom & Jerry.

ao objeto artístico provoca em qualquer espectador, né? Isso evidentemente que também é pedagógico, mas não naquele sentido tradicional: “Ah, a gente vai trabalhar com a história de Roma, e aí vamos passar *O Gladiador* (2000). Eu acho que não é assim...

JC: E mesmo: “Vamos trabalhar com a história do cinema”, e também trabalhar com o cinema numa forma mais abstrata, que não exiba os filmes...

MM: Sem dúvida, eu acho que essa deve ser a preocupação maior. Eu acho que os alunos e a escola têm que ter essa preocupação em, assim, como se ensina literatura, se ensina uma história da literatura brasileira, por exemplo, nas escolas a gente tem isso, né... Eu acho que isso deve existir, mas junto com isso tem que existir a preocupação com o efeito estético que a literatura provoca em qualquer leitor, né? Então, não é importante saber apenas quem foi Machado de Assis. É importante ter acesso e realmente ser impactado pela literatura do Machado de Assis. Que ao final da leitura de um romance ou da visão de um filme aquele espectador, aquele leitor, ele saia transformado por uma experiência estética efetivamente potente. E acho que essa é a preocupação que a gente precisa ter, eu acho que é esse o cuidado que se deve tomar quando trabalhamos com arte na escola...

JC: Talvez não didatizar, né? Não é importante as crianças saberem quem foi Joaquim Pedro de Andrade, mas é interessante que elas assistam, talvez, *Couro de Gato* e se emocionem com aquele menino, e que de alguma forma isso é um conhecimento também, uma produção e conhecimento, também, né?

MM: É, isso é uma produção de conhecimento, e isso vai levá-las a saber quem é Joaquim Pedro de Andrade. A gente teve essa experiência, a gente exibiu trechos do Buster Keaton, que é maravilhoso, que não é muito conhecido em comparação com o Chaplin, por exemplo, para crianças de 2 a 3 anos⁷⁷ e eles adoraram. Certamente isso é uma coisa que vai ficar com eles, e quando eles forem adultos eles lembrarão disso e eles poderão, aí sim, saber quem é Buster Keaton, qual é o papel que ele teve na história do cinema... Claro que o professor pode também falar disso, as crianças são muito abertas ao conhecimento, e tu podes dar uma contextualizada, especialmente depois delas terem tido a experiência com o filme: “Aí, lembra daquele filme com um tio lá que enfrentou a tempestade... esse tio morava nos Estados Unidos, ele fazia filmes lá, há muito tempo atrás...”. E aí explicar, né, como ele fazia os filmes, que ele não usava dublês, explicar o que é um dublê, que ele estava sempre sério, que ele nunca ria... Isso são coisas que as crianças já terão percebido com a visão daquele trecho do filme, mas que o professor vai poder também potencializar depois, né? Daí vem essa questão da informação mais... mais formal, mesmo, mais sistematizada, que pode vir junto. Mas acho que o que deve estar em primeiro lugar é a experiência estética. A criança e o adolescente estão muito colados com a questão do prazer e da diversão, e isso também a gente não pode ignorar, né? Não tem como a gente ignorar, né? Por isso eu acho que tem alguns diretores que são menos, digamos, apropriados para trabalhar com essa faixa etária. Por exemplo, tu pegas um cara como o Bergman, que é um cineasta bastante...

JC: ...ahaha, é digamos que eu não imagino nem um trecho do Bergman que possa...

⁷⁷ A faixa etária a que Mello se refere é de 2 a 5 anos, correspondente a etapa da Educação Infantil.

MM: ...É bastante penoso de ver, porque é um diretor que realmente te coloca em situações muito de confronto, é difícil que um adolescente consiga ...

JC: E é um trabalho numa chave muito psicológica também, né?

MM: Mas mesmo assim eu acho que algumas coisas podem funcionar... Por exemplo, a gente tem um curta gaúcho aqui, que acho que funciona muito bem, que é *O Oitavo Selo* (1999), do Tomás Creus, que é em cima da cena da morte jogando xadrez. Acho que tu passares o trecho do Bergman com o filme do Tomás pode ser bem interessante...

JC: E tem um curta da *Pixar*⁷⁸ também que é um velhinho jogando com ele mesmo...

MM: É... então, eu acho que assim, tu vais encontrar alguns raros momentos na filmografia do Bergman que também é possível fazer isso, mas no geral é complicado tu mostrar a cena do *Gritos e Sussurros* (1972) em que a mulher enfia cacos de vidro na vagina, né? (risos) Não dá, né? Até para um espectador adulto aquilo é pesado, então...

JC: Ahahah, é... mas é muito legal essa ideia das relações, do que é específico do cinema, né, das representações, de como o cinema representou determinadas cenas... Então eu acho que é isso Marcus... Obrigada!

⁷⁸*Geri's game*, curta-metragem de animação do estúdio Pixar, 1997.

ANEXO D. ENTREVISTA BRUNO DORNELLES

JC: Bruno, eu sei que tu trabalha com cinema em sala de aula, a gente terminou a graduação juntos e eu lembro que eu achava muito legal o teu projeto, o que eu pude acompanhar um pouco, e depois que tu se formou, às vezes mais às vezes menos, por questões de tempo... A entrevista é semi-estruturada, ela não é rígida, vai ser uma conversa bem livre, mas tem alguns pontos que se a gente não abordar eu volto pra retomar eles. Eu queria que tu começasse falando da tua formação, da tua relação com o cinema, tua particular, por que cinema, por que o cinema nas artes, introduzir um pouco o trabalho que já fez em sala de aula com o cinema no estágio, depois nas escolas que tu trabalhou, dar uma introduzida em ti em relação ao cinema e educação.

BD: Bom, então, eu sou licenciado pela UFRGS, em artes visuais, tive oportunidade de participar do *PLI Programa de Licenciaturas Internacionais*, e morei dois anos em Portugal, e em Portugal eu acabei fazendo dois anos de estudos artísticos que era um curso da Universidade de Coimbra que é pra formação de produtor cultural. Então por ser um curso de formação de produtores culturais, é um curso que abrange todas as áreas das artes, não só as visuais, mas a música, o cinema e as artes cênicas, a dança e o teatro. Lá que foi a primeira imersão que eu tive em estudos de cinema, estudar cinema como uma linguagem artística, não comercial, mas uma linguagem de propriedades artísticas. Eu comecei a me ligar que o cinema, como qualquer outra forma de expressão, ele era uma linguagem que tinha suas regras, que podiam ser quebradas, mas que existia uma lógica naquela linguagem, como no português, como na matemática... E daí eu comecei a me encantar por aquilo, porque eu comecei a entender que a partir do momento que eu me apropriasse, mesmo que minimamente dessa linguagem, eu ia começar a ganhar repertório analítico maior do que eu tinha sobre os filmes que eu já gostava. Então eu comecei a me sentir, não é empoderado a palavra, mas eu comecei a me sentir com uma propriedade de... pra ver um filme, e aquilo começou a me encantar. E aí quando eu voltei pro Brasil, eu voltei a fazer licenciatura, voltei a pensar muito sobre a licenciatura, e eu tinha que pensar num projeto pra fazer o estágio, eu pensei nisso: “Bah, que legal seria tentar entender, ou tentar achar vestígios, pistas do que os jovens consomem de produtos audiovisuais, o que é que eles assistem, porque aquilo chama atenção deles, inseridos numa cultura massificada, numa cultura de consumo muito grande, hegemônica.”. Eu tava pensando assim: “Bom eles consomem isso diariamente, eles têm o consumo de audiovisual na sua database de ser humano, mas o que eles consomem e porque que eles o fazem?” Então, na verdade, a minha primeira experimentação com o TCC foi tentar entender isso, era tentar entender porque um gostava de tal filme, porque outro gostava de tal comercial, porque outro gostava de um meme e outro de outro, e aí quando eu juntei - eu me lembro que eu fiz um exercício em que eles apresentavam, eu acho que foi umas 4 ou 5 aulas pra dar tempo, por causa da questão do tempo, porque a gente tem um período por semana etc etc - eles apresentaram um vídeo que eles gostassem, eles selecionaram um vídeo de até 3 minutos, eu tive que colocar umas regrinhas por causa do tempo e tal, e que eles comentassem depois o porque eles gostavam daquele vídeo, ou daquele gênero de vídeo. E depois que eu tinha essa base pra entender o que eles gostavam de consumir, eu me apeguei muito, o meu TCC é muito, vai para o livro *Pós-Produção*⁷⁹, e uma das questões do livro é exatamente essa de que a partir do que tu consome tu também produz e distribui. Que essa

⁷⁹ Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo, do crítico e pesquisador francês Nicolas Bourrioud, publicado no Brasil em 2004, pela editora Martins Fontes.

noção de consumo é uma coisa que tá muito impregnada a partir do momento que tu consome, produz, a partir do momento que tu produz, tu distribui, e aí eu pensei assim, tá beleza, se eu tenho como base uma referência do que eles consomem, eu quero entender como é que eles produzem audiovisual. E aí eu dei a ideia de eles criarem alguma peça audiovisual pra mim. Primeiro é claro a gente estudou... Eu costumo fazer primeiro os exercícios de sensibilização, qualquer conteúdo que eu vá começar eu primeiro coloco uma música, leio um poema que fala sobre aquilo, e eu lembro que um dos primeiros exercícios de análise que nós fizemos foi que nós estudamos, eu fiz meio *an passan* o conceito de videoarte, de cinema e de audiovisual documental ou jornalístico. E aí eu fiz um exercício com eles em que eles viam uns trechos de alguma das obras, e eles tinham que me dizer se aquilo era de um jornal, se aquilo era de uma fonte jornalística, se aquilo era cinema ou... Deixando bem amplo mesmo, não expliquei o que era cinema, o que era jornalismo, e o que era videoarte. E aí óbvio que eu comecei a brincar com aquilo. Eu mostrei um pedaço do... sei lá, do *Esta não é a sua vida (1991)* do Jorge Furtado, que ele brinca com as imagens do que é jornalismo... Eles caíram muito nessa de... Eu coloquei uma cena mais estranha de um filme, eles disseram que era videoarte... Eles caíram nessa confusão, e aí quando eles caíram nessa confusão eu pedi pra eles produzirem algum vídeo, algum conteúdo audiovisual que fosse uma desses três fontes que eles tinham visto. Aí o que me encantou no trabalho de conclusão é que o trabalho de conclusão tem como objeto final analisar como aquilo que eles produzem tá intrinsecamente ligado aquilo que eles consomem.

JC: Sabe que eu parti de outro lugar no meu TCC, uma coisa completamente diferente, passei por outros tipos de exercícios e cheguei a mesma conclusão! Ahahaha.

BD: Ahahahah! E daí o que aconteceu quando eu peguei esse material foi justamente isso, eu percebi que eles tinham uma relação técnica com o celular, com a questão de capturar a imagem, de criar conteúdo audiovisual, que era muito parecido com aquilo que eles viam e que eles não tinham muita noção disso. Por exemplo, um menino brincava de ele estar a frente de uma guria, ele tava aqui e aí a guria tava atrás dele, e aí ele brincava de tipo cutucar o olho dela na câmera pra aproveitar a perspectiva. Então eles têm uns jogos, umas brincadeiras com o audiovisual, que vem do fato de eles consumirem aquele tipo de audiovisual, que é a técnica de audiovisual, que é a linguagem, e aí foi mais ou menos por aí. E aí quando eu comecei a trabalhar, de forma geral, eu tive que começar a atender outras demandas. Porque por eu lido com escolas particulares, né, privadas, eles têm uma demanda que é um pouco mais normativa do que as escolas públicas em relação à listagem de conteúdos, currículo etc. E aí eu tive que eu tive um primeiro ano, 2014 foi o meu primeiro ano, eu tive um pouco mais de liberdade, em uma das escolas que tinha uma pedagogia um pouco mais aberta, mas eu não tava entendendo como é que aquilo estava funcionando pra mim dentro da educação cinematográfica. Em 2015, eu comecei a estudar um pouco mais as coisas, ãhn, nas férias de 2015 eu comecei a estruturar um pouco mais as coisas e eu decidi alguns planos de criação. Tive a sorte de *em um dos colégios*⁸⁰, no segundo ano do ensino médio eles tem um projeto chamado de curta-metragem, que é um projeto interdisciplinar das áreas de linguagem, das disciplinas de linguagem, em que eles pegam contos do Machado de Assis, que é o conteúdo trabalhado em literatura e em português também, e fazem versões filmadas, né, curtas com os contos do Machado de Assis. E aí eu tive uma aproximação muito prática, eles produziram coisas, não utilizando só o meu espaço de sala de aula, na verdade eu tive um espaço de sala

⁸⁰ Optei por não citar os colégios nominalmente.

de aula muito mais como um lugar onde eles poderiam organizar os pensamentos deles, do que eles estavam fazendo e ver coisas, e ver... Pegar um pouquinho de repertório pra ver se eles conseguiam pensar aquilo dentro do trabalho que eles estavam fazendo. Então eles produziram, eles filmaram, e aí não era só na escola, eles filmaram aqui no centro, um deles filmou numa casa antiga... Uma megaprodução, assim, pesquisa de locação... E eu tive uma aula com eles e expliquei bem os passos da produção, o que o diretor faz, o que o produtor faz, o que o fotógrafo faz... no final desse projeto eles tem uma premiação na *universidade da mesma rede de ensino*, na verdade eles mandam as coisas *pro curso de cinema da universidade*, eles mandam os vídeos pra lá... E aí os caras avaliam...É um glamour total assim...

JC: Aí eu particularmente acho esses projetos péssimos... É o pior da indústria cinematográfica e eles reproduzem como se fosse bom... Mas enfim...

BD: Basicamente, é exatamente isso, tem a noite da premiação, aí todo mundo vai quase de gala... Eu cheguei lá de chinelo, tava suando, tava chovendo, tava correndo... E com o material educativo em baixo do braço... Mas enfim, mas eles têm a premiação, a premiação é tipo o Oscar deles, é fotografia, é direção, é produção, então eles tinham que entender aquilo. Eles tinham também uma coisa mais prática da linguagem prática de como lidar com a câmera e tal, isso eles tinham fora, porque eles tinham palestras na universidade, eles tinham workshop no curso de cinema, pra entender mais essa parte da linguagem, de entender a linguagem, e é basicamente desse ponto de vista que eu tenho tratado o cinema em sala de aula, é entender o cinema, é fazer com que eles entendam que o cinema é uma linguagem, é meio aquela máxima do *Ansel Adams* que ele fala que “You don’t take a picture, you make it”. Né, tu não pega, tu faz. E é muito esse lado que eu quero que eles entendam. Que um filme ele não é simplesmente umas pessoinhas falando algumas coisa e alguém louco com uma câmera na mão e pensa: “Ah, agora eu acho que eu vou filmar aqui, e se eu me aproximar um pouco acho que vai ser legal...”. É isso que eu quero que eles entendam, é isso que eu faço eles entenderem. Então do ponto de vista prático eu tenho muito pouco tempo e pouca disponibilidade curricular, pra lidar com o cinema de uma forma mais prática, mas eu tenho cobrado muito deles a compreensão do cinema enquanto linguagem. Ano passado eu fiz um experimento, foi bem legal, quero organizar melhor esse ano, eu cobro um filme por trimestre, porque sempre tem as provas e tal, aí eu sempre digo: “Olha, o primeiro trimestre é o filme tal. Vocês têm que ver esse filme, eu disponibilizo pra eles uma ficha de perguntas em relação ao filme, que eles têm que responder e eles me mandam... Conta como um ponto de participação, e aí eu vou muito por esse lado, eu tenho obrigado eles a ver um filme por trimestre, e aí claro, aquela coisa bem, às vezes autoritária, porque, cara não, não vou te dar *Avengers (Os Vingadores, 2012)* pra ver. Pode ser que um dia a gente fale do *Avengers* quando a gente for falar do mito do herói... Vamos tentar olhar *Os Vingadores* por uma outra perspectiva. Por exemplo, no nono ano eles trabalham com fotografia, basicamente o conteúdo de nono ano vai ser começo do século XX, e aí eu caio direto em fotografia, cinema. Aí eles viram fotografia, eu passei pra eles *O Sal da Terra (2014)* e aí problematizar que... Eu perguntei depois que eles viram o que eles tinham achado do filme, o que eles tinha chamado a atenção no filme, o que eles tinham gostado o que eles não tinham gostado e porque. E eles: “Ah, o filme é muito bonito...”, tá mas porque é bonito? E aí, é que eu cobro deles, né? Nessa ficha d’*O Sal da Terra* por exemplo tinha coisas que questionavam inclusive a relação que o Sebastião Salgado tem com a Samarco, com a Vale do Rio Doce, e como é que aquilo poderia ser visto no filme, como aquilo aparecia no filme, ou também por questões mais relativas à linguagem

cinematográfica, que cena te chamou atenção visualmente?. Com exercícios do tipo: reassistesse essa cena sem o áudio, o que tu enxerga nela? Tem uma diferença? Não tem? Escuta só o áudio, o que te chamou atenção? Então é mais ou menos por aí que eu tenho trabalhado. Mas eu tenho cobrado um filme por trimestre que tenha relação com o conteúdo.

JC: Então um critério de escolha de filmes pra ti seria essa relação com o conteúdo de artes, até porque a grade, o currículo da escola privada ele é um pouco mais fechado... A gente tá um pouco mais acostumado a trabalhar com esse currículo de artes muito amplo, muito aberto, porque na faculdade a gente trabalha muito com escola pública, né? Então tu falou disso, que eles acabam produzindo o que eles assistem, né, em relação a essa conversa de repertório, do que eles assistem e do que eles produzem, de que forma que tu, se tu fez isso, e se tu fez isso de que forma que tu trabalhou com esse repertório pra eles produzirem? Por exemplo, de exibir coisas que tu acha legais que eles possam vir a fazer parecido, ou se apropriar, enfim.

BD: Tá, isso foi no projeto de curtas e a primeira coisa que eu fiz foi selecionar alguns trechos de filmes pra fazer eles entenderem algumas questões de som e de montagem, de som e montagem como coisas propositais e nada aleatórias num filme. Então por exemplo eu lembro que eu peguei... o filme da... da Rainha Elizabeth, lembra aquele filme *Elizabeth* (1998), que é um filme dos anos 90, que não é nem tão bom, mas ele tem uma direção muito sensível, principalmente no final. Tem uma cena no final que ela tá naquela crise que ela não sabe o que fazer da vida dela como rainha, porque o povo odeia ela, e não sei o que, e tem uma cena em que ela tá aos pés da santa, de uma santa, acho que é de Maria mesmo, ela tá aos pés da santa, de joelho, mas apoiada na santa, e aí o padre tá falando com ela e ele fala que eles querem uma rainha santa. E aí tem uma tomada quando ela olha e dá o *click* nela - porque ela vai ser considerada uma rainha virgem, ela não se casou - dá uma tomada que tá a cabeça da estátua vista de... como chama... o plano super *plongée*⁸¹, tipo bem de cima e aí tipo a câmera vai descendo pra mostrar o rosto da estátua e depois a câmera volta com a tomada, corta pro rosto dela e volta. E aí eu falei assim: "O que isso significa?", "Ah, é a transformação dela na santa.", E aí depois eu mostrei pertinho do final, quando ela sai dum lugar, é a cena da coroação dela e ela sai de uma... ela tá entrando na igreja só que tem a porta da igreja e tá mostrando a parte de dentro e o fundo tá super estourado, ela sai com um plano de luz assim, e depois que ela senta e os vitrais ao redor dela ficam super brancos, aí já é uma pompa real de tecidos e coisas assim. E eu pergunto: "O que é isso aqui?", "Ah, é ela sendo coroada divinamente.". Isso eu queria que eles entendessem. E outra cena que eu mostrei foi a cena do casamento do *Relatos Selvagens* (2014), da Romina, melhor pessoa, melhor personagem, e aí eu mostrei pra eles a cena inteira, eles amaram, amaram *Relatos Selvagens*. Eu também mostrei aquele começo que o diretor apresenta um animal pra cada ator, um animal pra cada personagem, "E aí vocês vão entender isso.". Foi assim, vamos ver isso aqui e vamos tentar entender. Eles viram o começo viram que cada ator tava sendo designado com um animal, e depois eu mostrei a cena da Romina e mostrei que quando ela vai pro terraço e começa uma tempestade, começa a dar uns relâmpagos atrás, começa a dar um barulho de trovão. Depois que terminou eu falei: "Vocês notaram a cena que ela tá no terraço e começa a chover, o que significa aquilo? Aquilo é proposital, não é que tava relampejando na hora que ele estavam filmando...". E eles: "Ah, aquilo ali é o momento que ela se transforma, ela transa com o cara no telhado e depois ela começa a destruir tudo.". Dai a gente voltou pro início e eu mostrei que o animal a quem a atriz tá designada é um tigre branco, aí eles: "Ah óbvio, é uma tigresa de

⁸¹ *Plongée* é a posição da câmera acima do nível dos olhos, filmando o objeto de cima para baixo.

noiva, de branco...”. Então foi mais ou menos por aí que acabei lidando com eles nesse sentido. Eu mostro, eu seleciono, eu costumo selecionar algumas cenas e tento fazer eles entenderem nesse sentido, o que é que é linguagem.

JC: Uma abordagem bem semiótica, assim...

BD: Exatamente, eu trato com eles sobre a montagem... a montagem do cinema soviético, sabe? Eu mostro pra eles que isso tá no cinema ainda hoje. Então mais ou menos por esse caminho que eu andei com eles por esse ano.

JC: Tu tenta trabalhar bastante com exibição, na medida do possível, tu acha que isso é importante ou tu resolve mais as coisas verbalizando, com texto, falando sobre. Porque a gente pode trabalhar com montagem falando sobre montagem e a gente pode exhibir filmes... Com o que tu trabalha mais?

BD: É, eu tenho muita dificuldade a ponto de já ter praticamente desistido da ideia de passar filmes em sala de aula, porque eu acabo tendo ao longo de um trimestre, entre nove e 11, 12 aulas, e um filme pra ser assistido todo, ele vai demorar umas duas ou três aulas, considerando a organização de sala. E eu não gosto de imaginar ou de supor a ideia de que eu vá fracionar um filme em três partes, eu não gosto, eu costumo falar isso pra eles: “Olha eu não passo filme em sala de aula porque não é uma experiência de ver um filme, se eu tiver que separar o filme em três partes vocês não estão vendo esse filme, vocês estão vendo um seriado que não é esse filme. Então exibição em sala de aula eu praticamente já tirei da minha... Aí trecho sim, direto. Não só de filmes como de outros conteúdos audiovisuais, quando eu falo de arte contemporânea eu faço muita questão de levar muito vídeo de artista, com performance, com documentação em vídeo, né?”

JC: E no geral, como é a estrutura de exibição nas escolas?

BD: É boa, nesse sentido é um dos privilégios de se trabalhar em escola particular. Nas duas escolas que eu trabalho, todas as salas têm lousa digital, exibição direto na lousa e tal... uma imagem... Um dos colégios tem um projetor em cada sala, um computador, então... E aí não tem a questão do tempo que se perde de ir pra sala... Nisso em escolas particulares de forma geral, todas elas já estão trabalhando, todas escolas que eu já trabalhei elas têm no mínimo assim: tu solicita o projetor e quando tu chegar em sala de aula já vai estar lá o projetor montado pra ti. No mínimo isso, então isso é um privilégio.

JC: Tá, então sobre o cinema nacional, tem uma... Não sei se tu deve saber já, mas em 2014 foi sancionada uma lei que ainda não foi regulamentada, então ainda não tá especificada como ela seria aplicada ou fiscalizada, enfim. Que na verdade uma lei dentro da lei de diretrizes, que obriga que todas as escolas tenham exposições de, no mínimo, duas horas mensais de conteúdo audiovisual nacional. E eu queria saber como é que tu pensa a questão do cinema nacional nas tuas aulas, ou de conteúdo audiovisual nacional, mas eu prefiro fechar no cinema porque eu tô fechando a minha pesquisa no cinema. Como é que tu pensa se é um critério de seleção pra ti ser cinema nacional, por exemplo, quando tu tá pensando em trabalhar a montagem e tu vai exhibir um filme que trabalha montagem, que filme, que cena que eu vou trabalhar? O fato de ele ser nacional ele interfere na tua escolha ou não?

BD: Não, acaba que não... não faz parte dos meus critérios de avaliação, porque eu acabo... da forma que eu escolho os filmes o fato de ser nacional não acaba entrando nos critérios de

seleção. Porque os meus critérios de seleção são muito simples, ele foi muito simples no ano passado e tá ficando mais complicado agora. Agora nas férias eu tô revendo os filmes que eu pedi e eu tô colocando alguns outros filmes. Eu acabo trabalhando cinema nacional com eles quando eu trato alguns assuntos específicos, por exemplo, eu gosto muito de trabalhar o *A Matadeira* (1994) do Jorge Furtado quando eu vou falar sobre mídia, arte, no nono ano. Aí é toda aquela relação do *A Matadeira*, se é um recorte, digamos uma ação de documentário, de ficção... É uma mistura de coisas. Então eu sempre acabo me pegando mais por isso, sabe? Se o filme tem a ver com o conteúdo que eu quero trabalhar, com os conceitos que eu tô querendo trabalhar. Eu não gosto de apresentar o filme puramente por um lado histórico, tanto que as questões que eu faço sobre *A Matadeira* nenhuma é sobre a Guerra de Canudos, mas a ideia é, às vezes eu trabalho conceitos em sala de aula e tem filmes que me despertam na cabeça um trabalho, esse filme lida muito bem com esse conceito. Então acaba sendo esse o maior critério que eu tenho. Já sobre o cinema nacional em sala de aula, eu adoro essa lei, mas todas as vezes que eu tive oportunidade de falar sobre essa lei com os colegas, mesmo os colegas que têm discursos mais avançados vieram assim: “Tá, mas o que a gente vai mostrar pra eles? Pornochanchadas? Comédia bagaceira?”. Então a gente sabe que a gente tem um problema seríssimo de distribuição do “bom”, bom entre aspas, cinema nacional, né? O repertório que eles têm nas escolas, e eu acho que isso é um problema geral, não só do público mas do privado também. Isso foi uma das coisas que eu me liguei desde o começo no ensino privado... É muito parecido com a cultura que o ensino público consome. Eu costumo dizer que das conversas que eu já tive com professores da rede, nossos amigos que trabalham com a rede pública, os problemas pedagógicos são muito parecidos, a falta de interesse... É muito parecido, e isso é um problema pedagógico, a gente não ter conhecimento do nosso cinema nacional é um problema pedagógico. De cultura de uma forma geral. Acaba o que me questionam nas escolas: “E o que nós vamos mostrar?”. E eu lembro que em outro colégio que trabalhei, que eu trabalhei lá em 2015, eu cheguei a falar: “Gente, o que mais tem é cinema, é só vocês pesquisarem...”. Eu disse: “Olha, tem um site que se chama *Porta Curtas*⁸², lá tem uma infinidade de curtas, tu consegue jogar a *tag* que tu quiser, eles vão te dar uma lista de curtas que possam ter relação com aquilo... Então as pessoas não tem conhecimento, não tem repertório pra lidar com isso. Eu nunca cheguei a ler a Lei, eu não sei se tem diretriz de que conteúdo se passa...

JC: Não, ela não foi regulamentada ainda, a lei é só essa frase que eu te falei, ela tá em processo de regulamentação. Fizeram um grupo de trabalho envolvendo alguns especialistas, produtores culturais, cineastas, professores, enfim, pra pensar justamente como ela seria aplicada. Então são muitas questões, começando por, bom, as escolas têm estrutura pra aplicar essa lei? Que conteúdo audiovisual é esse? Vai ser qualquer conteúdo audiovisual, TV aberta...? Vários detalhes da lei que estão sendo pensados, não sei se com esse golpe como é que vai ficar essa discussão...

BD: Possivelmente mal, como qualquer outra coisa...

JC: Eu quis fazer essa discussão porque no meio do cinema e educação que eu tenho circulado, nos fóruns de *Ouro Preto*⁸³ de cinema e educação e em várias outras discussões, as

⁸² *Porta Curtas* é um repositório de curtas-metragens nacionais disponibilizados para o acesso integral e gratuito das obras.

⁸³ Refiro-me ao fórum da *Rede Kino – Rede Latino Americana de Cinema e Educação* que acontece anualmente durante o *Cineop – Mostra de Cinema de Ouro Preto*.

questões estão muito em torno disso, que conteúdo é esse, e, mais do que conteúdo é esse, é quem estaria legitimado, quem estaria apto a dizer que conteúdo é esse? Porque todos os cursos vão muito no sentido de que o professor tem que ter autonomia pra trabalhar o filme que ele quiser, pra selecionar o filme. Mas ao mesmo tempo se esse professor não tem repertório, o que ele vai trabalhar? E quem tem competência pra indicar esse repertório? É a Academia, são as Secretarias de Educação... E isso não tem uma resposta, mas é um tema de debate. Porque a gente sabe que se ninguém fizer isso daqui a pouco a *Globo*⁸⁴ lança uma caixa “filmes pra passar na escola”...

BD: Claro, e todas as escolas vão comprar. Mas é bem isso, a Lei acaba criando essa discussão. Por esse ponto ela coloca um debate sobre o fato de que a gente tem que pensar no que a gente vai passar. Mas tem muito esse lado de as escolas, por mais que elas tenham possibilidades técnicas de passar, existe uma dificuldade muito grande dentro das escolas de entender que conteúdo passar, por que passar. Porque tem muito essa questão de que essa Lei existe, mas como é que ela está chegando... Nas escolas particulares, elas se preocupam, em dar conta do ENEM, então tem que gabaritar o ENEM, tem que passar o conteúdo do ENEM...

JC: Sim, só entra no currículo aquilo que cai no vestibular, né? Quem tem feito um trabalho muito bom nesse sentido é o pessoal da música, né, o *Tropicália*⁸⁵, o disco tá como “leitura” obrigatória há uns três anos ou mais, e a redação desse ano era sobre o que é ter estilo, a partir de um exemplo de um texto sobre a Elis Regina. Então o pessoal da música tá se puxando pra entrar no currículo.

BD: É, eu de forma geral, sou professor de artes, mas eu costumo dizer que eu sou muito mais professor de crítica cultural. Eu me coloco muito nesse lugar de... Eu não dou arte bizantina... Não, cara... E aí uma coisa que felizmente as escolas já tem se ligado, que não é necessário. Tu quer trabalhar arte antiga, tu vai entender porque as pessoas faziam aquilo, vai entender que funções sociais aquilo tinha, tu vai entender, porque ela se dava daquele jeito. Isso é relevante pra tu entender os processos culturais. Mas assim, por esse ponto de vista que hoje em dia a arte na sala de aula ela não é mais aquele fazer puramente técnico e ela tá começando a... Isso que a gente tava falando, tá começando a cair no ENEM. O que vai cair no ENEM, eu fui cobrado a ensinar, e aí eu vi e achei bem legal, pegar a ideia de pegar perguntas do ENEM que tenham conteúdo de arte e fazer uns exercícios de resolução de perguntas. Então por um lado isso é muito bom, porque tá ligando com essa ideia de que a arte é importante, ela importa na base curricular nacional, tu tem que ter. E por mais que ela seja importante tá quebrando muita gente, muitos professores de artes. Eu entrei no lugar de duas professoras que infelizmente o discurso que se tinha era que: “Ah, era muito fácil, era só fazer desenho”. Isso nas escolas privadas, em 2015. Então pra mim é um paradigma do ensino de arte, por causa do ENEM tá começando a ser mudado, e aí os profissionais estão sendo cobrados por isso.

JC: Sim. Então me fala um pouco dos filmes que tu pede pra eles verem no trimestre, qual a abordagem que tu dá...

⁸⁴ Rede Globo de Comunicações.

⁸⁵ *Tropicália: ou Panis et Circencis*, disco de 1968.

BD: Eu devia ter trazido meu caderninho pra lembrar... Me lembra de te mandar uma foto dele que eu tenho uma listagem dos filmes. Mas assim, eu pedi pra eles já *O Sal da Terra*, pedi o *What Happened Miss Simone?* (2015), que é um documentário da *Netflix* sobre a vida da Nina Simone. Já pedi pra eles verem *Hip Hop Revolution* (2016) que é uma série de quatro episódios da *Netflix* também... É que tem muito essa coisa que é: quando eu peço pra ver um filme, eu tenho que ter... E aí é um critério muito importante pra minha seleção, é que eu tenho que disponibilizar esses filmes de alguma forma... Então é ou *Netflix*, ou... Eu não posso dizer pra eles: "Ah, baixem um *Torrent*, ou eu deixei um DVD lá...". Por questões que agente conhece muito bem, então... Tem alguns filmes que pra propósitos pedagógicos eu já subi no *youtube*, numa conta minha privada e coloquei acesso pra quem tem o *link*. E aí eu disponibilizo esse *link* pra eles na página da escola, e eles acessam por lá. Possivelmente esses são problemas de ordem...

JC: Então, isso é uma coisa que se discute também sobre a Lei, né, sobre direitos autorais, sobre acesso, no geral. O entendimento que se tem é que pra uso educativo é liberado...

BD: É, o problema é que pra usos pedagógicos ok, mas ninguém diz em que formato isso se dá. Por exemplo, a primeira coisa que eu pensei foi: eu vou disponibilizar cinco DVDs, como é qualquer livro que vocês vão pegar pra ler na biblioteca. Mas como eu vou fazer a cópia... Aí tem as coisas do ensino privado, chega um pai, vai ver, vai ligar pra escola...

JC: Ahaha, o fantasma do ensino privado é o pai...

BD: Totalmente, os clientes são muito importantes. Mas a gente tava falando dos filmes... Eu sempre me preocupo com isso, muitos filmes eu vejo se tem no *youtube*, já me garanto que tem por lá. Mas isso limita muito os filmes que... agora não lembro os filmes que eu trabalhei...

JC: Tudo bem, tu vai lembrando... Alguns critérios que eu levantei... Eu acho que tu já falou dos critérios principais, eu já entendi mais ou menos em como é que tu pensa os filmes pra exibir, tem a ver com acesso, com o que tu tá passando, com o que tu quer falar, e também tu trabalha com filmes que tu gosta, né? Isso é um critério?

BD: Filmes que eu gosto e filmes que eu não vi, porque muita coisa eu já parei pra ver... Quando eu comecei a fazer as primeiras listagens de o que eu ia passar era basicamente repertório meu, mas aí eu comecei, quando eu pegava um conteúdo, eu comecei a pesquisar filmes, então no meio do ano tinha uma época que eu tava vendo dois filmes por dia. As minhas férias de julho eu cheguei a ver uns três filmes por dia, porque eram os filmes que eu queria pedir pro segundo semestre, então eu disse, só um pouquinho... Eu tenho também que construir repertório. É como eu disse, não é só ver o filme, eu faço uma lista de perguntas que eles têm que ter em mente na hora de assistir o filme, então eu tenho que ver o filme, pra dizer tal cena, reparem em tal cena, como é que se constrói... Mesmo os filmes que eu já vi eu tenho que voltar e ver eles de novo pra saber o que eu vou perguntar.

JC: Legal isso da pesquisa, da constituição de repertório... Isso ninguém tinha comentado, em geral se parte de um repertório que já existe. Mas a construção de repertório direcionado para alguma coisa... Bom, outro critério que eu levanto na minha pesquisa é sobre historicidade do cinema, filmes que retomam a história do cinema, tu chega a pensar nisso?

BD: Algumas vezes sim. Eu já trabalhei com eles, quando eu tava tratando com eles sobre... No sétimo ano a gente fala sobre arte brasileira, no outro colégio que dou aula, eu trato arte

brasileira, ao longo do ano todo. E aí desde a arte pré-invasão, né, até a arte contemporânea brasileira. Quando a gente tava falando sobre arte colonial, eu mostrei pra eles a questão da representação do indígena, ao longo do século XVI, século XVIII, XIX, e quando eu falei sobre isso eu passei pra eles, passei não, eu pedi pra eles assistirem o *Nascimento de uma nação (1915)*, do Griffith. E aí toda a questão da representação... É isso que eu tô te dizendo, as vezes eles dizem: "Aí, sôr isso é muito chato...". Eu digo: "Problema teu, tu tem que ver e responder as perguntas... Tu tem que ver, tu tem que entender, tu acha chato a hipotenusa mas tu tem que saber fazer aquele negócio.". Eu sou meio autoritário, assim. Eu lembro que no sexto ano, sexto, sétimo, com os menores, que eles te testam, testam teus limites, às vezes eu já dou uma enquadrada bem boa. Uma vez uma turma, no primeiro dia de aula eu falei: "Ah, vamos fazer tal coisa...", "Ah, não quero...". Eu disse: "Só um pouquinho, eu não te perguntei se tu quer fazer, tu vai fazer." Então é muito por esse lado às vezes.

JC: Então tua acha que esse é um critério, filmes que trabalham com a história do cinema? Ou não chega a ser um critério, se tem relação com o tema...

BD: Tem sim. Porque na verdade eu tento ao longo desses anos, pensando que eu vou dar aula pra essas criaturas... As turmas que eu pego no sexto ano agora, eu penso que eu vou dar aula pra eles até o ensino médio. Então assim, eu também quero fazer isso numa continuidade. O que eu tô mostrando agora e o que eu tô mostrando no terceiro ano.

JC: Isso, essa é uma questão, a regularidade da exibição, como tu pode ir avançando...

BD: Sim, sim, é bem por aí, mas eu não pego leve. Tem alguns momentos que eu passo alguns filmes mais leves, lá no nono ano, mas às vezes tem uns que eu passo bem tensos, ou bem... Um dos critérios que eu não falei que é muito importante em escolas particulares é a questão da classificação indicativa. Então às vezes tem alguns filmes pro sexto ano... o *Nascimento de uma nação* não deu problema, mas é um filme pesado, é um filme que tem cenas pesadas, mas ajuda, ajuda porque mostra a representação do negro, mostra... E ele é tão explicitamente racista que... A mim serve o critério que funciona pro meu conteúdo. Esse filme vai ajudar eles a entenderem que assim como os negros eram representados lá no começo do século XX no cinema americano... E aí vai ter a questão da *Lei John White*, o linchamento dos negros nos Estados Unidos, da criação da cultura desse ideário do que era um negro, a relação, por exemplo, no Brasil na era colonial, no colonialismo, acontece com os índios, dizer que eram gentis, mas eram vagabundos e tal. Pra mim o que importa é eles fazerem a conexão. Se o filme ajuda, vale. E o bom dos processos pedagógicos é isso. Quando eles percebem que existe um pensamento sobre aquilo, existe uma preocupação dos professores sobre aquilo, existe uma vontade, eles compram a briga, sabe? Por duas vezes esse ano eu tive um stress com um filme que eu passei pra algumas séries, eu passei *Exit Through the Gift Shop (2010)*, documentário do Banksy⁸⁶, que fala de arte urbana. E arte urbana é um assunto que eu tenho no segundo ano do ensino médio. Ele não é um filme que minimize a questão. Ele é um filme que mostra um cara que tá lá e... Não é o grafite da exposição do Itau Cultural... é uma coisa meio suja e proibida, tanto que o Banksy tem uma fala genial no filme que ele fala: "O meu trabalho existe na zona cinzenta da legalidade." E quando eu vou falar sobre arte urbana eu vou falar sobre a questão do que é legal e do que não é. O que é um espaço público, o que é um espaço privado, e quando eu passei O *Exit*

⁸⁶ Artista urbano e ativista social inglês.

Through the Gift Shop, quando eu pedi pra que eles assistissem, houve um pai ou uma mãe que chegou a ligar pra coordenação questionando por que o filho deles tava vendo um filme que embelezava a destruição do patrimônio público... Eu fiquei sabendo que a fala foi essa, e a coordenadora falou: “Olha isso faz parte dos conteúdos pertinentes ao trimestre, o professor tem um planejamento, que eu estou com ele em mãos aqui, nós temos um porquê, nós temos um como, e qual é o procedimento...”. Então é isso, o cinema tem que ter uma justificativa...

JC: E sobre e a classificação indicativa, tu leva a risca essa classificação que os filmes já possuem ou tu parte de um senso teu?

BD: De um senso meu. Por exemplo, eu já deixei de passar alguns filmes por ter cenas de estupro. E aí é um ponto de vista meu, de não querer que os meus alunos tenham contato com conteúdos que de alguma forma representem esse tipo de situação, por mais que esses filmes façam questão de demonstrar o quão absurdo e monstruoso é esse ato. Porque daí tem essa questão, às vezes a gente vê o que a gente quer. Então, falando de forma muito pessoal, nada científica, tá? Assim como um diretor pode muito bem fazer questão de mostrar uma cena horrorosa de estupro, eu posso ter um aluno que fique excitado. Aí eu penso: “Cara, não quero que ele passe por essa situação, não quero que ligue estupro e isso, não quero, profissionalmente falando, dar oportunidade de ele sentir isso. Então, não. Mas quando eu passo, por exemplo, a cena do casamento do *Relatos Selvagens* tem aquela cena de sexo da Romina no telhado. E numa turma de segundo ano do ensino médio, todos eles já transam, todos eles já tem suas relações sexuais, eu falei: “Olha pessoal, eu quero mostrar uma cena pra vocês, mas essa cena tem uma cena de sexo, não é explícita, mas tem uma cena de sexo. Alguém se sente desconfortável? Se alguém se sente eu prefiro saber e não passar essa cena, e indicar essa cena pra vocês verem depois. Na primeira turma que eu falei isso eu senti que se uma pessoa não se sente e ela percebe que ninguém vai levantar a mão ela não vai falar, ela vai ficar como a chata e tal. E aí na segunda turma eu já falei: “Se alguém se importa pisca os olhos muito rapidamente nesse momento.”, aí eu olhei prum lado, olhei pro outro, e tá, ninguém. Então é mais ou menos assim. É claro que todo mundo: “Aí, não sôr, capaz, passa logo, a gente quer ver.”. Então é muito pelo bom senso.

JC: Outros critérios também que eu abordo, e que eu trouxe um pouco no TCC, seria um critério que eu chamo, que eu convencionei chamar, de identificação e de estranhamento. Critérios de identificação seriam critérios, por exemplo, filmes em que eles de alguma forma se reconhecem no personagem, por uma questão de gênero, de raça, de classe social, de contexto, filmes que se passam na escola... Algum regionalismo, filmes serem da mesma cidade, enfim. Se esses fatores de identificação seriam um critério de seleção pra ti? E os critérios de estranhamento seriam filmes que ao contrário, fossem muito diferentes do que eles estariam habituados ou de uma cultura muito distante, ou um estranhamento em relação à linguagem, por exemplo, filmes com cenas muito longas ou com uma montagem muito diferente... São esses critérios, como é que tu trabalha com essa questão da identificação? Tu busca filmes que eles possam se identificar ou isso não é um critério pra ti? E se tu busca filmes que eles vão estranhar muito, tipo: “Esse filme eu vou passar porque eu acho que eles nunca viram nada parecido...”.

BD: A questão da identificação eu nunca pensei. Nunca foi um critério. Já o outro sim, eu penso muito sobre isso. Na verdade, isso é um ponto de vista bem particular meu, ortodoxo meu, que é assim, um professor de literatura, a gente tava conversando sobre que livros a gente indica pra eles lerem, né? E aí um professor anterior a ele recomendava que os alunos

lessem séries de romance tipo *Crepúsculo*⁸⁷, coisas assim. E aí eu sempre tive aquele ponto de o que importa é eles estarem lendo, se eles estão lendo é legal, né? E esse professor de literatura falou um negócio que eu acabei pensando muito, que é assim: a cultura de massas eles já têm, eles buscam de alguma forma sozinhos, o meu trabalho enquanto professor de literatura é dar a eles um repertório que eles não têm. E eu gostei disso. E comecei a pensar o cinema a partir disso. Um dia pode ser que eu lide com um conteúdo que eu ache super pertinente pedir pra que eles assistam *Senhor dos anéis* (2001) ou *Os Vingadores*. Se um dia acontecer eu vou me sentir muito a vontade de criar uma lista de perguntas e pedir pra eles verem esses filmes de acordo com as perguntas. Mas de fato eu me preocupo muito em passar pra eles filmes que eles não acessariam por conta própria. Porque a gente tava falando de um problema que é muito real na escola privada e pública, que se comunga em todo Brasil basicamente, que é essa falta de repertório. Então a gente sabe que os pais não levam ao museu, não levam ao cinema, quiçá no *Itau Artplex*. A gente sabe que eles não levam, então em um dos colégios que eu leciono, a minha coordenadora, ela é muito preocupada com isso, ela faz muita questão que a gente leve no *Concerto Barrisul*, na *Orquestra Sinfônica*, eles fazem projetos culturais, e aí essas coisas de escola particular, no oitavo ano a gente vai pra São Paulo com eles, passa dois dias... A gente vai no cinema de rua, pra eles terem experiência de sala de cinema, em teatro. Tentei várias vezes trazer eles aqui⁸⁸, mas acabava que nunca encaixava horário. Eu queria muito, eu cheguei a indicar pros alunos do segundo e do oitavo ano, que eu trato só sobre arte e política do seu tempo, eu pedi pra eles virem assistirem o *Never sorry* (2012), do *Ai Weiwei*⁸⁹, chegou a ficar várias semanas aqui. Só que eu não consegui um momento de trazer eles. Eu falei: “Gente, esse filme é muito mestre, ele está em cartaz no cinema mais bonito de Porto Alegre, vão assistir neste lugar, aproveitem a oportunidade.”. E aí: “Por que vocês não foram?”, “Ah, meu pai não me levou, meu pai não quis me levar...”. A gente tem essa falta por parte dos pais também, eles sonegam muito isso aos seus filhos, e nos cobram essa formação cultural dentro da escola. Então o professor que apresenta... E faz parte das minhas escolhas não ser *blockbuster*. Uma das perguntas que eu fiz pra eles sobre o *Exit Through the Gift Shop*, é que esse filme foi indicado melhor documentário no Oscar e ganhou uns prêmios, não lembro quais, só que ele tem muitas brincadeiras com a linguagem do documentário? O que tem de diferente nisso? E isso é um exercício que eu sempre faço com eles de tudo que eu passo pra eles. Quando a gente foi ao museu eu disse pra eles: “Olha, eu quero que vocês selecionem uma obra que vocês mais gostaram e uma que vocês menos gostaram e me digam porque gostaram e porque não gostaram.”. Pra mim é muito importante que eles lidem com esse estranhamento, porque é estranho.

JC: E Bruno, outra questão que abordo é sobre o diálogo desse repertório. Eu queria saber se tu pensa nisso, e se tu não pensa se tu já observou que isso acontece. Já aconteceu, por exemplo, de eles verem um filme, vocês conversarem sobre o filme, sobre o trecho e tal, e aí quando vocês veem outro trecho, outro filme, eles recuperarem o filme que vocês viram antes? Tipo: “Ah, essa cena parece a cena daquele filme, ou é diferente daquele outro filme, ou parece um filme que eu vi semana passada...”. Tu nota que esse diálogo entre repertórios acontece? Eles conseguem fazer essa associação? Porque geralmente o que eu vejo que costuma acontecer é se trabalhar o cinema em sala de aula, um filme em relação a um tema, ou um

⁸⁷ Série de livros inglesa. A primeira publicação no Brasil foi em 2006 pela editora Intrínseca.

⁸⁸ A entrevista foi feita na *Cinemateca Capitólio*.

⁸⁹ Artista chinês de arte contemporânea.

filme em relação a um aspecto da linguagem, uma cena em relação a montagem, enfim. E não, por exemplo, um filme em relação a outro filme. Geralmente a gente vê uma obra de arte e a gente vê aquela obra em relação ao mundo, mas dificilmente a gente vê uma obra em relação a outra obra, sabe? Com é que ela se conecta, como é que ela se diferencia. Tu pensa nisso, ou se não, tu nota que isso acontece?

BD: Eu acho que nunca tive a experiência de alguém dizer: “Ah, isso parece com outro tal filme.”. O que acontece é eles entenderem a relação, eles entenderem porque eu pedi aquele filme, sabe? Tipo assim, a gente tava tratando sobre, no segundo ano do ensino médio, a gente tava tratando sobre crítica da cultura, e um dos pontos sobre crítica da cultura que a gente tava vendo é a questão da dominação e apropriação cultural, os processos de apropriação e dominação cultural, e como é que o estudo da semiótica nos ajudava a entender isso, como é uma coisa pra além do discurso do *Facebook*, que a dominação cultural vem sendo muito criticada, então parece “mimimi” de *Facebook*, e não é. Existe sim série de produções acadêmicas que falam sobre isso e tentam de alguma forma justificar isso. E eu comecei explicar pra eles o conceito de semiótica, de significante e significado, e de quando tu muda o significado tu acaba desconfigurando aquele signo, tu acaba pegando um outro signo... E eu passei pra eles - e aí isso é uma experiência no segundo ano, de passar filmes, porque eu tenho dois períodos - e aí eu passei todo pra eles em aula um documentário *Olhos Azuis (1998)* que é de uma experiência antropológica que uma socióloga fez, de separar pessoas com olhos azuis, e ela diferencia aquelas pessoas de olhos azuis e olhos castanhos como acontece a diferenciação entre brancos e negros. Ela faz aquelas pessoas de olhos azuis passarem por uma experiência de discriminação por um ponto físico delas, por uma característica física, sob a qual elas não têm controle. E claro que eu vou me prender muito a linguagem do cinema, aí eu vou tratar um pouco da relação, de como é que os caras filmaram aquela experiência, como é que foi, em que momentos a experiência saía da filmagem pra ser uma entrevista com ela, o que motivava a saída das filmagens... Eu tentei causar essa aproximação, mas aí eles entenderam a relação de que o fato de ter olho azul é um símbolo e o que significa, o que é isso de significante e de significado, quais são as relações sociais que existem embrenhadas, que discursos... Aí eles entendem. Mas nunca tive a experiência mesmo de eles dizerem filme com filme, ou com alguma outra obra... Não me lembro pelo menos.

JC: Tudo bem, é só pra eu saber. Porque essa ideia viria um pouco ao encontro de relacionar, um professor que seleciona um repertório fílmico pra passar durante um ano num projeto a um curador de uma mostra, no sentido fazer relações entre os filmes, tecer relações entre os filmes. Basicamente, se tu de alguma forma enxerga a seleção dos filmes que tu faz pra exibir como um conjunto entre eles. Mas se não, tudo bem.

BD: É, não, acaba que eu não faço essa relação, eu relaciono mais filme a conteúdo. Mas é uma coisa boa de pensar...

JC: É, eu venho pensando um pouco por aí...

BD: Não mas é bem legal esse ponto, eu acho legal.

JC: Tá, e pra encerrar, eu acho que a gente já falou sobre isso durante a conversa inteira, uma conversa super rica, mas assim, pra ti, na tua opinião, que tipo de conhecimento tá em jogo numa exibição de cinema, o que é específico do ensino do cinema com o cinema num contexto

escolar? Eu acho que tu falou um pouco essa relação com a linguagem, no sentido de uma crítica cultural, mas assim, se tu quiser elaborar um pouco mais, apesar de que eu acho que tu falou...

BD: É, eu acho que o cinema pra eles é uma linguagem muito fácil, daquilo que a gente já vinha falando da produção, do consumo e da distribuição. Quando a gente liga cinema e história, no princípio de que a gente não precisa explicar muita coisa, porque é meio autoexplicativo, eles tão acostumados a lidar com isso. Partindo desse ponto de vista, eu tenho trabalhado o cinema ou eu vejo o trabalho com o cinema em sala de aula muito como um facilitador de processos, não é bem essa expressão mas é um enriquecedor de processos pedagógicos. Eu vejo isso como uma ferramenta pedagógica, como eu vejo uma música, como eu vejo um poema, como eu vejo uma obra contemporânea, pra mim ele é uma ferramenta pedagógica e que, como qualquer outra ferramenta, eu uso ela pra atingir um fim, então eu acho que o cinema passa muito por esse lugar. É uma ferramenta que eles dominam de alguma forma, às vezes não conceitual e teórica, mas eles dominam no sentido de estarem acostumados a lidar com aquilo, com aquele objeto, com aquela ferramenta. E de uma forma ou de outra, por mais que eu diga que eu sou meio ditador, que o repertório é o meu e que dane-se, eles gostam, eles gostam, por mais que eles não gostem de um filme, eu já notei que às vezes a resenha deles sobre o filme, as coisas que eles escrevem sobre o filme falando mal do filme mas com embasamento, eles dizem: "Ah, eu não gostei porque tal e tal coisa.", e pra mim isso serve muito. Se tu não gosta e tu consegue dizer porque tu não gosta, pra mim é tão rico como se tu amasse o filme e fizesse uma dissertação sobre ele. Eu incluo cinema no meu trabalho em arte por causa disso, porque ele na realidade é uma ferramenta, é meio uma máxima do que eu pretendo com arte, eu não quero que eles decorem um nome de artista eu não quero que eles saibam quem foi *Monet* ou *Renoir*, eu não quero isso, mas eu quero que eles consigam olhar pra isso entender de onde aquilo vem, a que aquilo serve e o que eles acharam daquilo.

JC: Uma abordagem crítica, assim. Mas nos teus relatos, quando tu trabalhou, por exemplo, o cinema como objeto de estudo e não como instrumento, mas como objeto mesmo, sob uma perspectiva bem da linguagem, da montagem, dessa análise semiótica, como tu diz, da cenas, né? Isso seria específico do ensino do cinema pra ti?

BD: Sim, essa abordagem de forma geral ela acontece com tudo, mas o que eu me permito puxar no cinema é essa ideia de que ele é uma linguagem que eles conhecem sem saber. Eles têm uma ideia de que quando a cena corta é porque alguma coisa aconteceu. Então eles já têm uma cultura. Eles não vão saber falar o que eles entendem quando uma pintura é muito rápida ou é pontilhada ou uma pincelada longa ou curta, o cinema eles já, de alguma forma, têm um conhecimento da linguagem. Que às vezes é aquela coisa: tu não entende mas tu sabe.

JC: Massa, eu acho que é isso. Obrigada!

BD: Ok, qualquer coisa me escreve.

ANEXO E. ENTREVISTA DANIELA GIL

JC: Dani, pra começar queria que tu te apresentasse brevemente, a tua formação, como é que tu começou a trabalhar com cinema e com audiovisual na escola e qual é a ênfase que tu dá exibição de filmes e na produção, mais numa, mais na outra...

DG: Bom eu comecei a trabalhar aqui na escola⁹⁰ em 97, eu sou formada em Licenciatura em Artes Visuais e fiz especialização em projetos sociais e culturais e... Eu comecei a trabalhar com cinema na escola faz dois anos mesmo, porque eu comecei os cursos no *Programa de Alfabetização* em 2010, mas aí eu sempre tive sala de aula junto e tal e aí... Eu acho que eu entrei mesmo de cabeça o ano passado e esse... porque eu sempre achei que de repente eu não ia conseguir, porque é uma linguagem diferente, né? Mas eu acho que tá sendo bem interessante.

JC: E tem a dificuldade da tecnologia um pouco pra se apropriar? Ou isso tu já tinha?

DG: É, mas eu acho que é mais importante tu desenvolver uma linguagem, eles mesmos, e aí uma coisa mais dinâmica do que propriamente tu saber usar os recursos assim, tão direitinho, né, ou saber tudo passo a passo. Porque a gente usa as coisas mais simples e tem dado uns resultados bons...

JC: E fala mais um pouquinho da tua relação com o *Programa de Alfabetização Audiovisual* então, quais os cursos que tu fez, quais as ações que tu já participou, qual ação que te marcou, alguma sessão do *Festival*...

DG: Ah, o primeiro sem dúvida nenhuma que eu amei ter participado, que me deu um estalo, foi o da Moira Toledo⁹¹, que era *O que é cinema*, se não me engano, na *PF Gestal*. E fui seguindo, eu gostei tanto que cada curso que tinha eu procurei sempre realizar, porque é uma formação excepcional, né, pro professor e o trabalho com os alunos também, né, do *Programa*, tanto a *Mostra Olhares da Escola*⁹², o *Festival Escolar de Cinema*⁹³ eu sempre vou...

JC: Tu lembra de algum que tu queira destacar, um filme que vocês assistiram...?

DG: Ah, *Uma História de Amor e Fúria* (2013), que eu nunca tinha assistido e eu fui com eles no *Capitório*⁹⁴, né, que é... the best! E eu amei, uma experiência diferente. Embora eles tenham o hábito, e eles têm, de ir no shopping, no cinema, mas é totalmente diferente, hoje em dia, é totalmente diferente a experiência.

JC: E já que tu falou dessa experiência deles de ir no shopping, no cinema, como que tu vê que esse repertório deles, de fora da escola, conversa com os trabalhos que tu faz na escola, se eles falam dos filmes que eles vão ver contigo... Isso aparece nas aulas?

⁹⁰ Professora cita o nome da escola da Rede Municipal de Porto Alegre, localizada em bairro periférico, na qual leciona.

⁹¹ Curso de formação docente do Programa de Alfabetização Audiovisual, ministrado por Moira Toledo em 2010.

⁹² Mostra anual em sala de cinema de filmes realizados por estudantes em projetos escolares, produzida pelo *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

⁹³ Festival de cinema voltado às escolas, realizado anualmente pelo *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

⁹⁴ Cinemateca Capitório, Cinemateca Municipal localizada no centro de Porto Alegre, sede do Programa de Alfabetização Audiovisual.

DG: Sim, sim, eles falam, isso aparece muito. A idade deles, né, eles gostam muito de filme de terror, então eles vão muito assistir, outros gostam mais de super-heróis, ou animação, tu vê que é o que mais eles interagem, né, fora daqui da escola. E aí eu procuro sempre que aqui seja sempre uma coisa... não uma evolução... que eles assistam o que eles gostam, mas que eles modifiquem um pouco... que eles construam um pouco aquilo que eles já tem pra trabalhar, de repente de uma forma mais artística, né, é difícil isso, mas é esse o meu objetivo, quero tentar.

JC: Sim, e aí pra alcançar esse teu objetivo, como é que tu faz? Vocês trabalham com... Como é um pouco a metodologia do trabalho que tu faz, tu exhibe filmes, vocês filmam direto?

DG: Ah, como eles são muito agitados, né - porque essa idade de 12, 11, tem uns com 11, 11 a 16. Eu atendi esse ano as duas turmas - eles querem produzir, né? Então eu dou alguns critérios, algumas regras assim, em termos de linguagem, às vezes eles escolhem um assunto, situação simples pra fazer... Aí eu dou umas regras: tem que ter um plano aberto e não sei quantos fechados, ou tem que ter não sei o que... Vou criando umas regras assim com eles e eles saem em grupos pra fazer. E editam, tudo eles fazem. Claro, eu junto vou assistindo e discutindo com eles. E aí às vezes sai umas coisas bem parecidas assim com... que tenha que, sei lá, é trabalhar de uma forma mais poética com os adolescentes é meio... é difícil mas, eu tenho que, sabe? Aquela história do Bergala de tu passar um trecho e depois trabalhar algo com eles é muito interessante...

JC: Tu trabalha bastante com trecho...

DG: Não, bastante não, porque eu tenho que aprender primeiro, ahahah, mas eu trabalhei e deu super certo. Eu passei um trecho que é até da Adriana Fresquet⁹⁵ que ela passou pra gente num curso, que é aquele *Vermelho como o céu* (2007), que é aquele menino que perde... fica com baixa visão, e vai pra uma escola de cegos... Ele é um longa, só que eu peguei um trecho exato do que eu queria que é ele criando só com áudio uma história pra contar pra menina. E aí eles fizeram um exercício que eles tinham que criar uma história só com áudio no pátio da escola, que eles iam produzindo e ficou muito legal, muito interessante... E no caso eles queriam ver todo o filme... Alguns comentaram que viram... o Murilo viu. É que tem o acesso à internet também, que é complicado pra eles.

JC: Sim, e tu citou as formações que tu fez no *Programa*, tu acha importante por exemplo, como tu citou o material que Adriana trouxe, esse trabalho de repertório também...?

DG: Sim, sem dúvida... Do Leonardo Bomfim⁹⁶ também foi muito bom, eu gostei muito. Do Jaime Lerner⁹⁷ também, que era sobre documentário, eu gosto muito de documentário.

JC: E tu já conseguiu trabalhar documentário com eles?

DG: Ah, muito pouco... Porque eles acham muito chato e aí tem que desconstruir muita coisa e é pouco tempo que a gente tem, né? No final eu trabalho duas tardes com cada turma e é

⁹⁵ Adriana Fresquet é Profª Drª da universidade Federal do Rio de Janeiro e já foi consultora e ministrante de formações docentes do *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

⁹⁶ Leonardo Bomfim é programador da Cinemateca Capitólio e já ministrou curso de formação docente do *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

⁹⁷ Jaime Lerner é cineasta e já ministrou curso de formação docente do *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

pouco tempo. Tem o Ruan que é o mais velho, que ele ama documentário. Porque ele tem 17 já, eu acho que tá num nível diferente, né, de ele entender o tipo de produção.

JC: E daí quando tu trabalha com exibição, de trechos ou de filmes, é... o que tu pensa na hora de escolher esses filmes ou esses trechos, quais são os critérios pra ti pra escolher esses trechos?

DG: Em primeiro lugar eu acho que eu penso se eles vão curtir. Porque eles têm que curtir pra continuar, trabalhar numa oficina, assim fora, que não é uma coisa de obrigar, que nem a escola de manhã: "ah, tu tem que vir senão tu vai perder nota e tal...". É uma oficina do turno integral, e aí complica. Então eles não têm muita paciência, né? Eles querem já sair produzindo. O que eu faço, eu às vezes escolho filmes que... Eles estavam muito interessados na Segunda Guerra, então eu escolhi vários filmes pra eles verem junto comigo e às vezes eu mando fazer uma pipoca e a gente fica conversando das cenas, e eles: "Professora mas esse filme...". Eu passei o *Iluminado* (1980), porque eles gostam muito de terror. Passei inteiro, e eles aqui sentados comigo e a gente discutindo: "Professora, tem certeza...", porque aparece aquela primeira cena, né, aquele carro bem de longe, a coisa mais linda... Eles: "Professora, tem certeza que foi feito em 84?" Ahahah, eles acham aquilo muito longe, né. Tudo bem que é mas... E aí a gente vai conversando até das cenas, eles vão discutindo e vão vendo assim: "Ah, professora esse plano ficou muito bom", sabe? Ou a atuação também.

JC: Mas isso também em relação aos exercícios de produção, né? Tu vê assim o conhecimento que eles adquirem filmando, depois eles assistem diferente... E tu acha que *O Iluminado* foi um filme que funcionou, que eles curtiram, assistiram todo e tal, e tem algum outro?

DG: *O menino do pijama listrado* (2008), da segunda guerra...

JC: Tá, e ainda sobre critério, Dani, tu gostar do filme é um critério? Por exemplo, tu não passa filme que tu não gosta? Ou não, ou outras coisas são mais importantes? De repente filmes que tu não gosta mas eles gostam...

DG: Não, a gente passa também... A gente fez até um ciclo de filmes de terror, então claro, tem filmes que eu não gosto mas eu passo e discuto com eles. E são filmes que eles trazem.

JC: Como é que foi esse ciclo de filmes de terror?

DG: Esse não funcionou muito porque os professores também não ajudaram... Então, a gente selecionou, a gente fez, eu e o Eduardo⁹⁸... O Eduardo começou a fazer os cursos, né? Porque eu incomodo ele bastante, o professor de português, os cursos do *Programa*, e aí a gente montou esse ciclo de filmes de terror, porque eu gosto dos filmes de terror e ele também, então a gente selecionou alguns filmes e fez um ciclo para cada faixa etária e tal, com títulos antigos e novos, desde o *Psicose* (1960) até *Garotos Perdidos* (1987), *The Lost Boys*, que era dos anos 80, sei lá, *Tubarão* (1975), a gente passou....

JC: Ahahah, antigos e novos, então *Psicose* antigo e *The lost Boys* é novo, ahahaha, *Tubarão*... bem novinho...

⁹⁸ Eduardo Toledo é professor de português e literatura na mesma escola que Daniela Gil e também foi entrevistado para este trabalho.

DG: Ahahah! Pior... E tem o mais atual que eles queriam era *Invocação do Mal 2* (2016), essas coisas que tem 1, 2, 3 eu não sei... Mas eles curtem, né? Eu não tinha visto, tem que ter também alguma coisa que eles se identifiquem pra eles permanecerem, né? E eles curtiram... *Psicose* a gente não conseguiu passar porque daí a gente teve que interromper o ciclo... Mas foi legal também, os alunos curtem, a gente quer manter. Pro ano que vem, a gente fez o projeto do *Mais Cinema*⁹⁹, a gente fez pra fazer... Todo mês tem um sábado letivo, então a gente vai fazer um cineclube com o pessoal da oficina apresentando primeiro um trabalho deles, pra depois apresentar o filme e tal.

JC: Ah, que legal! Que ótimo... Bom voltando aos critérios Dani, por exemplo, eu vou te fazer algumas perguntas sobre algumas possibilidades de critérios, e se não for, tudo certo, a ideia não é que isso seja critério, é só pra eu entender no que tu pensa... Se ser brasileiro é uma questão pra ti, ou se isso não importa...

DG: Eu invisto bastante em filme brasileiro, eu gosto bastante de investir nisso, porque eu acho que o nosso cinema não perde pra ninguém! Mas eu tento mesclar, né? Eu passei *Faroeste Caboclo* (2013), deixa eu ver o que mais... Ah, o *Saneamento básico: o filme* (2007), e a gente foi também assistir o *Real Beleza* (2015), foi na época, e aí eu passei vários, até uns curtas do Furtado.

JC: Sim, tu acha que o regionalismo é um critério, por exemplo, seria um critério de identificação. Tu acha importante eles se identificarem nos filmes, os personagens serem da mesma idade dos estudantes, alguma identificação racial, ou de classe, ou de gênero, ou tu acha que não, isso não é um critério e que, o cinema pode trazer outras questões que são universais, que essa identificação não é tão importante pra ti...

DG: Ah, é e não é, eu acho que eu concordo com o universal também. Porque até... Claro, a gente assiste e se identifica, né? Eu passei agora foi o do Lázaro Ramos, aquele ali, o *Tudo que aprendemos juntos* (2015), ele é um professor de música, e claro eu exibi pra eles e eles já: "Ah, olha ali o fulano, olha ali o ciclano", porque é uma situação de escola, né? É importante, mas às vezes é importante a gente criar outras... Não sonhos, mas se identificar com outras coisas também, até que a gente não conhece, né?

JC: Não chega a ser um critério a identificação, então, tem outros critérios que são mais importantes pra ti, a questão do gosto, filmes que eles gostem, que tu goste, um recorte de gênero, por exemplo, terror, são critérios mais importantes...

DG: Sim.

JC: E a questão da historicidade, tu acha importante, por exemplo, tu falou agora que vocês não chegaram a exibir, mas chegaram a programar o *Psicose*, o *Tubarão*, tem uma questão de recuperar a história do cinema, filmes importantes na história do cinema, esse é um critério pra ti?

DG: Sim, isso sim.

⁹⁹*Mais Cinema* é uma ação do Programa de Alfabetização Audiovisual em que o projeto de alguns professores é selecionado, e estes tem a oportunidade de levar um grupo de estudantes para assistir a três sessões de cinema, programadas por profissionais do PAA, selecionadas em torno de um tema. Os professores também realizam uma formação docente com pesquisadores de cinema e educação.

JC: Dani, e sobre, é... a forma dos filmes, por exemplo, em relação à linguagem. Tu acha importante trabalhar com uma forma, com um ritmo, por exemplo, a que eles estão habituados, pra que eles se identifiquem mais, enfim, um filme, ãhn... sei lá um filme mais parecido com novela, ou com os filmes que eles veem no shopping ou o critério é ao contrário, filmes que de alguma forma subvertem isso...

DG: Sem dúvida, sim, por isso que eu já dou as regras até na produção deles. Porque daí eles começam a se interessar também a ver as coisas diferentes, eu acho, por exemplo: “Ah, hoje vocês vão ter que montar um curta com uma situação que tem que começar... O filme vai começar pelo final”, e aí eles têm que se virar pra fazer isso, pra produzir...

JC: E aí quando faz exercício de produção tu passa algum filme que tenha esses...

DG: Não, às vezes a gente só comenta, às vezes não dá tempo. Eles mesmos trazem alguma referência que eles têm... Ah, não! Eu exibi a *Colina escarlata* (2015) que era assim, que começava pelo final. É que eu faço tanta coisa com eles, eu sou agitada assim mesmo, até com eles, aí a gente faz muita coisa, nossa tu não imagina o que a gente tem de coisa que a gente nem acabou...

JC: Eu imagino... E tem alguma outra coisa que tu acha que tu não falou sobre esses critérios. Quando tu tá em casa pensando: “O que eu vou exibir pra eles?”. Eu tô vendo que ali no teu mural, eu vou até pedir pra fotografar depois, tem alguns materiais do *Programa de Alfabetização* de filmes que vocês assistiram no *Mais Cinema, Uma escola em Havana* (2014), tu trabalha muito com o conteúdo dos cursos do *Programa de Alfabetização*? Ou...

DG: Trabalho... Tento trabalhar, porque eles já sabem, quando eu tô fazendo algum curso lá, eu acho que esse ano foi o de fotografia com o Guilherme¹⁰⁰, eu já chego no outro dia... Muitos deles são meus alunos pela manhã também, eu já chego conversando com eles e eles já querem saber o que aconteceu... É bem interessante, acaba contaminando, né, eu acho isso é importante. Mas eu não sei, eu não sou muito certinha, muito organizada, assim pra te dizer: “Ah, primeiro eu penso nisso...” É uma coisa, é um turbilhão vem vindo, vem vindo, quando eu penso... Às vezes eu tô até dirigindo, tô vindo pra escola, quando eu penso: “Bah, mas como é que eu não pensei nisso...”. Aí dou uma anotada ali no meu caderninho. Até no curso fala alguma coisa que... “Ah de repente é legal fazer essa atividade”, eu já anoto, mas eu não sou muito organizada não... Ahahah.

JC: Ahaha, entendi, então essa escolha dos filmes tu acha que te vem assim, alguém falou que um filme é legal tu vai lá e assiste, ou tu viu um filme legal e te dá vontade de exibir...

DG: É, umas vezes eu tô assistindo um filme em casa e daí, bah, eu posso fazer um exercício assim, e aí eu bolo um exercício, como esse da *Colina escarlata*, por exemplo.

JC: E tu vai no cinema, Dani?

¹⁰⁰ Guilherme Lund é fotógrafo e já ministrou cursos de formação docente do Programa de Alfabetização Audiovisual.

DG: Agora eu vou pouco, porque eu não suporto cinema de shopping e aí pra mim sair pra ir até o centro e tal, às vezes eu tô muito cansada... Queria ter ido ver o *Último poema (2915)*¹⁰¹... Mas eu tava muito cansada. O *Escola em Havana* eu fui, bah, achei muito bom.

JC: E em casa tu costuma ver filmes, tu baixa, tu vê no Netflix...?

DG: Não, eu baixo, agora pelo torrent, aqui porque a internet daqui é muito boa, ahaha, na minha casa eu só tenho 3G... E eu gosto de tudo, eu gosto de drama... eu só não gosto de comédia, eu acho... O último filme que eu assisti, eu tava ali agora jogando vôlei com eles e falando, foi o *Match Point (Ponto Final, 2008)*, bah, aquele filme eu achei... Eu acho que eu vi umas quatro vezes, tava dando no *Telecine* ou *HBO*, sei lá. Eu assino esses canais, porque lá em casa não pega... Aí alguém falou: "match point!", e aí eu falei pra professora de história, tu não pode perder...

JC: Ahaha,tá, ãhn... E aí então os tipos de abordagens, Dani, que tu costuma fazer em relação aos filmes, sobre o que vocês conversam durante, porque pelo que eu entendi tu faz umas exposições comentadas, né, vai vendo o filme e comentando, uma coisa bem livre até pra eles se ligarem, né? Sobre o que vocês comentam?

DG: Eu acho que eu priorizo mais a forma, de como é que o filme foi feito... Eu gostaria e tô estudando pra isso, assim, pra priorizar mais a forma do filme, como é que faz uma passagem de tempo, sei lá, entendeu? Às vezes um exercício que eu priorizei isso também. E depois essas questões eu trabalho nos exercícios de produção.

JC: E deve vir muita coisa sobre o conteúdo também, em relação à forma, né, mas tu prioriza o debate sobre...

DG: Sim, mas eles já tão se acostumando assim, de repente a gente discute mais a forma nessa exibição, né.

JC: Dani e sobre o diálogo de repertório tá, que é outra coisa que eu tô pensando na dissertação. Tu acha que acontece de forma espontânea, ou tu tenta fazer isso, ou tu não tenta, enfim, desses filmes que eles assistem conversarem entre si, por exemplo, eles verem um filme e lembrarem de outro, tanto em relação a conteúdo quanto a forma, por exemplo: "Ah, essa cena desse filme parece aquele outro que a gente viu...", ou então...

DG: Os mais velhos até tem uma... os que já fizeram ano passado a oficina, que era duas tardes, eles já tem uma relação assim de lembrar...

JC: Tu acha que tem a ver com a idade ou tu acha que tem a ver com o tempo de trabalho com o cinema?

DG: Com o tempo de trabalho e com idade, eles vão ficando mais maduros e vão conseguindo relacionar melhor... Às vezes... não, agora eu pensei nisso e lembrei da Valentina, porque ela adora série e ela tem muita... ela com uma câmera na mão... faz miséria, é bem dinâmica, bem contemporânea, assim, filmando, de subverter... e ela não tem idade... ela tem 12 anos eu acho, é bem nova.

¹⁰¹ Filme de Mirela Kruehl, 2015, exibido em sessão especial para professores realizada pelo Programa de Alfabetização Audiovisual.

JC: E tu acha que ela relaciona bem repertório, ela vê um filme e lembra de uma série que ela viu...

DG: Sem dúvida, mas é que ela assiste muita coisa também, né? Tem diferença...

JC: Tu acha que essa ideia de conseguir começar a dialogar com os filmes tem a ver com quantidade de filmes que se assiste, regularidade?

DG: Eu acho que sim, também.

JC: E sobre o diálogo de repertório com os filmes que eles assistem, então tu acha que essa aluna que faz...

DG: Sim, ela faz referência. E a questão da linguagem, da forma como eu te falo, eu acho tão interessante que eles vão sair, por exemplo, tão filmando: "Aí, professora olha o enquadramento que eu fiz, tava tão lindo lá no último plano, no terceiro plano, veio o balanço assim, só que daí passou uma criança e estragou professora...". Ah, tu vê uma criança te falando aquilo ali tu... tá entendendo, né... eu fico feliz.

JC: Claro, é gratificante. E essa relação dos filmes que eles gostam de assistir e dos filmes que tu quer exibir...

DG: Isso aí eu não pensei ainda... Essa relação que tu diz de fazer um filme se relacionar com o outro... Isso aí eu não tinha pensado... Mas agora... achei interessante...

JC: Sim, como acontecem essas relações assim... porque às vezes tu colocar um filme em relação, é uma coisa que eu venho pensando, também não sei muito bem como, mas... Tu colocar dois filmes em relação é... Pode ensinar até mais do que o que tu pode falar sobre eles, né...? Às vezes só relacionando...

DG: E eu não costumo fazer uma aula assim expositiva, normal... Eu faço mais conversada, até eu acho meio chato, ahahah. É que eu não posso deixar ficar chato alguma coisa que eu quero que eles participem, né, trabalhar com adolescente não é fácil...

JC: Claro, mas essa ideia de diálogo de repertório é um pouco isso, tirar essa questão expositiva, porque daí, a partir das relações entre os filmes é que as questões vão vindo... Bom, e Dani, tu acha que existe relação entre selecionar filmes pra exibir no teu projeto aqui e selecionar filmes de uma mostra de cinema, por exemplo, o que tu acha que se parece e o que tu acha que é diferente? Tá, tu nunca programou uma mostra de cinema convencional, né? Mas...

DG: Ah, eu acho que o mais parecido foi, não sei, o ciclo de cinema de terror, que aí a gente tem que selecionar uns filmes, e nas aulas não, é mais livre, assim. É bem como eu te falei, bem mais espontâneo e tal. Na verdade o que eu queria mesmo era trabalhar com vários estilos... que eles conhecessem os estilos de vários diretores, assim. Mas não organizei isso muito bem ainda... mas agora com esse projeto de cineclubes isso vai melhorar, porque eu acho que encaixa, né?

JC: Encaixa. Eu acho que esse ideia de uma programação regular acaba forçando um pouco essas relações, né?

DG: É, é o que a gente tá tentando fazer, vai ser bem bom. E eu queria que fosse aberta a comunidade, mas no início não vai ser, vai ser só pros alunos, mas...

JC: Seria ótimo! A gente não falou muito de cinema nacional, Dani, eu queria voltar um pouco nessa questão, porque eu vou falar um pouco na Lei, eu acho que tem que falar que tem essa obrigatoriedade do cinema nacional...

DG: Sim, o cineclube um pouco a ideia era essa...

JC: Sim, é isso que eu queria saber, o que tu acha tanto da lei quanto dessa exibição regular, o que tu acha desse recorte de ter que ser cinema nacional... E... mas ao mesmo tempo também não precisa ser cinema nacional, porque ninguém vai estar aqui vendo se tu tá passando cinema nacional ou não...

DG: É complicado eu acho, porque... Sim, eu sei, mas eu tenho vários filmes que eu tenho comprado já pensando no cineclube. Eu comprei o do... eu ganhei o do *Real beleza*, tenho vários do Jorge Furtado, tenho o do *O lobo atrás da porta (2013)*. Tem vários que eu acho que são ótimos e eu acho que eles vão gostar. Eu não exibi ainda, porque eu tô aguardando pro início do ano, mas eu quero investir mais em cinema nacional, porque eu acho importante. Eu curto e... E vejo que tem muita diferença, aquele *Faroeste caboclo*, as cenas do início, as primeiras, nossa, muito legal... Onde eles colocam a câmera, sabe? Então eu quero trabalhar mais isso... Com a exibição, né? Quero que eles prestem mais atenção nisso também, não só na história.

JC: Mas então tu acha que dentro desse cineclube ser nacional vai ser um critério? Mas por causa da Lei...?

DG: Acho que não, acho que é porque... O ciclo de terror também vai ser mantido, mas a gente tem que organizar um pouco melhor pra não cair na hora de aula de outras pessoas...

JC: Então esse cineclube tu ainda não pensou bem em qual recorte tu quer dar? Tipos de filmes...

DG: A ideia inicial era a partir da Lei... Eu penso um pouco nisso, mas não vai ser só... porque uma coisa é eu exibir um filme pros meus alunos que estão aqui de tarde, trabalhando comigo já, né,? Outra coisa é pros outros que não participam e não vão... Eles acham que: "Ah, vamos assistir um filme...", tipo só por assistir, não é assim, né? Mudar um pouco isso também...

JC: Sim, tu faz questão que tenha um debate...

DG: Sim, né, porque não dá pra assistir por assistir, sem eles saberem o que eles tão vendo e tal, né? Porque muitos aí não vão dar valor de repente pra um Hitchcock, "Ah, que filme é esse?", entendeu? "Filme de velho, não sei o que", sabe?

JC: Sim, tu acha que isso pode ser, alguma coisa diferente... Tipo aquela pergunta que eu te fiz, a diferença entre escolher filmes num contexto escolar, num contexto educativo e exibir filmes numa mostra de cinema.. Tu acha que essa..

DG: Ah, é diferente por causa do público, o público aqui a gente já conhece, da escola e tal, eu acho que uma mostra de cinema é bem maior, né?

DG: Maior em relação ao público tu acha? Nem sempre... Ahahaha

DG: Não? Ahahah Eui não sei...

JC: Mas eu digo pra selecionar os filmes assim, é... tu acha que o fato de tu já conhecer esses espectadores, ou de tu ter eles, ãhn... De tu ter esse espaço pra um debate... Tu acha que tudo isso é diferente...

DG: Tu sempre fica com medo das pessoas não gostarem, ahaha, mas é, eu acho que é diferente... Não sei, não sei dizer, agora tu me coloca minhoca na cabeça, fico pensando... Mas é bom, eu tô gostando.

JC: Ahahah. E tu falou agora de novo sobre eles gostarem, né? Tu já trabalhou com filmes que eles não gostaram e isso foi ruim, ou eles sempre gostaram...

DG: Não, não, tem uns que eles dizem que acham meio chato, mas igual a gente vai conversando e comentando, né?

JC: Já teve algum trabalho com filme que eles não gostaram que tu achou interessante, que surgiram discussões boas? Ou geralmente quando eles não gostam a coisa morre?

DG: Ah, depende... Ah, a gente conversa porque elas não gostam, porque não, porque sim. Não adianta só dizer não... Sempre tem discussão com adolescente tu... flui né? O debate é diferente, assim. Às vezes é difícil parar.

JC: ãhan... E me fala um pouco da estrutura aqui da escola. Eu tô vendo que tem uma estrutura bem bacana aqui, né, tem um espaço... essa é a sala de artes?

DG: Não, é, tem uma sala lá em cima que é do prédio, e aí essa... esse galpãozinho foi construído depois porque tem muito professor de artes e aí como eu sempre tive mais turmas na escola, as gurias: "Ah, Dani, será que tu pode trabalhar ali em baixo, tu te importa? Uma coisa bem rústica." E eu: "Bah, vou adorar...". Aí vim, mas a gente não tem verba pra trabalhar... o equipamento é todo meu. Tem um tripé que as gurias compraram com uma verba que veio, aí depois tem outra verba que gente locou um ônibus pra fazer um passeio de final de ano, tudo tem que estar jogando, né? Os filmes agora eu tenho baixado, porque o Isaac¹⁰² deu o email dele da conta do *Making off*¹⁰³... Bah! Eu fui a loucura! E aí eu ganhei mais um DVD de um colega da educação física... e aí vai indo.

JC: Ahahaha, muito bom... E isolamento de luz aqui vocês não tem muito, né? Pra fazer, pra transformar numa salinha de cinema, assim...

DG: Tem, eu ganhei aqueles, ãhn... é tipo um plástico verde, que eu coloquei atrás, só que agora tá caindo, tem que arrumar, aí fica bem escuro, e daí fecha ali também. Eu gosto dela com luz também. Mas agora nas férias eu vou tirar, eu acho...

JC: E o apoio da direção da escola, dos outros professores...?

¹⁰² Isaac Pipano é pesquisador de cinema e educação e já ministrou formações docentes do *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

¹⁰³ Plataforma virtual de compartilhamento de filmes.

DG: Ah, eu tenho. Dos professores eu não sei, mas acho que a maioria... mas da direção eu tenho, a direção gosta muito dos trabalhos e tal, participa...

JC: Tu organiza mostra dos filmes deles?

DG: Não consegui ainda organizar e pra esse ano não vai dar, acho que vai ser pro início do ano.

JC: Tá, Dani, e indo pro fim então, duas perguntas, eu acho que a gente já tá falando sobre isso a entrevista inteira, mas só pra fechar, tá? Que tipo de conhecimento tu acha que tá em jogo numa exibição de cinema? Assim, o que é específico do ensino *do cinema com* o cinema no contexto escolar, na sala de aula... O que tu vê que aflora neles... Não qual, mas que tipo... O que tu vê que desenvolve neles...

DG: É, eu vejo, tem uns... É bem o que a gente já vem conversando mesmo. Tem uns que se ligam mais na forma mesmo, porque eles são mais interessados nessa parte, né, na fotografia do filme e tal e outros se interessam às vezes só pela história... só não, né? Pela história e como ela é contada. Também óbvio que tu vai te interessar pela forma, mas não de um jeito tão específico, né? É que são várias crianças de vários lugares junto. Eles são de vários anos diferentes, então não tem... não tem como tu trabalhar, mesmo sendo de um ano só, as crianças são diferentes, não adianta. E cada um se interessa por aquela parte, o que pensa, e aí a gente vai discutindo e conversando sobre isso... Tinha uns que foram embora chorando no *Menino do pijama listrado*... Ahahhah, sabe, foi uma coisa que marcou e tal, e outra já me disse: "Professora, olha essa parte do balanço!". E aí eu voltei o filme pra ver, que a câmera tá embaixo do menino e o menino cai e... bah, é muito interessante... uma coisa diferente que a gente não vê assim, né, na televisão, por exemplo, num canal aberto.

JC: Tem uma relação com essa questão da emoção, né, de como afeta e do olhar... Tu acha que esses filmes em que eles se envolvem emocionalmente, tu acha que fica mais fácil de trabalhar? Por exemplo, esse do *Menino do pijama listrado*...

DG: É, mas é complicado... Acho que não porque *O Iluminado* também eles ficaram pensando no final: "Mas porque que aconteceu isso", sabe? Tu gera aquelas dúvidas e aí tu vai conversando sobre isso, sobre a história e também sobre a forma que foi filmado... Ah, eu passei o *making of* depois do *Iluminado*, que o Cristiano botou no grupo do... da *Rede Kino*¹⁰⁴, lá, o Cristiano Barbosa... Eu passei daí o *making of* depois que a gente assistiu o *Iluminado*... no outro dia, claro. É interessante! Que é ele embaixo... tem várias cenas do filme... É bem interessante... Tem aquele curta dos meninos ali *Os Irmãos Mai (2013)*, eu acho, que eu também consegui na internet o... *making of* e aí aparece a mangueira do bombeiros na hora que chove, assim... bah, muito legal de assistir com eles.

JC: Ah, isso é legal, né? Assistir o *making of* dos filmes, vou até anotar aqui...

DG: Isso, porque eles têm muita curiosidade de saber com é que aquilo é feito, que às vezes a gente nem imagina mesmo, a gente não é da área...

¹⁰⁴ Grupo do *facebook* da Rede Kino – Rede Latino Americana de Cinema e Educação.

JC: ãhan... e Dani, quais tu acha que são as dificuldades e as facilidades de exibir filmes na escola em relação aos tempos e aos espaços escolares. Isso eu te perguntei já, tu falou um pouco, né, tem esse galpão que tu ajeitou, mas tem a questão do tempo.

DG: Tem a sala multiuso também, não é tão fechado, a gente tem que melhorar um pouco as cortinas, mas já é um lugar mais apropriado, mas aí pega os períodos picados que as pessoas ainda têm na escola, né? O ideal é que a gente tem que... eu não tenho picado porque não tem como tu dar aula assim.

JC: Tu conseguiu um acordo com a direção?

DG: É, eu disse pra supervisão, os meus períodos sempre junto. Como eu sou antiga e meio brabona as pessoas já sabem que tem que fazer direitinho... Ahahaha. Ah mas pensa bem, né? Até tu chegar numa sala de aula, propor um trabalho.. não tem como ser diferente. Agora de manhã eu lembrei de uma coisa que tu falou. Tinha uma menina junto com a Valentina, elas tavam olhando aqui uma série do *Netflix*, agora, hoje. E ela olhou e disse - a moça do filme disse: "Ah, eu sou médica legista" - aí ela olhou pra Valentina: "Ah médica legista é daquele filme que a gente viu lá no necrotério" não sei o que, que é do *Pulso (1998)* que a gente viu lá no *Mais Cinema*... Tu vê, sobre a relação que tu tinha falado... é interessante...

JC: Claro, só o fato de elas estarem vendo um filme, uma série, e lembrarem de outro já é um diálogo, né? Massa. E... Tu faz esse trabalho de cinema também com as tuas turmas de ensino regular de artes ou tu faz só na oficina do contra turno.

DG: Não... Eu tenho feito só na oficina... nas aulas de artes eu trabalho outras coisas. Trabalho com desenho, pintura, cerâmica... Por causa do tempo, eu acho que é muito pouco tempo. Porque era mais, né, as aulas de artes, mas aí reduziram. Eram três períodos e agora são só dois. Mas eu faço uns exercícios com eles, mas não é a mesma coisa... Eu acho que a estrutura da escola é uma estrutura totalmente errada porque se eu trabalhasse como eu trabalho de tarde no cinema com artes de manhã seria totalmente diferente... mas... A gente faz o que dá, né?

JC: Claro! E tu faz muito! Então tá, Dani, obrigada...

DG: Qualquer coisa que tu precisar tu pode me mandar...

JC: Isso eu vou transcrever as entrevistas e eu se pensar em mais alguma coisa eu te escrevo e a gente vai falando. Eu queria fazer umas fotos aqui do espaço.

DG: Pode fazer.

ANEXO F. ENTREVISTA GABRIELA PERUFFO

JC: Então, Gabi, eu queria que tu começasse falando um pouco sobre o teu mestrado, né, teu início de trabalho com filmes em sala de aula, como é que começou, é... se o mestrado veio antes ou depois. E um pouco dos projetos educativos que tu já fez em sala de aula com cinema. Um resumo da tua trajetória.

GP: Tá, vou tentar resumir. Bom, começou... Os trabalhos com cinema começaram bem antes do mestrado, na verdade meio que começaram desde o início do trabalho em sala de aula. Então, a medida que eu fui assumindo turmas, depois que eu me formei em história, isso já me interessava... Agora, porque não sei exatamente. Tem a ver um pouco com... o cinema, minha mãe trabalhava na *Casa de Cinema*¹⁰⁵, então o cinema era um negócio bem presente, tipo lazer, ir na locadora, e no cinema...

JC: Qual é o nome da tua mãe?

GP: Sheila Amaral, ela é produtora de elenco e agora ela tá uma senhora aposentada... E aí, enfim, eu acho que como era muito presente me surgiu um monte de ideias de filmes e eu fui começando a agregar isso nas minhas aulas. Bem sem critério no início, bem pegando filmes que tinham a ver com a matéria, sabe? Aqueles filmes históricos, bem, áhn... característicos. Eu dava aula pro ensino fundamental...

JC: Lembra de algum exemplo?

GP: Ai, olha só, até *A Missão (1986)* eu passava pros alunos pra trabalhar colonização. Então eram umas coisas assim. Eu lembro que passava o *Adeus Lênin (2003)* desde que ele foi lançado, não sei por que, passei uma vez pra uma sétima série, eu trabalhava numa escola de irmãs, e eu não sei como que foi surgindo, assim. Pros pequenos, eu me lembro que eu dava aula pra 5ª série, tentava passar uma animação, uns filmes de história do Egito, de mitologia... Sempre trazia pra eles e parecia... Claro, eles gostavam, né? E ia fazendo trabalhos em cima disso, mas meio tateando, sabe? Eu não sabia muito como trabalhar cinema ali com eles e tudo mais. Aí, eu fui atrás de estudar cinema. Só que eu não tinha nem pensado em fazer o mestrado e muito menos na educação, não tinha me ocorrido, tava começando a dar aula. E daí não consegui na época, o que tinha de mais próximo era estudar alguma coisa relacionada com o cinema e não com cinema e educação. Pra mim pelo menos, né? E aí fui pra Cuba estudar cinema lá na *escola de cinema*¹⁰⁶, fiquei um mês e meio. Isso foi em 2010. Áhn... Me lembro que a Laura Mansur¹⁰⁷ foi um ano antes de mim, contou pra minha mãe da experiência dela e tudo mais e daí meio que foi um link, assim. Ok, daí voltei, eu sabia um monte de coisa de teoria, tinha estudado um monte sobre o documentário, tããã, e não sabia o que fazer com aquilo em sala de aula porque eu tinha alunos de 12 anos e não fazia sentido. E um currículo de história pra cumprir, e... enfim. Aí eu tava deixando de trabalhar no colégio onde eu trabalhava, onde eu trabalhei como auxiliar de história por um tempo. Depois eu assumi turmas em outra escola, e fui saindo de lá. Eu tinha acabado de me desligar da escola, mas eu tinha colegas que estavam estudando cinema na *Unisinos*¹⁰⁸, na especialização. Uma era de

¹⁰⁵ Produtora cinematográfica de Porto Alegre.

¹⁰⁶ Escola de Cinema de Cuba.

¹⁰⁷ Cineasta que trabalha com a Casa de Cinema de Porto Alegre.

¹⁰⁸ Universidade do Vale dos Sinos.

biblioteconomia e outra era do inglês, tipo, não tinha ninguém com formação em cinema. A gente resolveu criar um curso, tipo um cineclubes extra-horário de aula e lançar o projeto pra escola, e a escola aderiu. Aí a gente fez, era *Cine Imaginação*, Daí a gente começou a pegar toda aquela teoria exata que a gente tinha estudado e colocar pra dentro daquilo pra trabalhar com todo tipo de aluno, desde 5ª série até o Ensino Médio. Então eles tinham um curso que era de história do cinema, da história do cinema mesmo, eles levavam uns textos sobre cinema africano, a gente debatia... E tinha um curso que era meio de produções de técnica de animação, bem.... Uma coisa bem básica, sabe? Tipo *stop motion*¹⁰⁹, massinha... Era oficina e eles estudavam um pouco de história do cinema também. Não sei como, mas sim, tinha umas aulas teóricas. E aí misturava, tinham alunos de 5ª série com alunos de 8ª, eles escreviam roteiro, eles atuavam e era fora do horário de aula, e aí eles ficavam lá, até sei lá, oito horas da noite. Era tipo uma oficina no horário inverso, era pago, era ofertado junto com futebol, balé, etc. E no primeiro ano foi incrível. A gente fez um grupo, a gente tinha uns 20 alunos, separados em duas turmas, a gente conseguia trabalhar um monte de coisa, era um sonho, assim. E a gente conseguiu fazer várias produções deles, as produções eram em aula, a gente tinha muita dificuldade na hora da edição porque tinha o laboratório da escola, mas o trabalho de edição é muito mais demorado do que o tempo que a gente tinha ali, então era meio um trabalho em casa nosso e um trabalho com eles ali. Naquele primeiro ano a gente encerrou, apresentou pros pais, foi bem legal, seguimos mais dois anos... A gente ficou três anos fazendo essas oficinas. Então nesse meio tempo eu trabalhava com cinema em sala de aula lá na escola onde eu tava lecionando história e geografia, e tinha as oficinas ali. Então era uma coisa bem separada, mas de certa maneira eu comecei a perceber - e aí veio a ideia, quando eu comecei o mestrado que acabou virando outra coisa, né - que muitos alunos que tinham muitas dificuldades no horário normal de aula, dificuldades, sei lá, de interpretação ou de relacionamento, ou de serem super mega ultra criativos na coisa artística e terem muita dificuldade na parte formal, ali matemática, português, vários alunos desses começaram a vir pras oficinas. E ali eles eram... era uma virada assim, a gente não reconhecia, eram muito diferentes. Como eu tinha sido auxiliar, eu conhecia eles de sala de aula e as professoras de lá que tavam junto comigo também. Então a gente começou a perceber isso, eu comecei a identificar algumas coisas de ganho, tipo, ah esse negócio aí de cinema tem mais alguma coisa além dessa parte de entretenimento pra eles, que eles nem se dão conta, mas a gente tá colhendo de uma forma diferente. E de manhã em sala de aula a mesma coisa, percebia algumas coisas, alguns ganhos bem... mais pontuais... E aí fui seguindo... Bom, aí eu parei de trabalhar com ensino fundamental e a gente fechou as oficinas porque a gente não tinha mais tempo de nada, não fechava o horário da escola com o nosso, começou a ficar confuso, a gente ficou três anos e encerrou. E, aí eu fui trabalhar com ensino médio, onde eu tô agora. Aí eu comecei a ter um... certo planejamento, assim, dos filmes com determinadas matérias. E... isso era 2012, mas ali era ensino médio e a gente tinha muita liberdade no currículo, pra modificar o currículo de história como quisesse. Era meio faz como tu pensa e em cima disso tu planeja o que tu quiser. Então como era assim, eu tinha todo um esquema de que filmes trabalhar em turmas. Na época eu tinha primeiro, segundo e terceiro ano. E... aí comecei a encaixar algumas coisas, então no terceiro ano eles viam um ciclo inteiro de filmes sobre ditadura, e aí era filme nacional, filme argentino, filme chileno, era tudo de América Latina e aí eles tinham praticamente... ai, sei lá, eu fazia umas viagens do tipo: eles vão ter ditadura só a

¹⁰⁹ Técnica de animação.

partir dos filmes e dos debates dos filmes, depois eles vão fazer a avaliação com base no que eles têm ali. Depois eu parei de fazer a avaliação e aí fui mudando assim, sabe?

JC: E que filmes tu utilizou, por exemplo, nesse projeto?

GP: Deixa eu ver... 2012 eu não sei se eu já usava o *Infância Clandestina* (2013), mas eles viam eu acho que *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), e eles viam *Machuca* (2004), sempre viam. Teve um ano que eu passei aquele filme *Valentim* (2002), que nem é tanto assim da ditadura, não tem a coisa da ditadura muito explícita, foi bem difícil, eles gostavam mas não entendiam o link daquilo. E eles tinham razão, né, mas era aquela ideia maluca de tu querer passar os filmes e tudo mais. Ähn... que mais... Sempre foi difícil pra mim no... no segundo ano, quando eu decidi trabalhar com todas as questões que tinham a ver com colonização, exploração e ruptura sempre foi difícil pra mim achar materiais que eu quisesse até hoje é, ähn... que não fosse muito filme histórico, super, *A Missão*, assim, sempre foi difícil. E... depois eu assumi o nono ano, então a gente via *A Onda* (2008), por exemplo, pra trabalhar... sempre tinha assim, uma lista de filmes sobre holocausto que eles traziam, eu engordava a lista deles, no terceiro ano também acontecia isso, e aí quando era pra escolher um filme eu levava *A Onda*, e aí eles ficavam: “Ah, por que a gente tá vendo esse filme?”. E aí às vezes eles assistiam em casa, eu dava a lista pra eles assistirem algumas coisas que eles quisessem em casa. Passava em aula... é difícil passar em aula, porque tem toda quebra de períodos...

JC: É, isso que eu ia perguntar, como tu...

GP: Eu acho que me perdi já nas tuas perguntas, tu vai me...

JC: É, eu acho que isso, a gente só teve a introdução ainda, a tua apresentação, a sua relação com o tema... falta tu falar sobre o teu mestrado, o que foi o teu mestrado e tal... Mas já que tu já entrou um pouco nisso que é uma questão que eu tenho no roteiro... É isso, como que o cinema entra nessas questões dos tempos e espaços escolares, porque a escola a gente sabe que tem tempos e espaços bem delimitados... Como é que tu “furou” assim esses tempos e espaços pra poder trabalhar da forma que tu queria?

GP: É, bom que dá pra fazer o link com o negócio do mestrado. Ähn... Vou te responder do mestrado pra fazer o gancho com isso. Quando eu decidi fazer mestrado em educação, foi meio sem querer querendo, assim. Eu queria um processo de mestrado que eu pudesse entrar sem ter que escrever um projeto, porque eu realmente sabia que eu queria trabalhar com alguma coisa de cinema e de educação, mas tinha uma vaga ideia assim. Aí entrei na educação também porque eu queria pesquisar bastante sobre jovens, que eu tava trabalhando com ensino médio e eu fiquei fascinada, eu adorei e, bom, eu ainda tô né, tô desde 2012 e eu ainda não me entediei com eles, eles são demais. E aí, quando eu iniciei, eu tinha toda uma ideia de falar sobre os filmes, de trabalhar oficinas, fazer o trabalho de campo do mestrado, analisar aquelas oficinas, todo processo. A ideia em si parecia bem legal. Quando eu fui pra qualificação o Marcos¹¹⁰ achava a ideia muito louca e achava que eu ia me embananar e que eu tinha um repertório de coisas que tinham acontecido comigo, ähn, de aula, de experiências, que era muito rico e que eu ia deixar de lado pra fazer... Botar um elefante no meio da sala. Ele

¹¹⁰ Profº Drº Marcos Villela Pereira, orientador da dissertação de mestrado de Gabriela Peruffo na Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

disse: “Mas tu já não tá trabalhando os filmes? Tu não vai aproveitar um monte de coisas. E eu não enxergava. Pra isso a gente tem a qualificação, né? Pra ganhar uns temas de casa. Na qualificação, eu me lembro que tinha a Cris Gutfreind¹¹¹, lá da FAMECOS, que eu adorei, ela foi na minha defesa e eu fiz uma disciplina depois com ela e foi muito esclarecedor, e tinha a Mônica¹¹² que é a professora ali da educação mesmo, muito focada na coisa da metodologia, assim. Elas me deram um monte de temas de casa, entre eles tirar essa ideia e aproveitar o que eu já tava fazendo. Guria, foi muito legal. E aí, eu comecei a trabalhar naquele ano de 2015, né, aquele planejamento de filmes que eu tinha, eu nunca sabia que filmes exatamente eu ia trabalhar em qual conteúdo, eu sempre tinha algumas ideias de conteúdos que eu sabia que eu ia usar, né, e aí podia mudar porque é aquilo, a gente vê o filme, muda... quer passar outro. E aí, fiz o mestrado em cima da questão da experiência dos alunos com o cinema em aula, nas aulas de história. Daí, como que eu tinha que encaixar eles e como que eu ia aproveitar aquilo ali naqueles meus dois períodos semanais. Então... eu me lembro que uma das coisas foi escolher turmas que eu tinha dois períodos seguidos, pelo menos. Porque mesmo assim era quebrado, né, Ju, mesmo com dois períodos tu quebra.

JC: Porque dois períodos é uma hora e meia, tem a chegada, tem a saída...

GP: Exatamente. Então assim, algumas coisas me inquietava, porque, por exemplo, eu queira falar das limitações, entendeu, eu não queria que parecesse o mundo mágico do cinema em sala de aula, na minha escola que eu sabia como é que era. Eu sabia que os alunos tinham que buscar os equipamentos lá embaixo, montar tudo lá em cima, que às vezes alguma coisa não funcionava, ou eu mesma rateava e não conseguia ligar tal coisa. Não tem espaço pra exibição até hoje. A escola tá passando por uma reforma, é possível que tenha, mas até hoje não tem. A gente tem as caixas de som, o projetor e o computador que às vezes eu levava o meu, as vezes eu usava o da escola, levava o filme num pen drive ou num DVD mesmo. Dependia. Era esse tipo de... situação que eu tinha. E me interessava então tentar fazer dentro desses limites, sabe? Do tipo, coordenadora entrando no meio da minha gravação do debate do filme que ia pra pesquisa, entendeu? E dizendo: “Aí, eles têm que ir não sei aonde, encerra o debate e vai.” E eu sabendo que a aula só vai voltar na semana que vem... ou não vai... a discussão não vai dar... E eu ficava bem angustiada e o Marcos dizia: “Mas isso vai ser bom, isso vai ser bom...”, e aí, guria, eu fui fazendo assim... Essa coisa dos critérios da seleção é um negócio que hoje em dia, depois de fazer eu pensei muito mais sobre isso do que na hora que tava fazendo. Então agente assistiu me lembro que era um documentário, *O lado negro do chocolate (2010)*, que fala muito de imperialismo, e fala de trabalho infantil e fala de chocolate e fala de vários elementos pra trabalhar imperialismo, que era uma temática do terceiro ano, e... aí foi, era um documentário, eu passei pra eles e fiquei esperando. A minha ideia era assim, de que maneira então a experiência com o cinema modifica a maneira dos alunos de olhar pra determinado tema, uns pros outros, pro mundo, no que incomoda. E encontrar elementos na discussão deles, então eram uns 30 debatendo e eu gravando. Depois eu transcrevia tudo e... enfim, e aí depois só bem depois eu fui começar a procurar como é que eu ia analisar aquilo ali porque eu não sabia o que fazer, né? E encontrar algum ganho, mas eu não sabia assim,... eu não tinha um roteiro do que eles iam falar do que eu ia puxar de questões, eu queria que eles falassem de maneira bem livre, rendendo ou não, e indo pro lado

¹¹¹ Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreind da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

¹¹² Prof^a Dr^a Mônica de la Fare da Faculdade de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

que fosse a discussão. Me interessava isso. Então era no momento pós-filme... Nunca era pós-filme porque era uma semana depois...

JC: Por um lado é ruim porque o filme esfria, mas por um lado é bom porque o filme se desenvolve na cabeça, né? Nem sempre a gente consegue terminar de ver um filme e falar sobre ele né?

GP: É, e às vezes eu tinha que chegar no dia da discussão e dar uma lembrada. Tinha gente que assistia de novo em casa, tinha gente que não, ãhn... Era um terceiro ano, era uma turma que eu tinha uma relação, que eles tinham uma relação com o cinema comigo desde o primeiro ano do médio. Isso ajudava um pouco eles entraram bem no esquema. A escola era muito boa nesse sentido, se eu quisesse trocar períodos com alguém eu poderia negociar, às vezes eu conseguia, pegar aula de geografia pra fazer a discussão amanhã em vez da semana que vem, mas as vezes não dava né, Ju, às vezes tinha um feriado no meio, sabe, e passava uma semana duas semanas e vai, eu pensava: “Bom, eu tenho que aproveitar isso de algum jeito.”. Foi isso, os alunos sentavam e eu dizia: “Bom gente, o que vocês têm pra me falar do filme que agente viu?”, e aí eles iam falando a eu ia gravando e as discussões iam sendo criadas por eles, os tópicos iam sendo... E o caminho que aquilo ali ia levando eram eles que davam assim...

JC: E essas abordagens... Eu vou dar uma pulada e depois a gente volta, tá, porque eu acho que a gente tá chegando... É, quando eles, ãhn... comentavam sobre os filmes... Porque eles tinham uma exibição regular, né, tu exibias vários filmes... Tu via que os filmes que eles tinham assistido antes voltavam nesses debates? Porque eu acho que tu trabalhava, um critério que tá muito claro pelo menos nesse projeto, é o da temática, né, tem essa relação muito direta com as aulas de história. Depois se tu quiser falar um pouquinho sobre os critérios que tu usava pros filmes da oficina, as exibições eram voltadas pros filmes que eles iam produzir, enfim, que critérios tu usava lá que eram diferentes dos que tu usava pra aula de história, já que as abordagens eram diferentes, uma mais temática, outra mais conceitual, mais histórica mesmo do cinema, e... Bom, acho que primeiro isso, depois eu faço a segunda pergunta.

GP: Em relação às oficinas, eu conseguia sim trazer bem mais coisas, ãhn, referentes aos conceitos... a linguagem do cinema, mas pra trabalhar a linguagem do cinema com eles, então sei lá, se a gente tinha... Lá eu conseguia por exemplo estar falando de cinema francês e trazer um filme, sei lá, do Godard, e passar uma cena e trabalhar vários elementos ali dentro com eles, identificar e pensar sobre tal coisa que se quer falar. Quando eles iam produzir, a gente também conseguia trazer coisas que fossem referências, muitas coisas de referência pra eles produzirem, então sei lá vai se era um *stop motion* então a gente vai... Eu lembro que eles leram *O Médico e o Monstro*¹¹³ e aí eles queriam fazer uma adaptação e aí o que tem de adaptações desse filme... A gente conseguia ver tudo, a gente conseguia buscar referências estéticas pra que eles pudessem realizar aquilo ali. No trabalho em sala de aula nos períodos de história é realmente uma questão de tu ver onde é que tu vai... é um encaixe, né? É um trabalho na brecha, sabe? Então naquela brecha ali daquele conteúdo o que eu consigo encaixar que não seja tão direto, assim, no conteúdo e que não se feche no conteúdo, não tenha como fim entender o que é imperialismo no mundo, mas sim com o fim que eles abram a

¹¹³ Dr. Jekyll and Mr. Hyde, livro de Victor Flemming, 1941.

cabeça deles pra que aquilo ali, faça eles pensarem em outras coisas, né? Então a ideia era mais ou menos essa assim...

JC: E a minha outra pergunta é como tu vê que esse repertório, assim esse filmes, como é que tu... se filmes que eles já tinham visto voltavam nas discussões e de que forma voltavam? Por exemplo, sei lá, eles assistem *O ano em que meus pais saíram de férias*, então: “Ah, esse filme parece com o outro que a gente viu na outra semana”, ou “É diferente do outro”, e aí era em relação à temática, ou eles também conseguiam fazer relações formais: “Ah esse filme é mais lento, ou aquele tinha mais cortes...”. Não sei... Ou não, ou talvez essas relações não acontecessem.

GP: Tá, áhn... Voltavam sempre, era um buraco na cabeça, assim. Voltavam sempre, não voltavam somente na discussão do filmes, voltavam ao longo da semana, nos encontros, tu ouvia eles falando. Enfim, hoje em dia a gente se comunica com eles de várias maneiras, então voltava porque eles lembravam do filme, mandavam o *link* de um outro filme pelo facebook, voltava porque eles comentavam de alguma coisa, voltava porque eles viram o maldito documentário sobre o chocolate perto da época da Páscoa, então o tempo inteiro tu ouvia eles dizendo umas coisas malucas, assim: “Tu lembra o filme? Das crianças e não sei o que”. Voltavam por causa da própria... do próprio estranhamento, do tipo: “Ah, a sôra passou aquele filme maluco, lá de sei lá o que, e agora a gente fica pensando naquilo...”. Voltava de várias formas nas discussões deles, muito.

JC: E em relação a um filme com outro, por exemplo, relacionar o documentário do chocolate com outro documentário que eles tivessem visto, tipo: “Ah esse documentário é diferente do outro, esse documentário parece com o outro...”.

GP: Aí eu via muito mais com a questão do repertório deles, com o repertório que eles traziam. Mas as comparações vinham bem mais fortes, porque assim na discussão vinha o que eles tinham visto em aula e discutido em aula, então eles retomavam temas da própria discussão anterior, às vezes sim, em relação a comparar o filme, a questão da estética, da produção e tudo mais, áhn... Muito mais com o repertório que eles traziam de casa do que com o repertório que eles tinham visto em aula e isso era bem forte, assim. Às vezes elas traziam referência de filmes que eu não tinha visto.

JC: E tu assistia os filmes que eles te indicam?

GP: Eu tentava ir atrás sim, na medida do possível. Às vezes eles diziam assim: “Ih sôra, esse aí tu nem vê porque tu não vai gostar...”. Mas eu pelo menos tentava ver que filme era pra entender porque aquele filme tava sendo citado. E... A coisa da pesquisa tem isso, né, daí tu vai atrás porque tu quer entender porque que tá ali. E... eles comparavam muito assim, por exemplo, esse grupo ele não assistiu nenhum filme nacional, foi uma brecha que ficou ali, áhn.... Foi uma coisa minha, eu não contemplei naquele momento, porque eu fui tentando fazer aquela coisa da limitação da sala de aula do período do não sei o que, também foi um pouco de limitação minha né, como professora, do que eu pensei pra botar ali, e que tempo eu tinha pra planejar aquilo, então algumas coisas não entraram porque eu também não parei pra refletir e pensar que aquilo ali era importante de estar ali. E eu queria que eles vissem um filme argentino e aí eu queria que eles vissem algum filme referente a ditadura. Então eles assistiram *Infância Clandestina*. E aí eles gostaram horrores do filme... Foi um dos filmes que eles ficaram mais abalados. Porque tinha a questão da infância, eles tinham visto outras coisas sobre a

infância, mas deu pra ver que a narrativa do filme chocou eles, não sei. Não chocou, afetou. Trouxe questões bem profundas pra discussão assim, da família, de tudo isso. E eu me lembro deles falando: “Bah sôra, mas é um filme argentino... Olha só, eles são nossos vizinhos mas não são chatos que nem os filmes nacionais.” E eu tentando dizer que não era assim, que eles deviam ter visto tal filme em tal contexto e que não era, não dava pra generalizar. Por um lado tu fica feliz porque eles tão gostando do filme argentino, e tu fez uma grande coisa e por outro lado tu fica triste porque é ideia não era.... Enfim, mas aí entra aquele negócio, né? Eles são jovens, eles dizem e eles são abertos, mas a abertura deles às vezes... te surpreende de um jeito, e...

JC: A gente pode falar então, eu acho que a gente já entrou também, sobre os critérios de seleção, essa questão do cinema nacional, se ela em algum momento dos teus projetos foi um critério pra ti ou não, tudo bem se não, só pra eu entender. E que outros critérios... Eu fico pensando assim, algumas questões que me vieram no meu TCC¹¹⁴. No TCC na hora escolher os filmes era importante que de alguma forma eles se identificassem com os filmes e aí eu pensei assim, critérios de identificação, tipo faixa etária, os personagens serem da mesma faixa etária que eles, ou de classe, ou de gênero, ou algum regionalismo, né, enfim. Alguns elementos de identificação e alguns estranhamentos no sentido de surpreender, aí também em relação à linguagem, algumas questões formais ao que eles não estejam acostumados, ou em relação à temática, sei lá, um filme sobre uma realidade muito distante... Então, primeiro o critério do cinema nacional e depois esses critérios de identificação, se eram critérios pra ti, ou se tu não pensava sobre isso, ou se tu acabou pensando sobre isso sem querer, ou não eram questões pra ti...

GP: Áhn... Uma correção. Eles viram sim, eles viram *A Invenção da Infância (2000)*. Mas não, realmente não era um critério. Eu pensei bem pouco sobre isso, admito. Eu comecei a pensar mais sobre isso depois da defesa com algumas observações que a Cris fez, que me fizeram pensar um monte sobre isso e que acabou sendo complementado com um pouco de coisas desse ano de participar justo do projeto com vocês. Aí eu comecei a pensar mais em cima dessas questões sim, porque ali naquele momento de pesquisa não foi um critério e... eu realmente fui bem pouco assim, áhn... não refleti muito sobre essa questão.

JC: Não, mas não tem problema, é só pra saber...

GP: Mas é uma coisa que hoje em dia bate e que naquele momento foi realmente uma coisa que, sabe, não te vem? Tu vai seguindo... o que eu tinha em mente, sempre era que eu queria que eles vissem filmes, produções que não fossem *hollywoodianas*, *blockbusters*, comerciais de fácil acesso deles, áhn... Nos canais que eles costuma assistir. Isso eu pensei. Áhn... Eu queria sim que em alguns momentos que fossem filmes que tivessem personagens jovens ou crianças, isso foi bem forte, porque tinha um... Não sei, eu queria, eu pensava que iam surgir coisas da memória, bem fortes e tentar fazer eles se enxergarem, sei lá... De alguma forma eu queria que a infância fosse um pouco fio condutor. Um pouco foi até um certo momento, e aí depois se perdeu, e aí já não era mais isso e era um monte de coisa, porque o debate deles ia pra outro lado e tudo bem. Então... que tu me perguntou depois?

¹¹⁴ Trabalho de conclusão de curso de licenciatura em artes visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

JC: Não, se tu pensou nesses critérios, que eu chamo de identificação, uma coisa que eu tirei da minha cabeça, assim. Mas se era importante pra ti que eles se vissem na tela, questão racial, de gênero, enfim, se eram critérios pra ti ou não... Mas acho que era mais a questão da ditadura e de serem filmes com caráter não comercial e um pouco infância, né?

GP: É, e tinha muito a ver com a coisa mais assim, do próprio debate político, e eu queria trabalhar coisas meio dedo na ferida com eles. Então tinha algumas coisas... Tinha um pouco... da coisa política, de dominação e totalitarismo, porque eles queriam muito falar sobre nazismo, eles ficam pedindo, eles gostam do conteúdo, então eu queria trabalhar um filme que não fosse aquela coisa do holocausto de sempre e tããã e fizesse eles pensar, então eu queria que eles vissem *A Onda* e se colocassem em situação... E realmente aquele filme eles entram na viagem e vai...

JC: Até porque é um contexto de escola, muito parecido...

GP: Eles se questionam, eles ficam muito loucos, pode ser que isso esteja acontecendo e agente não esteja se dando conta... E eu tinha uma necessidade muito grande de mostrar realidades mais... Situações mais fortes... Eu queria que eles pensassem sobre o trabalho infantil e sobre como essas coisas de exploração se dão, e refletir um pouco sobre direitos humanos e depois chega na coisa da criança... Pensar um pouco nas realidades diferentes, uma ideia de alteridade, muito de se colocar no lugar do outro. Então isso foi um fio condutor bom... Poucas vezes eu fui generosa em pensar se eles iam se ver, se eles iam se identificar. Tinha uma coisa assim, todos os filmes eles tinham que ver legendados. No nono ano isso foi um problema. Porque eles tão no nono ano e eles vêm de várias escolas e formaram aquela turma de 15 alunos naquele ano. Então as experiências deles com cinema, cada um tinha uma diferente em escolas diferentes. E aí era difícil assim porque eles assistiam um filme falado em alemão e eles tinham que assistir com a legenda e era muita informação e eles reclamavam e eu insistia... E foi uma coisa que hoje em dia pensando assim, eu poderia abrir mão disso em função de outro critério, né, mas naquele momento era um critério que eles conseguissem pegar tudo daquilo ali e eu lembro que isso era bem... Era sempre uma reclamação.

JC: E tu gostar do filme é um critério pra ti? Tu só passa filmes que tu gosta ou tu já trabalhou com filmes que tu nem gosta muito, mas tu achou que tinha que passar mesmo assim?

GP: Foi um critério sim, com certeza. Mas eu me lembro que, eu sempre faço isso na verdade,... Na hora da discussão tentar deixar muito evidente pra eles que essa questão de gosto é... Tanto faz se eles gostaram ou não, né? Em relação a mim. E isso no início foi difícil porque eles achavam que eles tinham que gostar e eles achavam que tinha uma resposta certa pra falar... E não tinha e eu não queria que eles pensassem isso...

JC: E como tu foi vendo que foi mudando na relação deles com os filmes à medida que o projeto foi evoluindo? Tipo, do primeiro debate pro último, como tu acha que essa exibição regular... Foram quantos filmes que tu trabalhou?

GP: Pra pesquisa foram cinco filmes pro terceiro ano e três filmes pro nono ano.

JC: Tá, então, no terceiro ano, quando tu chegou lá no quinto filme, eles já tavam mais com a "manha", de sacar as cenas importantes, do debate, enfim.

GP: Do debate sim, eles já sabiam como é que funcionava aquela dinâmica toda, e eles tavam muito mais desapegados da ideia de que eles tavam sendo gravados e muito mais desapegados de ideia de que eles tinham que fazer um debate bonitinho para a professora. Eles entraram muito na onda da pesquisa, tipo eles sabiam o que tava acontecendo, né, e eles se soltaram bem mais, mais ou menos do meio pro final.

JC: E em relação a vista dos filmes tu acha que teve alguma diferença?

GP: Eu acho que eles conseguiam identificar melhor as cenas, se referir a tal cena, em tal momento e dizer... âhn... explicar melhor o que eles queriam dizer sobre tal cena, sabe? Parece que aquilo ficava mais claro na cabeça deles. A maneira de assistir e pensar em que parte isso ficou mais ágil, digamos assim, fluido, mais pro final. E... aí como era pra todos, né, a discussão às vezes virava uma guerra, o debate, porque aí um lembrava de um jeito e outro lembrava de outro, e não tinha resposta certa e eu não podia interferir, se eu interferia era só pra fazer mais uma provocação...

JC: E tu fazia exercício de, de repente, voltar na cena, ver de novo?

GP: Não porque eu nem montava o equipamento no dia do debate, era: fiquem como vocês quiserem e vamos debater. Mas esse exercício aí comigo enquanto professora e pesquisadora, cada vez interferir menos, eu fiz um exercício simultâneo ao deles. Porque eu escutava as minhas gravações e no início eu pensava: eu preciso me colocar menos, eu preciso me colocar menos, eu preciso me colocar menos...

JC: Tá, deixa eu ver se esgotou a questão dos critérios... E aí eu queria saber um pouquinho da tua relação com o *Programa de Alfabetização*, tá? Como que foi a tua aproximação com o programa? O *Mais Cinema*¹¹⁵ foi a primeira ação do *Programa* que tu participou.... Enfim, como foi participar do *Mais Cinema*?

GP: Tá, não foi o primeiro porque a gente foi numa sessão assistir o filme da Marina Person, o *Califórnia (2015)* nesse mesmo ano. Então eu sempre acompanhei as atividades, ou pelo *Face [Facebbok]*, de alguma maneira. E aí esse ano eu comecei a acompanhar mais porque a minha mãe me mandou um link de uma palestra da Laura Mansur, que eu ia comparecer, eu não consegui ir, e aí comecei a acompanhar um pouco mais e vi que iam acontecer outras coisas. Mas eu sempre tive na minha cabeça que era pra escolas do município e do estado, então eu nunca me encaixava, eu só acompanhava. E ali no colégio a gente é uma cooperativa, a gente é uma escola privada, mas a gente tem muitas limitações ali né, Ju? A gente tem alunos de tudo quanto é lugar, quase todos com experiência de alguma reprovação porque a gente tem progressão de estudos a tarde, e é muito central, né? Então a gente não tem uma... não conseguia nunca fazer coisas que envolvesse muita grana, de tirar os alunos de lá, e ao mesmo tempo não conseguia encaixar eles numa coisa que era pra escolas públicas. Então, ficava nesse meio termo e eu ficava ali tentando fazer coisas da minha cabeça, né, que eu inventava. E aí, eu não me lembro como foi que por acaso eu escrevi, e eu não sei se foi contigo que eu me comuniquei por email, e eu consegui fazer pra eles irem na sessão do

¹¹⁵*Mais Cinema* é uma ação do *Programa de Alfabetização Audiovisual* em que o projeto de alguns professores é selecionado, e estes tem a oportunidade de levar um grupo de estudantes para assistir a três sessões de cinema, programadas por profissionais do PAA, selecionadas em torno de um tema. Os professores também realizam uma formação docente com pesquisadores de cinema e educação.

Califórnia, da Marina Person. Eu me lembro que eu escrevi dizendo: “Gente, eu consigo ônibus, eu queria que os alunos tivessem oportunidade de assistir uma sessão de cinema. E aí na escola era muito difícil porque a gente tem uma turma de cada ano. Então pra tu fechar uma sessão numa sala próxima, que a gente tem próximo ali é o *Lindoia* e o *Wallig*¹¹⁶, pra gente conseguir teria que juntar praticamente toda escola, né, todo fundamental e médio, sei lá, pra assistir um filme em comum pra todos esses grupos é muito difícil. Então caía nessa questão. Então eu comecei a pensar, vou escrever, vou dizer que a gente tem acesso ao ônibus e eles foram. E eles foram muito desconfiados. Era um nono ano, o nono ano era a primeira turma, a primeira vez que eles me pegam é no nono ano. Eles me conhecem só do corredor. E era início do ano, era maio, se não me engano, por aí. E aí eles: “Aí sôra, mas o que que é, não sei o que, a gente vai sair, a gente vai ir pra Redenção pra ver um filme brasileiro?”, e eu disse: “Sim gente.”. Aí eu lembro que eu fui atrás da *Lei*¹¹⁷, trabalhei com eles em aula questão da lei... Porque eu vi que tinha alguns ali que não tavam muito... Que tavam meio: “Porque que eu vou fazer isso?”. Porque como eles não me conheciam e eles não sabem que tudo que agente faz, a gente aproveita depois pra alguma coisa. E... “Mas vai ter um trabalho?”, eu disse: “Não gente não é vai ter um trabalho, não é obrigatório... É uma oportunidade que vocês tão tendo...” Eu preciso fazer um pouco esse “trabalho sujo” no início porque depois vai ser bom ao longo do ano. Então vamos lá, eu vou convencer eles. Aí trouxe a questão da Lei, conversei, tudo mais. Era uma turma muito do debate e tava acontecendo um monte de coisas políticas já no país, então, guria, aquilo ali foi o estopim de tudo, nunca mais eles pararam de debater, até o final, eles tão até agora debatendo, ahahaha. Porque lá era assim, tu largava um grão de milho e o negócio virava... Ahahah. E aí eu consegui que todos... Só um aluno não foi na sessão. Todos foram, um convenceu o outro e eu convenci o outro, e foi indo e foi indo, eu passei o trailer do filme, falei que era sobre jovens, falei: “Bem legal, tem um monte de referências lá que são da minha juventude, mas vocês vão curtir, vocês vão pra dentro da UFRGS, e tem lá uma sala...” Porque daí eu comecei a pensar, esse ano eu queria que eles fossem pra um espaço diferente entendeu? Fazer um pouco o contrário, diferente do ano anterior, eu não to mais fazendo pesquisa eu tenho um pouco esse tempo pra tirar eles. E eles amaram! Eles adoraram o filme, eles se divertiram horrores, eles adoraram sair, eles ficaram falando do filme vários tempos, eles lembravam, teve gente que viu de novo e claro que o colega que não foi era tipo: “Fulano, tu não foi, tu perdeu, bem que sôra disse que não é todo filme nacional que é assim...” E aí eu fiquei me mantendo informada e eu acho que foi nas férias, eu não me lembro muito bem, Ju, mas um dia saiu no face um negócio do *Mais Cinema* eu sentei na frente do computador e escrevi uma carta de apresentação tipo: vuhh. E eu pensei isso vai ser muito legal, porque... Era bem aquela ideia eles terem uma continuidade das sessões, era... perfeito. E eu pensei tá, eu vou levar aquele grupo se eles quiserem porque eles deram o primeiro passo e agora eles merecem. E aí, inscrevi e aí acho que foi contigo que eu fui falando, com a ideia de pensar uma coisa que não fosse produzir os filmes, porque eu sabia que eu não ia ter um tempo muito legal, porque os alunos têm dependência de tarde, porque tem aluno que mora longe e não pode ir no turno inverso, ãhn... porque eu às vezes não ia poder, e enfim, e porque eu não tava muito afim de produzir filmes, eu queria trabalhar com a coisa do repertório, era também um pouco aquilo que reverberou da minha defesa, sabe? Aquilo tava latejando ainda na cabeça. Então tinha um monte de questões que eu tava meio a fim assim. Então eu pensei, bah se eles puderem organizar um festival pros colegas

¹¹⁶ Salas de cinema de shopping center localizados na zona norte de Porto Alegre.

¹¹⁷ Lei 13.006 de 2014 que determina a obrigatoriedade de exibição de no mínimo duas horas mensais de conteúdo audiovisual nacional nas escolas.

depois, já que nem todos iam poder ir, seria bom porque movimentaria a escola e faz eles pensarem em outros filmes. E... Pode ser que funcione, né?

JC: Sim, eu me apaixonei, quando eu vi teu projeto eu pensei: "Ah é isso! Colocar eles pra fazer uma mostra..."

GP: Mas eu não sabia o que ia sair daquilo e nem como é que eu ia conseguir fazer a bendita da mostra, que eu fiz na última semana de aula, praticamente. E aí, teve a formação, foi muito legal porque a formação também ajudou a ver muito a realidade do cinema em sala de aula com outros professores, que era uma coisa...

JC: Tu fez com o Cezar ou com o Isaac¹¹⁸?

GP: Fiz com o Cezar. Desde aquela reunião que eu me lembro que era um dia gelado e eu tava voltando da *ANPEd*¹¹⁹ e lá se falou um monte, pessoal que apresentou sobre cinema falou um monte sobre curadoria também. E aí eu me lembro que eu cheguei com aquilo na cabeça e foi muito legal ver o que os professores que tavam ali tavam falando, que era uma coisa que eu não tinha conhecimento porque eu nunca tinha ido atrás. Porque eu sou muito aluno, né? Eu fico ali com os alunos e não encontro outros professores... eu fiquei encantada, Ju...

JC: Legal tu colocar isso, porque a minha experiência é um pouco contrária, assim. Como eu tive pouca experiência de sala com alunos, só fiz estágio e algumas oficinas, a minha experiência sempre foi a partir dos professores, dos projetos dos professores...

GP: Ah, é verdade... e lembro que eu saí daquela primeira reunião muito encantada porque eu percebi que assim, eu fui pra lá voltando da *ANPEd*, fiz a dissertação sobre isso, eu tava envolvida com isso, pelo menos na pesquisa, no mínimo nos últimos dois anos. E mesmo assim a gente tem um monte de dúvidas, um monte de limites, um monte de coisas que a gente não consegue fazer. E aí eu tinha ali professores que de repente tinham uma escola com mais limitações do que a minha, ãhn... não sei se físicas porque a gente tem realmente muita limitação física lá na escola, o prédio tá desabando, mas limitações políticas... Não tem uma liberdade de cronograma, de currículo, não tem apoio da direção, não tem, sabe... E professores que de repente não tinham estudado tanto sobre cinema, mas que tavam muito afim de ter aquilo ali pro aluno, sabe? Daí eu saí muito encantada com aquilo, vi que tinha gente que não tava li pela primeira vez, que sempre tentava incluir o cinema de alguma maneira... Todo mundo tentando... E eu pensei bah que tri... primeiro eu pensei, bah não estou sozinha... Eu não to viajando... Ahahaha, e depois eu pensei, bah às vezes a gente reclama e tem um monte de gente que tá tentando também em outros contextos e com outras demandas também, né, Ju? Às vezes tem tanta burocracia na escola e tu tá ali tentando fazer... Porque ali eu não lido com nenhuma burocracia, a gente pensa e faz, é uma cooperativa, sabe, é bem diferente... o que não tem da parte física, de estrutura assim, tem do outro lado, né? Mas enfim, quando eu fui pra formação fui meio pensando ah, e agora tenho que botar em prática esse negócio de curadoria e eu preciso de ajuda, né? E foi muito legal porque deu uma boa discussão ali. E... a própria formação do Cezar foi muito tri, porque me ajudou a pensar em várias coisas e por outro lado bateu bem em muitas coisas que eu já

¹¹⁸ Cezar Migliorin e Isaac Pipano são pesquisadores da Universidade Federal Fluminense e ministraram cursos de formação docente no Programa de Alfabetização Audiovisual.

¹¹⁹ Congresso anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação.

tinha pensado pra dissertação e que tavam ali, entendeu? Então foi muito bom de ver, bah, tem mais gente pensando essas coisas... Sabe, isso vai pra outros lugares e... só que eu saí de lá bem confusa com a minha coisa de curadoria... com um monte de questões...

JC: Eu lembro, foi uma discussão boa... Tinha a questão de que filmes eles iam ver... De fazer a curadoria antes da curadoria, né? Se eles iam buscar o repertório, se tu ia dar o repertório... mas se tu desse o repertório tu já ia estar induzindo uma curadoria... Eu me lembro, foi bem rico.

GP: Isso, eu não sei se tu quer que eu fale como é que eu fiz lá?

JC: Sim quero! Eu tanto quero que eu tava louca pra acompanhar... No fim eu não consegui...

GP: No fim o *Gabriel e Teresa*¹²⁰ passaram uma manhã lá e eles saíram bem felizes, eu não fiquei junto mas eu fiquei morrendo de curiosidade, e eles ficaram lá com os alunos um tempão. Mas aí, guria, eu tinha toda a organização de como levá-los pro projeto, né? Então eu tive que fazer eles irem de tarde, de alguma forma, porque o horário deles de aula era de manhã. E fazer eles não perderem as outras sessões. Então do grupo que se iniciou, eu tinha acho que 15 aluno no primeiro dia, que era um número bem reduzido. Então era eu catando eles de tarde, quando eles chegavam no colégio... Foi uma função. Na outra semana eles eram 18 ou 20 já, só que eles perderam um filme. E aí eles ficavam catando o filme de tudo quanto era jeito pra tentar ficar a par do que tava acontecendo, aqueles três ou quatro que tinham perdido o primeiro filme.

JC: O ciclo Direitos Humanos era o *Últimas Conversas* (2015) ...

GP: Começava com o *Mãe só há uma* (2016), o *Últimas Conversas* e depois um monte de curtas, vários curtas. O *Mãe só há uma* provocou eles muito... em tudo. Não só o ao longo do filme como o final. Eles saíram de lá assim... "Sôra..." Eu disse: "Gente eu chorei quando eu vi do cinema, o final, eu achei tão bonita aquela relação...". "Tá, sôra mas a gente ficou inquieto porque aí termina e toca aquele música... a gente ficou quase chorando de emoção...". Provocou eles um monte assim. E aqueles que não tinham ido... Bom né, daí era propaganda, eles queriam ver que filme era aquele e eles foram atrás de assistir. A maioria então dos alunos que não foram no *Mãe só há uma* eles conseguiram ver de alguma forma até o fim do ano, eu não sei como. E eu não consegui levar a turma de nono ano que eu queria somente. Eu tive que abrir pra outra turma porque eu vi que o grupo tava reduzido e eu queria oportunizar pra mais gente. Então eu resolvi abrir pro primeiro ano, que era uma turma praticamente só de alunos novos e eles tinham uma... dificuldade grande assim de unidade de turma e eu resolvi propor porque essas coisas que tu faz extra, surte um efeito assim... Então eu resolvi propor pra eles, e acho que uns 10 alunos dali foram. Foi bem legal. E... o *Últimas Conversas*... Quando foi a segunda sessão, e o pessoal que tinha ido na primeira tava explodindo ainda, do *Mãe só há uma*, que foi muito legal, a gente foi na UFRGS e várias coisas chamaram a atenção deles... Tipo a reação: "Ah, sôra, tu viu que tiveram reações homofóbicas e não sei o que... e se fosse a gente?". Eu disse: "Gente, se fosse vocês seria um outro grupo dizendo: "Tu viu sôra?", pra outra sôra que tiveram reações... "Aí sôra é que a gente não imaginou..." Eu disse: "É que vocês estão acostumados a assistir no grupo de vocês, com uma regra que é

¹²⁰ Prof. Dr. Gabriel Junqueira, e a bolsista do Programa de Alfabetização Audiovisual Teresa Assis Brasil fizeram um projeto de avaliação do Mais Cinema, indo visitar as escolas e conversar com os estudantes.

dentro da escola, e talvez vocês se policiem duma forma e ali vocês tavam com outras escolas.”. E na verdade bateu pra eles um monte de coisas assim, sabe, Ju...”Bah sôra, tu viu a escola deles lá é bem mais pobre, não sei o que...” Não sei como que isso batia, o que chamava a atenção, mas às vezes surgia sabe, “Bah, eles vieram lá de não sei aonde, eu conversei com o cara de outra escola... eu encontrei eles no banheiro, eles vem lá de não sei aonde...” E eu: “É, pra vocês verem, né...” Também refletiu então no encontro deles com os outros grupos... Eu acho que a gente foi todas as vezes com uma escola... dos alunos com aprendizagens especiais, e eles adoraram. Na última sessão dos curtas eles se comunicaram mais porque já tinham se visto nas outras sessões, e eu fiquei... eu sempre fico com aquele olhar assim: “Aí não façam nada muito estranho...” Ahahha!

JC: Ahhaha, aquele controlezinho de professora...

GP: E no fim não tinha muito... Era realmente jovem se comunicando com jovem em contextos diferentes... e foi muito tri assim, repercutia bastante, e... Repercutia na sala de aula com os colegas que não tinham ido. Então eles têm isso, da integração das turmas também...

JC: Que legal esse relato... Da diferença de eles irem ao cinema com outros jovens com outras realidades de outras escolas... Como isso afeta, né, e às vezes a gente nem pensa assim... A gente pensa: “Ah vamos juntar turmas de escolas diferentes pra otimizar o espaço, pra ter mais amplitude”, mas a gente não pensa também nisso...

GP: Bah, pra eles têm um ganho muito grande... E aí lá dentro da escola mesmo teve a questão de que as turmas meio que se cruzaram um pouco mais, né, turmas que ocupam salas uma do lado da outra, mas às vezes nem tinha afinidade, eu nem sabia que tinha, eles tinham a questão do cinema em comum. Então eles eram o “pessoal do cinema”, e eles ficavam se resolvendo as coisas, e aí entrou o desafio de fazer a curadoria. Eu tinha que encontrar esses alunos que não eram turmas inteiras, então eu não podia pedir pro professor: “Não vem em tal período professor que eu vou ficar com a tua turma”, porque não era toda a turma, eram sete de uma turma... Sei lá. Então meio que foi um arranjo assim de negociação, mas eu consegui. Eu pegava os períodos que eu tinha vago e tirava eles conforme a disponibilidade de quem tava com eles de me liberá-los, levava eles pra uma outra sala e a gente fazia aquele debate de um período, com o tempo pra acabar, infelizmente... Aí foram surgindo títulos e a gente tinha que organizar o festival..

JC: E como é que tu resolveu aquela questão de repertório que a gente conversou? Tu deixou livre...?

GP: Eu resolvi... A temática... Não, não deixei. Eu dei alguns critérios pra eles. Então era assim: “Gente, nossa temática central é qual?”, eles: “Ah, direitos humanos”, então tá. A gente assistiu tais coisas, a gente começou a fazer após o *Mais Cinema*. Fora isso o que vocês viram nos últimos tempos que dá pra gente agregar? Então tendo isso em mente, vamos pensar assim, a gente precisa fazer uma sessão pros pequenos, eles são de primeiro a quinto ano, né? O que dá pra passar pra eles? Vocês querem passar um desenho, que vocês acham que tem a ver com o tema? Tem que ter um dia de cinema nacional...

JC: Legal isso, porque é trabalhar critérios com eles, né?

GP: Trabalhar com eles... E dos pequenos eles, bah... os pequenos, o que a gente vai passar? Desenho? Aí eles começaram a ter que pensar onde é que tinha... E aí enfim, os

outros dois dias, foram quatro dias, era livre. Então na verdade eram só quatro filmes, e eles podiam escolher algum curta pra acompanhar algum filmes. Que no fim das contas acabou que eles escolheram o curta do *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014)... Que o curta é *Eu não quero voltar sozinho* (2010), pra passar no dia do cinema nacional, e no dia dos pequenos eles quiseram passar o... O longa era *Como treinar o seu dragão* (2010), porque eles disseram que era a maneira que tu olha pro outro, e... No fim eu comecei a olhar o desenho e tudo que eles falaram fazia muito sentido porque todo mundo matava o dragão, e ele tinha outra relação... “Não sôra, era por causa do medo dele no início e depois porque ele via que o dragão era uma pessoa que tinha que ser considerada, e também vai falar dos animais, mas também vai falar das pessoas...”. Aí eu passei pra eles o... eu tinha passado no início do ano aquele filme *A história a de um urso* (2014) que ganhou o Oscar de animação curta, aquele filme chileno, e eu tinha passado no início do ano pra eles, não me lembro em que contexto, mas foi o nono ano que assistiu e tinha a ver com alguma coisa de algum debate que eles iam fazer no início do ano, era uma coisa da escola, da acolhida, sei lá. E no fim eles lembraram do curta e eles quiseram passar pros pequenos... E eles escolheram *Cidade de Deus* (2002), foi meio uma unanimidade assim... Eu queria vetar porque eu queira que eles fossem atrás de pesquisar outros filmes brasileiros mas aí tinha *Tropa de Elite* (2007), *Cidade de Deus* e aí algumas comédias, dessas mais atuais... Eu também não podia dizer que não, né, Ju? Então eu resolvi que ok, vai ser *Cidade de Deus*. E aí veio um monte de coisa assim... Tu quer que eu te diga algumas coisas que surgiram?

JC: Quero, claro.

GP: O que eu fiquei mais impressionada, claro que eu não consegui ver tudo, mas a maioria dos filmes eu não conhecia... tipo *Cidade de Deus* foi um alento, porque... Bom, aí eles acabaram escolhendo: *As Aventuras de Pi* (2012), eles quiseram passar, eles argumentaram, que tem umas questões ali de escolha... e eles tinham tantos argumentos fortes, e eu não podia vetar e eu fui deixando pra ver quem ganhava nos debates dos argumentos. Eles queriam passar *O Livro de Eli* (2010), que é um filme que eu não vi, mas eles argumentaram sobre o que ele era, e tinha um grupo que queria esse então meio que o debate se deu aí, e um grupo que queria passar *Quem quer ser um milionário* (2008) porque mostrava a realidade da Índia, a questão da infância, não sei o que, eles queriam, queriam, queriam e aí no fim eles escolheram *As Aventuras de Pi* e o *Quem quer ser um milionário*. Eu fiquei muito... Tá bom gente, podia ser pior... Pior no sentido que podia me dar mais trabalho...

JC: E eles não pensaram em exhibir algum do *Mais Cinema*, *Mãe só há uma*, por exemplo?

GP: Eles pensaram mas eles acharam que não iam conseguir o filme pra passar, pra baixar. Eles não queriam passar o *Últimas Conversas* porque eles ficaram muito confusos com o *Últimas Conversas*, eles ficaram agitados... Eu me lembro que eu tinha ido ver esse filme no cinema um dia depois de sair de uma aula da PUCRS e eu gostei porque eu tava no auge de pensar sobre jovens, a pesquisa e tudo mais, mas depois vendo com eles ali eu entendo que elas tenham ficado agitados, eles queriam saber qual era o propósito daquilo, foram bem provocados mas ficaram agitados. E os curtas eles adoraram. Mais alguns do que outros, mas eles curtiram bastante, eles não entenderam muito bem alguns, ãhn... Na verdade o... *Se essa lua fosse minha* (2015) eles adoraram, mas assim, cada um entendeu uma coisa, eu disse: “Gente, mas a ideia é essa”. E o outro que é da ocupação... *O teto sobre nós* (2015), eles ficaram bem confusos nesse daí, se era documentário, se não era... Mas ok, podem ficar aí discutindo... “Mas então nos diz, sôra...”, eu digo “Não, vou deixar vocês debaterem...”. E

então saíram esses aí. Mas como é que a gente foi organizando? A gente fez mais ou menos uns cinco encontros, Ju, de uma hora no máximo cada um, a gente fez um grupo no *Whatsapp*, eles fizeram, que era o *Mais Cinema Festival* a gente fez um grupo no *Face* para que a gente pudesse trocar links de coisas que eles assistiam e eu também, ãhn... E as discussões eu fui um pouco deixando com eles, eles tinham esse tema de casa. Eu na verdade fiquei muito tentada em sugerir muitas coisas, mas no fim eu tentei ir sugerindo junto com eles, como se eu fosse mais uma ali naquele grupo, e talvez eu fosse atendida, sabe? Tipo, eu vou tentar de repente eles querem assistir um dos que eu lancei, ou eles conhecem algum. Alguns que eu falei, me lembro que eu falei *A Espera de um milagre (1999)* é legal... porque eles citaram um outro filme com o mesmo ator, e aí eles: "Ah, é legal mesmo." Mas aí eles meio que é legal, é legal, mas eles tavam bem focados ali na lista deles. Então eu meio que tentei fazer uma intervenção, dando uns títulos, mas não me colocando muito, eu tentei não me intrometer muito, eles dividiram tarefas, né? Então eles tinham que divulgar o festival nas salas e explicar porque eles tavam fazendo aquilo, e no meio tempo teve uma coisa que eu acho que eu nem comentei com vocês, eles tiveram uma mostra cultural, trabalhos que eles fazem pras disciplinas pra ganhar um ponto a mais no último trimestre, aquele desespero, tipo uma feira de ciências. Só que a nossa esse ano ficou mais... de humanas do que de experimentos...

JC: Mas a feira de ciências do colégio do meu filho também, guria! Eu fui esse ano e não tinha nada de projeto de vulcão... era só projeto sobre feminismo, animação japonesa...

GP: É isso! Tinha pesquisa com leitores, o que eles estão lendo, não sei o que, hahahah... E aí o pessoal que participou tinha a opção de fazer um trabalho sobre o projeto de cinema. Alguns não fizeram porque quiseram fazer grupo com colegas que não estavam envolvidos, e outros sim. Então desse grupo de 20, seis fizeram na feira de ciências um projeto sobre isso. Então eles decidiram apresentar o festival, explicar como eles chegaram no festival. Eles montaram um canto lá, forraram tudo e tal, e eles fizeram uma programação, entregavam... E eles resolveram passar os *trailers* dos filmes que eles iam passar no festival e os *trailers* dos filmes que eles viram no *Mais Cinema*. E aí o professor podia escolher o trailer que queria ver, eles iam apresentando e explicando como é que foi tudo. Foi bem legal, guria. E eu não podia ficar com eles porque eu avaliava os outros trabalhos. Mas aí eles tavam lá, fizeram uma cortina, botaram projetor, fizeram cartaz, e tudo mais, então teve também esse momento meio que de apresentação. Na semana seguinte foi o festival, então, ficou assim...

JC: E tinha debate depois das sessões? Tinha essa ideia de fazer um formato de cineclube, tipo apresentação exibição e debate ou não tinha tempo?

GP: Tinha uma ideia, mas não tinha tanto tempo. Eles acabaram falando durante o filme um pouco eles falavam, e os que tavam organizando faziam uma apresentação, então às vezes rolava uns mini debates assim, com os pequenos rolou um mini debate, coisa mais querida... *Como treinar o seu dragão* no fim rendeu... Ahahah, o filme cumpria todos os critérios... Então era uma semana em que os aluno já tavam começando a faltar, foi no fim do ano... Mas foi legal porque os alunos que iam eles eram liberados pelo professor porque eles não tinham mais atividades em aula. Tinha gente de turmas diferentes ali. Então ficou bem uma coisa opcional, sabe? Ah se tu quiser tu pode sair da aula e ir pro festival que vai começar a sessão tal horário... então foi legal.

JC: Que massa... ãhn... Deixa eu ver o que mais... Bom, então algumas coisas tu já respondeu, né? De que maneira as ações do *Programa* contribuíram com as atividades em

sala de aula... Ah! Com é que tu vê essa diferença, que eu acho que é óbvio que é diferente, mas se tu quiser falar um pouco sobre a sala escura, assim, como que é assistir na escola e assistir na sala de cinema... tu falou um pouco dessa experiência coletiva de encontrar outras pessoas de outras escolas, que eu acho isso muito legal na questão da sala de cinema, não só em contexto escolar mas em geral, essa experiência coletiva mesmo, tu não sabe quem vai estar na sala contigo, às vezes tu sai querendo comentar o filme e aí tu olha pro lado e comenta com quem está ali... enfim, como é que tu vê essa diferença? Se tu tenta reproduzir o dispositivo da sala escura na escola, se tu consegue ou não...

GP: Ah, eu acho que a expectativa deles para com a sessão tem muita diferença, né. Da sala escura até enquanto eles tavam tentando organizar o máximo possível uma sala escura, um lugar escuro, o mais parecido com uma sala de cinema pro festival, a gente foi se dando conta que, não, né, gente? São as cadeiras de sala de aula, sabe, o pessoal não ia querer sentar no chão... Então muito difícil reproduzir a sala escura, pelo menos ali na nossa estrutura, muito difícil. As nossas salas não tem cortina, é a janela que se fecha, então se tem uma janela que não fecha direito já tem uma brecha ali de luz... tu tem que projetar no quadro branco e tem uma limitação de espaço ali... então é completamente... A gente só apaga a luz pra conseguir enxergar a projeção mesmo, né? E eu sempre tento fazer com que eles não fiquem nas classes. Tipo, aí gente se coloquem como vocês se sentem mais confortáveis. Só que o problema é que o mais confortável na sala de aula, né, Ju, ou tu arreda todas as classes e tu projeta mais pra baixo... e fica bem estranho, porque o quadro ele fica na altura da classe, então quando eles tentaram ir pro chão e eles tentam fazer, fica ruim de assistir sabe? Então é bem difícil fazer um clima mais...E tem toda uma dispersão deles na sala de aula ali que não tem na sala de cinema porque é o outro que tá te olhando, entendeu? Então, ah, ninguém tá mexendo no celular aqui... Pra alguns não faz diferença nenhuma, mas pra outros faz muita diferença. Eu não vou mexer porque a minha luz vai atrapalhar o de trás. Na sala de aula o critério pra não mexer é: “será que a sôra tá olhando e vai mandar guardar o telefone...?” Eu nunca mando guardar porque eu tô passando um filme se a criatura não quer assistir eu... Tipo, né? Ver obrigado assim, meio comigo balizando já não é muito a ideia. Mas eu sei também que eles não assistem filmes só comigo, então eu sei que tem essa coisa, eu não vou mexer no celular porque a professora vai pedir pra guardar. Na sala de cinema eles não mexem por outros motivos, né. E tem a questão do som, que envolve. Eu acho que na parte do... Da emoção assim, na coisa bem sensível, ãhn, tem coisas que tu não vai conseguir ter na sala, sabe, do tipo, aquele final do *Mãe só há uma* não ia causar esse mesmo, assim, eles saíram: “Óhhh!”, aquela coisa que emociona, irrita, afeta, sei lá, sabe? Não ia ter o mesmo impacto na sala... por um monte de motivos, porque não é escuro, porque não é aquele áudio, porque não é aquela imagem e porque geralmente o filme termina com o sinal do recreio batendo junto, sabe? Ou então comigo falando, então pessoal, vamos ajudar a guardar o equipamento...

JC: Sim... Não tem aquela aura de acontecimento...

GP: É. Eles queriam muito no festival que tivesse aquela atmosfera, né, foi bem difícil assim. Ficou diferente, mas não ficou, ãhn, nem perto da sala de cinema, e tal, mas...

JC: Então já encaminhando pro fim, Gabi, eu acho que esse projeto que tu apresentou no *Mais Cinema* tem tudo a ver com algumas coisas que eu vinha pensando e me ajudou a pensar também algumas coisas... Foi muito legal... Lembra que eu até pensei em fazer sobre... ir lá acompanhar, enfim. Mas aí pensando no final, essa relação entre seleção de filmes pra um

projeto educativo e programação, uma programação de uma mostra, como é que tu vê essas relações... o que tu vê de específico em selecionar filmes pra exibir pros teus alunos e eles selecionarem filmes pra exibir pra outros alunos ou de repente um programador selecionar filmes pra uma mostra... Como é que tu vê as semelhanças, as aproximações e as diferenças entre esses tipos de seleção, como é que foi?

GP: Parece meio um jogo de... É, tipo umas hierarquias que vão mudando, né, que vão se modificando, então às vezes a gente, num momento a gente tem, ãhn, a professora escolhendo pros alunos, no *Mais Cinema* eles tinham a experiência de alguém de fora escolhendo pra alunos, e ali no caso deles era alunos escolhendo pra alunos, né? Então, é muito diferente porque eu acho que a gente tá ali dentro do contexto de sala de aula, a gente contempla um monte de coisas nos critérios meio que automático, sabe, do tipo assim, tu pensa nas cenas mais fortes, sabe, cenas que são, ah essa cena é muito bizarra, eu não vou conseguir passar, entendeu? E sei lá, eu me lembro que quando eles receberam a lista, durante a pesquisa de filmes sobre nazismo e holocausto, ãhn, o *Bastardos Inglórios (2009)* tava na lista e todos eles quase já tinham assistido, mas eu nunca poderia cogitar passar aquele filme em aula, entende? Porque mesmo pra um terceiro ano... porque tu sabe que tem coisas ali que por mais que tu entenda que os alunos assistem coisas muito piores, blábláblá, tu tem que bancar aquele filme, sabe? Tu tem que bancar a própria relação do teu aluno em relação aquilo ali. Parece meio exagerado dizer assim: “Ah bancar a própria reação do aluno vendo um filme...” mas as vezes não é, cada um ali é um mundo à parte, sabe, e tu tem que...é todo mundo diferente e tu tem que conseguir lidar com cada um. Então, eu acho que sim, que tem coisas que são meio automáticas, da questão das cenas, o quanto aquilo ali pode, tu não tem como mensurar o quanto pode afetar, mas tu tem como balizar o mínimo assim, tipo: “Não, eu acho que esse buraco na cabeça se eu puder evitar agora que eles tem 15 anos e puder abrir só lá nos 17, no terceiro ano.” Então eu transfiro pra lá sabe? Ainda não é o caso aqui. Apesar de que às vezes não funciona, mas tu te dá o privilégio da dúvida, né, de tentar não fazer, pra tentar não provocar uma reação mais assim. E ao mesmo tempo, às vezes tem umas coisas bem bobas do tipo: “Quanto tempo tem esse filme?”, sabe? Porque eu fui ver *Snowden (2016)* esses dias, é o máximo, né? Mas eu assisti pensando gente eu nunca vou poder passar esse filme em aula, nem sei se eu quero, mas é uma manhã de filme... Aí tu já começa a pirar do tipo: “Como é que faço pra conseguir uma manhã inteira pra passar um negócio?” Então tem a questão do tempo e tem assim, a quantidade de informação que o filme traz, sabe? De conceitos e de coisas, ãhn... Porque também por mais que tu esteja ali, eu penso assim, ah eu tô ali pra fazer as intervenções necessárias quando eu vejo que eles tão se perdendo. Mas as vezes, guria, eles se perdem muito, porque tem muita informação e uma coisa que tá muito clara e muito bem conectada pra mim, sabe de repente pra eles não tá. Então, ãhn... voltando lá no *Adeus Lênin*, eu me lembro que botei na própria dissertação, às vezes o aluno pensar sobre o filme ultrapassa o conhecimento dele sobre os próprios contextos de aula. Porque eles se perderam super, o meu nono ano naquele filme. Era um monte de informações, era tudo cruzado e misturado, e tanto das informações históricas quanto da própria narrativa do filme, das coisas que o filme ia apresentando, de conflitos, da família dos personagens, e eu vi que eles se embananaram e eu vi durante o filme que eles se embananaram e eu tive que bancar e ir até o final...

JC: E daí a tua proposta de não interferir... Porque talvez seja um filme que tu tivesse que de alguma forma direcionar o debate pra poder recortar e contemplar o que tu queria trabalhar naquele filme, mas aí não era tua proposta, né? A tua proposta era justamente deixar o debate

livre e ver o que eles iriam falar. Então talvez a própria escolha do filme já seja o direcionamento que tu queria dar...

GP: Às vezes é um tiro no pé, né? No fim só fazendo um parêntese, nesse filme a discussão deles ficou muito em cima daquilo que era do domínio deles, então eu mentiria pra minha mãe? Entendeu? Bom virou uma discussão sobre se tu mentiria pra fulana de tal que o Inter acabou... Na transcrição tem umas coisas assim... "Tu mentiria pra ela? Por quanto tempo?", e entrou aí porque talvez não tivesse repertório pra discutir as outras coisas. Então se tenta pensar às vezes numa coisa, não é simplificada, mas um filme que.... Que não boicote a tua ideia, né?

JC: Mas tu acha que, uma pergunta que me veio agora, tu acha que, por exemplo, passando o *Adeus Lênin* dentro de uma "mostra", entre aspas, dentro de um projeto que tu trabalhasse essas questões... eu não sei, é uma dúvida que tenho, tu não acha que de alguma forma esse filme em contato com os outros não automaticamente puxaria a discussão, ou não? Assim, eles não conseguem ver os filmes em relação, eles só veem os filmes isolados... eles vêm vendo filmes sobre ditadura, tá? São vários sobre a ditadura, aí eles vem um filme que é sobre ditadura mas é também sobre um monte de outras coisas, ainda assim eles se perdem...? Eles não conseguem fazer a linha...?

GP: Não, eles se perdem... bem mais ou menos, aí entram outras coisas que chamam a atenção.

JC: Sim, é como se o filme fosse uma ilha assim?

GP: É... E aí na real é o que é bem tri, é o que é o ganho, é pra onde é que vai, sabe? Sempre o que eu queria com os filmes era... Eu tenho um critério quando eu faço a minha escolha de usar aquele filme ali porque talvez eu pense que ele pode gerar tal discussão, quando ela não vai por ali é que é o ganho, sabe, é que vai pro outro lado... Mas às vezes dá uma volta louca. E tu não sabe, às vezes entram questões morais que tu não tem como controlar e a discussão vai pra um lado que tu fica ali... E claro tu pode te meter se tu tá vendo que pode gerar um problema mas por outro lado a ideia não é essa, e não é também tu dizer: "Não, não é assim, não assim que é pra tu pensar", sabe? Como o Marcos [*Villela Pereira*] dizia, tu não sabe se tu não vai passar o *Infância Clandestina* e eles não vão dizer que bom que a irmã dele no final pode ter sido adotada por uma família de militares... E eu falei: "É verdade", e ele: "Mas passa, é tua conta e risco...". Então isso também eu penso um pouco quando a escolha é ali pro debate na sala de aula, né? Pra onde é que pode degradingolar o treco que vai pra um debate sobre questões morais que te põe numa armadilha que de repente eu não sei como sair dali com eles. Digo, não no sentido de eu com eles, mas no sentido deles com eles mesmo, sabe? Não quero gerar um problema ali dentro... E aí quando eles vão pra curadoria de uma coisa que vem de fora, eles vão com outro olhar. É tipo a super novidade de todas é...

JC: E o que tu viu que algumas questões que eram pra ti, voltou no debate deles quando eles tavam escolhendo os filmes? Eram critérios pra eles essas questões que tu colocou, o tempo, alguma cena muito forte, alguma questão que eles queriam levantar... Essas questões que eram pra ti, ou as questões deles eram outras, e quais eram?

GP: Ahn... o tempo não. Mas as questões do tipo: "Será que eles vão entender?", isso tinha muito. E era eles pra eles mesmo, né? Então *As aventuras de Pi*, eles diziam: "Tá, mas será

que eles vão entender que é de direitos humanos?” E eu pensava: “Se eles não entenderem que é de direitos humanos tudo bem porque eles vão curtir outras coisas...”. Daí surgiam coisas bem técnicas do tipo: “Ah mas aqueles bichos são muito mal feitos...”, ou alguma coisa assim. Ou então às vezes era meio: “Vamos passar o *Cidade de Deus* mas será que a orientadora pedagógica não vai xingar, sôra?”. Eu me lembro que era um negócio: “A sôra vai dizer que a gente vai passar o *Cidade de Deus* e a Sheila não vai querer que a gente passe...”.

JC: Sim, que é uma forma de pensar: será que não tem cenas muito fortes, mas colocando essa decisão pra diretora...

GP: Claro! Eles pensam dentro do contexto deles... Exatamente... E tinha umas coisas... e uma coisa muito tri que às vezes... A gente não toma tanto como critério, eu no caso não porque o meu critério inicial são filmes que eles não consomem normalmente. Mas pra eles era muito forte: “Ah, gente, todo mundo já viu esse filme... Todas as crianças já vão ter visto esse desenho... esse filme passa na net há tanto tempo... Isso o tempo todo...” E aí eu ficava pensando: “Ahhh, olha só...eu nunca tinha pensado nisso...”.

JC: Ah, mas é uma forma de pensar: eu não vou passar *blockbuster*, né?

GP: É, exatamente, então isso daí acontecia muito assim. E... Mas tem um negócio deles irem pra uma curadoria de alguém de fora que é a abertura que eles vão pra aquilo ali, sabe? Eu acho que é diferente. É um tipo de abertura que eles têm pra quando é o filme que o professor escolhe que é muito diferente, e não dá pra dizer se é menor ou maior, mas é muito diferente do que quando eles vão assistir os filmes que eles escolheram, os outro colegas vendo, o pessoal que tava de fora da organização do festival. Porque rola uma coisa, ao mesmo tempo que eles tão tri curiosos, é meio, ah mas foi o fulano que senta do meu lado todo dia que participou da escolhas. Ou o fulano que é mais novo... o pessoal do terceiro ano... não tinha ninguém do terceiro ano na sessão, eles iam ver filme que o pessoal de 15 anos tava escolhendo. E a abertura que eles vão pra ver a curadoria de alguém de fora... Eles sabiam que era zero o envolvimento do colégio. Tem também um compromisso de tentar entender o que eles tão fazendo ali vendo aquele filme. Porque aquele filme foi pensado pra eles. Tem que fazer muito sentido. Então se esse filme foi escolhido pra gente ver é porque tem alguma coisa importante. A única coisa que foi doído foi que não deu tempo de fazer tanto do jeito que a gente queria, era mais tempo pra se reunir mais. Eles pediram também: “Ah, sôra a gente não tá se reunindo muito a gente resolvendo um monte de coisa a distância...”.

JC: Então pra encerrar, é última pergunta que to fazendo pra todos, a gente já vem falando sobre isso o tempo todo, mas só se tu lembrar de alguma outra coisa que tu ainda não falou, é que tipo de conhecimento que tu acha que tá em jogo numa exibição de cinema? Que tipo de produção de conhecimento que tá em jogo? O que tu acha que é específico do ensino do cinema e com o cinema no contexto escolar, ou puxando mais, como a gente tá falando sobre esse teu projeto, que tipo de conhecimento específico sobre o cinema tu acha é construído, por exemplo, num projeto como esse, em que eles debatem que filmes exibir, que eles pensam os filmes, porque esse filme, porque não aquele...

GP: É difícil... eu acho que tem muito juízo de gosto ainda. Talvez fazendo uma sequência maior, tendo mais tempo de discussão poderiam surgir mais coisas, mas eu acho que num primeiro momento é muito juízo do gosto e eles têm uma preocupação, e existe uma coisa da

preocupação do que o público, ahn, vai ter em relação, tem muito isso, né? Que é um pouco que às vezes a gente como professor não pensa, que nem dizia a Mônica [*de la Fare*] lá da minha banca, tu não quer brincar de professora democrática, né? Foi lá escolheu os filmes passou pra eles e pronto. Então a gente não tem isso tanto, mas eles tem sim, na hora das escolhas deles, mas isso vai pautando bastante, sabe? E sobre o conhecimento que é produzido... Eu acho que tem muito a ver com alteridade. Tem muito a ver com a maneira como eles se veem no mundo, na maneira como eles olham pras relações deles, com colegas, ahn... Tem muito resgate de memória, resgate da memória não, mas tem muito de ativar a memória em função de algo das relações familiares, ou de alguma experiência que já teve, sabe? E entender às vezes várias coisas de uma maneira diferente, sabe? Eu acho que sim, olhar pra uma maneira diferente...

JC: Alguma coisa relacionada com ponto de vista...

GP: É, eu acho que o menor dos ganhos é o entendimento sobre o próprio conteúdo de história sabe? O maior dos ganhos é tudo que vem junto. Um aluno que chega assim: "Bah, sôra se não fosse por esse filme eu nunca teria pensado sobre isso...". Então ok, independente do que ele pensou a partir do filme eu acho que é um aprendizado que talvez eles não tivessem de outra forma. Não aquele aluno, naquele momento, naquela experiência. Ele poderia ter com um livro, com uma saída de campo, não é que não, mas é pensar que naquele instante ali em que ele teve aquela experiência e que foi permitido que ele se expressasse sobre ela, aquele permitir que ele se expresse sem uma preocupação de avaliação, de outras coisas, de respostas certas ou sei lá, ahn, fez ele refletir sobre tal coisa. E aí eu acho que isso é um aprendizado grande assim. Sem contar a questão do debate. Aí entra tanto pra experiência deles com o filme em sala da aula quanto na experiência da curadoria, né? Quanto tu consegue argumentar sobre o teu ponto de vista, o quanto tu tá aberto pra ouvir o que o outro tem pra te dizer, considerar legítimo, né? Considerar que é um debate, abrir mão das tuas escolhas no caso de uma curadoria é um trabalho de desapego constante, né? Porque tu tem que abrir mão às vezes de uma ideia que tu pensou a noite inteira. Vou levar esse filme pro grupo e o grupo te diz outro, o poder do convencimento, então eu acho que o exercício do debate...

JC: Os filmes também como o dispositivo do debate, a própria curadoria como um dispositivo de debate...

GP: A curadoria com dispositivo de debate, bah... dá muito pano pra manga. Porque daí o debate vai pra outros caminhos... que a gente nem imagina. Essa coisa assim de tu escolher o ponto de vista de outra pessoa que produziu aquele filme pra eles verem e conseguirem construir algo dali, a partir dali, sabe? Passa por um monte de gente até chegar neles como espectadores. E depois eles podem fazer o que eles quiserem com aquilo, então... Sei lá, eu acho que fica um pouco de expectativa, um pouco de confusão, um pouco de incomodação... eles ficam bem incomodados, eu acho.

JC: O que é ótimo, né? É uma ótima palavra pra relacionar com educação, eu acho, incomodação...

GP: E daí, sei lá, guria, a gente muda um monte também, sabe? A gente aprende um monte... e daí dá vontade de fazer tudo de novo...

JC: Ah, querida, obrigada. Acho que a gente pode encerrar. A gente falou um monte, foi riquíssimo...

ANEXO G. ENTREVISTA ELENILTON NEUKAMP

JC: Dei o play então. Elenilton, pra começar, é... Eu queria saber da tua formação, no que tu te formou, qual a tua formação acadêmica e profissional, também, como é que tu chegou na escola que tu tá?

EN: Eu sou professor licenciado em filosofia e mestre em educação. Filosofia eu estudei no final Sartre, né, o existencialismo, e no mestrado eu estudei o Nietzsche, Nietzsche professor, é o meu chão. E... Eu trabalhei dez anos no estado, como professor contratado, dei aula de história, de geografia e de filosofia depois, mais de história. E depois eu vim pra Porto Alegre [Alegre] morar aqui em 2003, fiz o concurso e entrei na prefeitura, na escola municipal.

JC: Onde é que tu trabalhava antes de vir pra Porto Alegre... onde é que tu morava?

EN: Eu morava em São Leopoldo. Trabalhei dez anos numa escola estadual e depois agora já há dez anos numa escola municipal na Restinga¹²¹.

JC: ãhan, e tu dá aula de filosofia, né?

EN: De filosofia. Agora só de filosofia... Então eu trabalhei com filmes, eu lembrei disso hoje, né, eu trabalhei com filme muito em história e em filosofia também. Então já é uma história de trabalhar com filme há 20 anos já, né...

JC: Isso que eu ia perguntar, como é que tu começou a trabalhar com filmes na escola, se tu quiser contar um pouco, assim, como é que foi essa ideia, por que, por que os filmes... e, como, assim, no começo, qual era a tua ideia de trabalhar com os filmes, o que... Quais eram os resultados que tu esperava e... como é que esse trabalho se modificou ao longo do tempo?

EN: É começou... Eu lembrei que começou antes de eu ser professor, na adolescência, a gente tinha um grupo... ecológico em São Leopoldo chamado "Vida nos Sinos: Toque essa ideia..." E aí a gente pegava uma televisão... olha que loucura... A gente pegava uma televisão, que era um trambolho, videocassete, que era um trambolho, 26 anos atrás isso... E saia pros lugares, a pé, assim, de uma vila a outra, no centro, a gente ia em escolas, ia em igrejas, e falava sobre a preservação do rio, e levava vídeo. Passava o *Ilha das Flores* (1989) que era recente na época, né? Tinha um ou dois anos de idade, e falava sobre preservação do rio... Então a minha história com o filme já é muito anterior... antes da graduação...

JC: Sim, vocês pegavam o *Ilha das Flores* e a partir dele faziam uma discussão ambiental...

EN: Fazia uma discussão... ãhan...E fazia ações, né, de limpeza do rio e tal... E depois como professor, eu me tornei professor sendo estudante da Unisinos, de filosofia. E lá na Unisinos tinha uma videoteca. A Universidade copiava programas de TV e vídeo... filmes, que o acesso a filmes era muito difícil, né? Isso há 20 anos. E aí eu locava na Universidade os programas. Então, na aula de geografia eu passava documentários sobre vulcões, sobre o universo e tal. E aí na aula de história sim, passava documentário, filme, muitos filme... Sobre a história do

¹²¹ Bairro de Porto Alegre.

Brasil... O *Zumbi*¹²², por exemplo, do Ca... Acho que é do Cacá Diegues, né? Eu passei... *Eles Não usam Black Tie* (1981)... passei vários clássicos do cinema brasileiro... o *Terra em Transe* (1967) eu passei, durante muito tempo eu passei o documentário sobre o *Xingu* (1986), que é do... daquele jornalista que trabalha muito com ecologia... é um senhorzinho... Mas é um documentário de uns 20 anos atrás que passou na TV Manchete. E eu passei uma cópia que tinha na Unisinos e até hoje, 20 anos, os alunos lembram... De tão marcante...

JC: Claro, marcante. E tu escolhia esses filmes então, o critério que tu usava, era pela temática...

EN: Pela temática, ãhan.

JC: ...Porque eram temas que tu queria tratar. Mas tinham também, até inconscientemente ou conscientemente, critérios estéticos, ou também, por exemplo, de tu passar filmes, ãhn... nacionais, talvez não tão ligados à indústria... tinha essa preocupação, ou não... Ou era do teu gosto também...

EN: Com certeza, sim, sim, tinha, tinha... Tinha essa preocupação de passar coisas diferentes. Diferentes no sentido de... até hoje, né, aquilo que eles não têm acesso. Até é bom que tu perguntou, eu lembrei de comentar isso, ãhn... Há 20 anos atrás a Xuxa era o sucesso, então as professoras levavam pra escola filmes da Xuxa, e eu era muito crítico a isso, sempre fui, né? De ficar assim reproduzindo o que já aparece na mídia, né? Já tava na televisão o tempo todo, aquela coisa, né, chata. E as professoras, várias, me criticavam, me diziam: "Ah, mas tu é muito elitista. Ah, porque a cultura que vem do povo...". E eu dizia: "Não, isso não é a cultura que vem do povo... ahahah... isso é cultura... Indústria de cultura, né, cultura de massas, não é cultura popular." Então eu era criticado na escola: "Não, tu é da filosofia... Vocês têm essa visão elitista...", e eu sempre falei: "Não gente, isso não é elitista, é ao contrário, tu tem que dar acesso ao povo a coisas de uma outra cultura, outras culturas, né, outras formas de ver cultura." Então eu sempre tive essa preocupação de passar... Eu nunca passei "sucessão" assim. Os alunos, até hoje me dizem: "Ah, professor, passa o filme tal...", "tá, mas tá passando no cinema?", "Ah tá...", "Então vai ver no cinema...". Esses de terror que eles adoram, né? Eu sempre digo: "Se vocês me convencerem que isso tem a ver com o que a gente tá tratando aqui a gente passa." Né, eu passo. Uma aluna uma vez me convenceu a passar um episódio daquele *Sobrenatural*, né? *Supernatural*¹²³. E eu disse: "Tá, mas por quê?" E ela me convenceu, por escrito, que tinha... e eu passei. Claro, ela convenceu que tinha a ver com filosofia, com a morte e tal, e tinha mesmo. Então eu sempre digo que tem que me convencer. E nas aulas de história eu passava, tentava passar sempre assim, né, Glauber Rocha... esse caras assim...

JC: E como é que tu lembra que eles recebiam esses filmes, tinha um estranhamento? Tu passava os filmes inteiros, ou exibia trechos? Eles gostavam...?

¹²² Provavelmente Elenilton se refere ao filme *Quilombo*, de Cacá Diegues de 1984, uma co-produção Brasil-França, baseado nos livros *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e *Palmares*, de Décio de Freitas.

¹²³ Série americana de televisão.

EN: Passava os filmes inteiros, inteiros... até porque não tinha... Gostavam... inicialmente eles tinham um estranhamento de... uma linguagem diferente e tal... Mas em geral gostavam. Eu acho que gostavam mais antes do que agora, porque agora, agora eu digo 20 anos depois, né, eles tem muito mais acesso a filmes, o acesso é ilimitado, né, muito coisa. Naquele período não. Primeiro assim, videocassete, a maioria das pessoas não tinha. Eu comprei o primeiro, o valor dele era igual a moto zero km. Meus amigos diziam... Eu sai do primeiro emprego e meus amigos diziam: "Compra uma moto!" E eu dizia: "Não, não quero moto, ahahaha, eu quero um videocassete..." eu queria ver filme, né. E aí eu levava o meu videocassete pra escola, porque não tinha na escola. Depois a escola fez um evento lá, um meio frango, pra arrecadar dinheiro pra comprar um videocassete... isso no estado. No estado não tinha... Era muito caro, né? Seria hoje uns cinco mil reais... era muita grana.

JC: Aí tu veio então pra Rede Municipal para dar aula de filosofia, daí já tinha os outros equipamentos...

EN: Já tinha o DVD, o que é uma mudança importante, né, até pela questão do peso, e tal, é mais fácil de carregar, isso muda bastante, facilita a vida. E... eu criei uma..., não sei se dá pra dizer, videoteca, né?

JC: Acho que sim... Acho que dá pra dizer filмотeca... que daí...

EN: É, filмотeca, é... ãhan... Eu tenho alguma coisa, agora tá desorganizada aqui, né, isso daqui por exemplo [*aponta uma prateleira cheia de DVDs*], tem produção de alunos, tem coisa minha, tem coisa que eu faço, esses *cases* aqui, é cheio de filmes...

JC: Ah, que legal, e tu empresta pra eles, Elenilton, se eles pedem?

EN: Raramente eu empresto, porque que eu faço isso? Porque tem coisas que eu não vou ter mais acesso e eu já perdi coisas, né, então... eu acho uma pena fazer isso, mas eu tive experiência de...

JC: Claro, claro... É, o ideal é que tivesse uma na escola, né, uma filмотeca na escola, pra vários professores poderem trabalhar... Tu já pensou em propor um projeto assim na escola que tu trabalha?

EN: Pois é, né, é uma boa ideia... eu pensei mas nunca desenvolvi...

JC: Ter vários títulos, para outros professores poderem acessar, também, né, já que tu tem esse conhecimento de cinema, porque não é todo professor que gosta assim de cinema, que pesquisa, que busca. Então às vezes pra esses outros professores também terem acesso...

EN: É uma boa ideia, ãhan, eu já doeí muita coisa, né, eu já gravei pra escola. Mas os professores em geral não tem uma cultura de... as pessoas em geral, os professores incluídos, assistem o que faz sucesso, né? E vão pro cinema com os alunos, vão ver o *Hollywood*... O que tá no *shopping*... e dublado ainda, né... que eu acho, ãhn... eu tenho uma implicância com dublagem... Eu passo filme legendado pros alunos, e eu sempre digo, quando eu dava aula

pra C10¹²⁴, que corresponde 6ª série, eu dizia: “Tá gente, na C10 alguma coisa eu passo dublado, mas já vou acostumar vocês, no ano que vem não tem mais dublado se é filme estrangeiro.” E eu passo na C20, que corresponde a 7ª série, por exemplo o filme *A Vila (2004)*, do Shayamalan... É um tipo de filme que eu não me interessaria, alguém me indicou e eu achei muito bom, né. Eu trabalho o mito da caverna do Platão, eles gostam do filme, entendem bem, discutem bastante... Eu passo legendado. Eu passo na C30, que corresponde a 8ª série, alguns episódios do *Sonhos (1990)*, do Akira Kurosawa, e... é japonês, e eles no início assim: “Ah... filme japonês...” E eles adoram, eles curtem pra caramba. Então tem muito assim, os professores têm muito preconceito: “Ah eles não vão entender...” Me diziam: “Tu tá louco, passar isso, eles não vão entender, eles vão odiar...” Não, eles assistem, curtem pra caramba, entendem, então eu passo legendado. Eu passo muito curta-metragem, que eu gosto pra caramba, adoro curta, os curtas da *Casa de Cinema*¹²⁵ eu passo vários, eu trabalho temas, por exemplo, *O em dia que Dorival encarou a guarda (1986)*, que eu acho maravilhoso! Trabalho a questão da liberdade, o que é ser livre, porque dá pra dizer que ele foi livre mesmo estando preso e tal, eles adoram. Eu passo... *O Velho do Saco (1999)*, pra falar da diferença entre mito e lenda, mito e filosofia, lenda e filosofia, eles adoram também né, e... vários da *Casa de Cinema*... o *Barbosa (1988)*... todos esses que pra mim são clássicos, né, são muito bons...

JC: E pensando, por exemplo, nessa tua experiência longa com cinema na escola, o que tu acha que modifica na escola em relação aos tempos e aos espaços. A gente sabe que os tempos e os espaços da escola não são os melhores pra receber o cinema, né, o tempo ele é fragmentado nos períodos de 50 minutos, os espaços, enfim, muitas vezes salas pequenas, não tem equipamento, não tem isolamento... é, como é que tu vê, assim, essa situação? Como é que tu conseguiu modificar esses tempos e esses espaços com as tuas ações com o cinema?

EN: Eu consegui modificar de uma maneira bem assim trabalho de formiguinha, né. Eu consegui tipo aquilo como tu viu lá, assim, de criar um espaço de ver e tal... Mas a gente usa pouco [*o equipamento de projeção*], eu mesmo uso pouco aquele equipamento, né? Eu uso mais a TV, mas por uma questão de tempo... O tempo complica assim, e mesmo tendo o equipamento, o tempo de montagem... e aí por exemplo, hoje em dia eu levo sempre meu equipamento, né, eu levo meu computador, meu cabo, tudo meu, bem assim, individualista, no bom sentido. Porque eu sei que eu vou chegar lá e vai ter o cabo HDMI que alguém puxou e arrebitou, vai ter o *plug* que não sei o que... sempre tem isso. Então uma coisa que eu conquistei na minha sala é a TV, que é uma TV grande assim com uma tela boa, os cabos...

JC: Tu vai com eles pra uma sala que tem TV...

EM: Não, na minha sala tem TV hoje, na sala de filosofia.

JC: Ah, na escola cada matéria tem uma sala, entendi...

¹²⁴ A Rede Municipal é organizada por ciclos e não por séries, assim o ciclo A possui as etapas 1, 2 e 3, assim como o B e o C.

¹²⁵ A Casa de Cinema de Porto Alegre é uma produtora de cinema fundada em 1987, pelos cineastas e produtores Ana Luiza Azevedo, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, Luciana Tomasi e Nora Goulart.

EM: É nessa escola tem, é um avanço, né? São as salas ambientes. Então tem TV. Eu até uso... esse ano de 2016 foi um ano atípico, né? Esse ano eu usei menos do que poderia e gostaria, porque o ano foi complicado... mas eu usei muito mais a TV em outros momentos, né?

JC: E em relação a tempo tu consegue passar filmes de uma hora e meia tranquilo em dois períodos?

EM: Consigo, eu uso dois períodos. E... raramente eu pauso o filme e passo depois, né, que é uma coisa ruim, complica... Mas dá, dá pra fazer, claro sempre tem alguém que falta, tem que retomar... aquela coisa... mas eu faço, sem problema. E às vezes, claro, peço um pedaço de período para alguém e tal. Agora o que falta nas escolas é o espaço e momentos de ver filmes, né? Porque as pessoas fazem isso, mas fazem sem nenhum critério, né? Há dez anos atrás tinha uma colega antiga na escola, professora de história, se aposentando, cansada de guerra, aí eu tava passando um filme lá, um filme com um trabalho, né, tudo assim, pensado, com projeto com tema e tal, aí a professora batia na porta: "Ah Elenilton eu trouxe a turma...". "Tá, mas porque tu trouxe a turma?". "Ah para eles verem o filme contigo...". E eu: "Não! Não...". "Ah, mas deixa, ah por que...?"... Aí numa reunião ela reclamou: "Ah porque tem colegas aqui que são egoístas, que não são solidários...". Eu disse: "Não gente, não é questão de egoísmo, eu não passo filmes por passar, né...". Então... Mas a visão é essa, as pessoas passam filme por passar... Às vezes eu vejo, assim, chega alguém na sala dos professores: "Ah, ôh gente, hoje eu não planejei, quem tem algum filme aí...", sabe assim, aí pega um filme qualquer, dublado...

JC: É... Ah, talvez isso seja melhor do que nada... Ai tu pode dizer assim: "Olha, eu tenho *Terra em Transe* aqui..." ahahaha

EN: Ahahaha, O Sétimo Selo... já pensou...? Legendado... Mas é sacanagem, né... Eu acho pior com crianças... Eu acho muito mais sério com crianças... Porque eu tive um projeto com crianças especiais na escola, que... Era um grupinho assim pequeno, e a gente trabalhava com crianças em alfabetização, até uma criança cega tinha, e... Bah, um momento muito importante que me marcou, a gente passou o *Kiriku e a Feiticeira (1998)*, que é maravilhoso, os alunos saiam cantando e se abraçando: "Kiriku é pequeno, mas é meu amigo..." [*Elenilton cantarola*]. Com o mesmo grupo de alunos, os mesmos professores, passaram o *Kung Fu Panda (2008)*, eles saiam se batendo... se batendo, se xingando, se dando tapa... então eu vi direitinho assim, nossa... Como o cinema influencia....

JC: E como tem que ter critério, né?

EM: E como é formação, né? E criança pequena, nossa... eu vi direitinho o *Kiriku* era uma coisa bonita, saia...

JC: Sim... Tá, deixa eu voltar aqui pro meu roteiro, ver o que a gente pode abordar, para organizar um pouquinho mais... Vamos voltar um pouco, Elenilton, e falar da tua relação com o *Programa de Alfabetização Audiovisual*. Queria saber de que ações tu já participou, se tu já foi

no *Festival Escolar de Cinema*¹²⁶, na *Mostra Olhares da Escola*¹²⁷, em alguma formação docente... Eu não lembro bem de quais atividades tu já participou, tu pode dizer? E como é que tu avaliou, assim?

EN: Ah, eu sempre avalei bem, eu sempre achei... no início eu pensava: Ah isso é, muito limitado, limitado no sentido de pequeno, né? Num sentido de, bah, podia ser muito maior, né? Mas é super positivo, é um tipo de projeto que deveria ser ampliado, deveria ser assim, massificado, até. Sabe assim, de ter todo ano... ãhn... de ter ações de cinema, o ano todo. Sei lá, no mínimo a cada dois meses, e assim, massivas. Ah, a escola tal ela tem direito a levar 500 alunos, sabe? Uma coisa assim de... massificar.

JC: É, seria ótimo se tivesse um cinema na cidade só pra isso... ahahah... E de que ações do *Programa* tu já participou?

EN: Ahahah, é com certeza... Eu participei de... dessas mostras, como público e como... de passar os filmes que a gente fez, né?

JC: Sim, a *Mostra Olhares da Escola*...

EN: Olhares da Escola. Eu participei de formação... agora já não sei se fotografia tava dentro, tava? Fotografia com aquele fotógrafo... esqueci o nome agora...

JC: Tava... O Guilherme Lund¹²⁸?

EN: O lund, isso... Foi tri bom... Nossa, foi tri bom... ãh... De produção de filme... O que teve assim que eu pude participar eu participei...

JC: Oficina, vocês chegaram a receber alguma?

EN: Oficina com a... Bah, se eu esquecer dela eu sou um criminoso... Ahahah, a Laura Mansur, queridinha...

JC: E Festival Escolar de Cinema, vocês participaram de algum?

EN: Festival Escolar de Cinema a gente participou... duas vezes... foram quantos até agora?

JC: Foram oito.

EN: Ah, então a gente participou várias vezes... na Usina a gente foi umas quatro vezes, eu acho.

JC: Não lembra os filmes que vocês assistiram no Festival?

¹²⁶ Festival de cinema voltado às escolas, realizado anualmente pelo *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

¹²⁷ Mostra anual em sala de cinema de filmes realizados por estudantes em projetos escolares, produzida pelo *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

¹²⁸ Guilherme Lund é fotógrafo e já ministrou cursos de formação docente do Programa de Alfabetização Audiovisual.

EN: Que a gente assistiu... Um que era o... Romeu e Julieta revisitado...¹²⁹ Que é um filme nacional, não me lembro... Tinha uns filmes de escola... E um filme francês que é do mesmo diretor do *Amélie Poulain*, que conta a história de um menino cientista que sai... Pra apresentar... Ele finge que é adulto e tal (*Uma História Extraordinária*, 2013) ... É, bonito. Eu até esperava mais do filme, achei que fosse mais... mas é bom, é bom. E esse brasileiro... que é uma recriação do Romeu e Julieta...

JC: Qual que é? Eu tô tentando me lembrar desse... é um longa?

EN: É um longa que se passa no Rio... É um guri de periferia que trabalha numa banquinha na beira da praia e uma guria de classe média que mora num prédio que da janela dava pra ver a banca... E eu trabalhei... no DVD ele tem dois finais. Tem um final que aparece no filme que eu acho ruim, assim, que é muito trágico... Porque é a realidade hoje, já é trágica, pra caramba... de morte de tiro, de... o cara é assassinado... os dois são... E o outro final é o final feliz, ahahah, que tudo dá certo. Mas no cinema aparece só final trágico... Eu lembro desses dois, mas a gente viu mais do que esses...

JC: Tá, tudo bem. ãhn... e de que maneira tu acha que as ações do *Programa* contribuíram com as tuas atividades em sala de aula, assim... É difícil também pra ti, talvez, fazer essa relação, porque como tu já... sempre trabalhou com cinema, talvez o *Programa* não tenha sido um divisor de águas pra ti, né? Mas o que tu acha, assim? E a resposta pode ser negativa, tipo: “Ah não contribuiu muito...”. E como tu acha, se tem uma sugestão de formação docente... não sugestão, mas como tu acha que poderiam ser as formações docentes...

EN: É, eu acho que as formações todas foram boas... Aquela oficina que a Laura fez lá, por exemplo¹³⁰, eles lembram até hoje, os que foram envolvidos ali... Eles adoraram fazer, e foi uma mistura de alunos assim de vários anos, de turmas totalmente diferentes, e foi muito rápido. E pra eles é interessante isso também, né? De ser rápido, de ter que resolver rápido. Eles não deram conta de tudo... também não tinha como... eu acho que são duas tardes... ou três... não, são quatro tardes...

JC: É, são quatro tardes, e uma de exibição, mas mesmo assim, é muito corrido...

EN: É, muito pesado... é cansativo, muito rápido... Mas foi legal, eles lembram até hoje. E o que me preocupa é assim, como... Onde fica registrado... E como se divulgar melhor, assim, né? Eu mesmo me cobro isso de, de divulgação. Eu tô saindo, eu vou sair da escola agora, vou pra outra escola... Por causa desses problemas que teve na escola, de eleição, né? Eu pedi pra sair, né... não quero ficar... Eu vou pra *outra escola*¹³¹.

JC: Ah, é legal... tem uma professora lá que trabalha com cinema...

¹²⁹ Não foi possível identificar este filme.

¹³⁰ A *Oficina de Introdução à Realização Audiovisual*, promovida pelo *Programa de Alfabetização Audiovisual*, foi ministrada pela cineasta Laura Mansur aconteceu em 2014 e a partir dela foi realizado o filme curta-metragem *Encontro Trágico*.

¹³¹ O professor cita o nome de uma escola que não será nomeada nessa pesquisa por opção ética.

EN: Tem, tem, eu não lembro exatamente quem, mas é uma escola que tem projeto... É uma escola legal. E é uma escola bem... Que tem uma outra visão, né, tem uma direção mais engajada, mais politizada... O meu problema é político, na escola, né? Não é, assim, pessoal... Porque a direção é muito assim... muito burocrática... nossa!

JC: Tu vê, e ainda assim tu consegue desenvolver os teus projetos, né...

EN: Claro, não, o professor sempre consegue, né?

JC: Consegue, né? É, eu tenho muita fé na autonomia do professor em sala de aula...

EN: É, eu também acho. E acho que mesmo numa ditadura a gente consegue. Agora, só pra lembrar das formações, por exemplo, a formação de fotografia... Me marcou bastante, foi tri importante a coisa da luz... Pra quem é do cinema é uma coisa bem óbvia, pra mim não, né...

JC: ãhan... Tu acha que a formação técnica é uma coisa importante?

EN: É importante... Agora talvez devesse ter na formação, como aquela que vocês deram pra gente, tu e o Eduardo, das primeiras aulas ali da oficina¹³²...

JC: Ah, da oficina da Estela, do projeto da Estela...

EN: É. Que é a coisa do... ãhn, passar um filme antigo, explicar um pedaço... Isso para professores, né? Passar o... porque que isso aqui é importante, né...?

JC: A gente passou o *Homem com a câmera* (1929) e trabalhou plano, quadro...

EN: É... plano... Eu acho que pro professor é interessante... Até a história do cinema, assim, coisas que as pessoas não sabem, né? Há dez anos atrás... Eu sempre participei desses festivais... Eu morava perto da Usina, né? Na *Usina*¹³³, no *Santander*¹³⁴, na *Casa de Cultura*¹³⁵... Eu ouvia na FM Cultura: "Ah, vai ter uma sessão do *Projeto Raros*¹³⁶ hoje, filme tal...". Bah, eu corria pra lá...! Eu ia em todos... pra mim o grande drama de ser pai é não poder ir pro cinema... Agora, eu acho que esse tipo de coisa, é... Eu lembrei de um ator que veio pra cá... o Anselmo alguma coisa¹³⁷... É um ator global que trabalhava num programa de humor, eu acho. Ele veio e falou com a gente, isso há dez anos, e aí todo público de cinema... menos eu, ahahaha. Eu era o estranho... E ele perguntou assim: "Quem aqui já assistiu *Eles não usam Black Tie?*". Só eu e um velhinho lá levantou a mão.... Estudantes de cinema nunca tinham visto... "Quem aqui assistiu *Terra em Transe?* Só eu e o velhinho... Ninguém tinha

¹³² O professor Elenilton se refere a uma oficina de Cinema e Educação Ambiental, ministrada por mim e pelo oficinheiro Eduardo Cardoso, também ex-bolsista do *Programa de Alfabetização Audiovisual*. Esta oficina foi um projeto proposto pelo *Ingá - Instituto Gaúcho de Meio ambiente*, financiado pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente e produzido por Estela Santos. Não foi uma ação realizada pelo *Programa*, mas como os três oficineiros tiveram passagem pela equipe e algumas escolas nas quais o projeto foi realizado têm relação com o *PAA* a confusão por parte dos professores foi constante.

¹³³ Elenilton se refere à *Sala de Cinema Municipal PF Gastal* que se localiza na *Usina do Gasômetro*, centro cultural da cidade de Porto Alegre.

¹³⁴ Sala de cinema do centro cultural *Santander Cultural*.

¹³⁵ *Cinematoteca Paulo Amorim*, localizada no centro cultural *Casa de Cultura Mario Quintana*.

¹³⁶ O *Projeto Raros* é um projeto de exibição e filmes sem lançamento comercial no Brasil realizado pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre.

¹³⁷ Anselmo Vasconcelos.

assistido... Então, como é que os caras estudam cinema e não conhecem o cinema do próprio país, né? E eu nem sou conhecedor, eu sou um curioso, né?

JC: É que muitas vezes quem faz cinema, é engraçado o que eu vou dizer, mas às vezes quem faz cinema não gosta de cinema... Ahahaha... Eu acho que às vezes estudar cinema e gostar de cinema são coisas diferentes, sabe...? Eu acho que... para trabalhar com cinema na escola tem que gostar de cinema... Não tem que entender de cinema, tem que gostar de cinema... Também não “tem que” nada, né? Mas eu acho que é melhor que goste, pra pelo menos passar essa paixão pros estudantes, né...

EN: Sim, com certeza... é que é aquela coisa, né, eu falo para eles: “Bah, tem um filme...” A *caixinha de perguntas*¹³⁸, né? Aparece na caixinha a pergunta: “Ah, professor porque que quando a gente perde alguém, não sei o que...” E eu: “Assistam o filme tal”, e eu vou lá no quadro: “Filme tal, diretor tal”. Eu dou aquele toque, fica ali... coloquem no caderno.

JC: Claro, fica a dica. E como que tu vê que a ida até a sala de cinema pode ser diferente de passar filmes na escola... Por exemplo, como esse projeto do *Festival*, levar eles na sala de cinema... O quanto é válido ou o quanto também a exibição na escola supre, de alguma forma... Talvez não precise ir... quais são as diferenças...

EN: Eu acho que sempre é válido só pelo fato de ser no cinema, né, só o fato de ter o telão ali, no escuro... O que eu não sei como melhorar... aí é autocrítica... É... ähn... Muitas vezes o comportamento deles na sala de cinema não é bom, né? Não chega a ser nada grave, no meu caso, mas eu preferia assim, eu sou chato, um público mais silencioso, né...

JC: Mas tu acha que isso não tem a ver com hábito... se fosse um hábito... Ou um projeto continuado, tipo ir ao cinema uma vez por mês, enfim... acho que é uma coisa que acostuma, né?

EN: É também, também... ähan, não, com certeza... É, o que necessitaria, assim, é uma sala de cinema pública, né, por exemplo, lá na restinga. Bah, cai de maduro, né, uma sala de cinema...

JC: É verdade, salas de cinema públicas descentralizadas, né?

EN: Pô, com certeza, né. E as escolas poderem ir... Ai uma sala de cinema mesmo, né? Pode ser um prédio simples e tal... Lá em São Leopoldo eu trabalhava no Estado e não tinha nada, assim, de cinema, e eu fazia... Claro, eu era sozinho, tinha mais disponibilidade... Nos sábados de manhã, não me lembro se todos os sábados, eu ia lá passar um filme pra eles, fora do meu horário... Passei várias coisas, assim, filmes clássicos, o Chaplin, esse do Kurosawa, o *Sonhos*, passava... Depois era às sextas depois da aula e sempre tinha... era sala lotada... e era uma salinha um pouquinho maior que esse um escritório [*Elenilton aponta a sala onde estamos que deve ter uns 6m²*]. Bah, super lotava, eram 30 alunos, e eles adoravam...

¹³⁸ A caixinha de perguntas é um dispositivo pedagógico elaborado por Elenilton utilizado em suas aulas de filosofia.

JC: É... Então vamos pros critérios de seleção dos filmes. Que critérios que tu... Tu já falou um pouco, tem a questão temática, tem que ter um tema que tu queira trabalhar, e de ser um filme que eles não tenham acesso fácil, que não tenha tanta ligação com a indústria, dos filmes não serem os filmes que eles tenham acesso, enfim... Eu queria levantar alguns outros critérios pra tu dizer se são critérios que tu pensa na hora de escolher, e tudo bem se não forem, tá? Bom, ser filme que tu gosta, é um critério? Tu só passa filmes que tu gosta, ou tu já passou filmes que tu não gosta muito...

EN: Eu já passei filmes que eu não gosto muito... Um por exemplo que eu passei a gostar com o tempo é o *Houve Uma Vez Dois Verões (2002)*, do Furtado. Primeira vez que eu assisti eu achei ruim o filme, achei chato, assim, cheio de piadas sem graça... Bem assim, espectador chato. Aí eu ia passar pra eles o *Guerra do Fogo (1981)*, que tinha a ver com... Nada a ver com esse... E eu tinha ele por acaso comigo, uma cópia. E o *Guerra do Fogo* não rodou, deu problema e tal, e eu: “Bah, e agora o que que eu faço...”, né? Passei como plano b, sem pensar. Eles amaram o filme... E aí eu criei um trabalho em torno do filme. Ele entrou por causa da reação deles, né, o filme entrou na minha aula. Até hoje, há dez anos eu passo esse filme, eles adoram. Eu trato de ética, de moral, né? O comportamento, a personagem, Roza com Z e tal, eles adoram, eles amam o filme, eles pedem pra passar de novo, e...

JC: Sim, e aí eu acho que toca no outro critério que eu ia falar, que é a questão do regionalismo, da identificação, né? Tem a coisa de se identificar, da idade, do sotaque, né...

EN: Exatamente, aí eu me dei conta por isso, né, eu percebi, bah, como é importante a gente passar filmes em que a gente se veja, né? Por isso eu passo esses curtas, e às vezes assim... Agora, esse ano, tá mais difícil, mas... como se fosse um interlúdio, assim, às vezes fora de tema de aula. Eu digo: “Gente, hoje vamos ver o... o *Oitavo Selo (1999)*, que é um curta daqui, né? Que é uma paródia do *Sétimo Selo (1957)*. Daí eu digo: “Tem o filme, o *Sétimo Selo...*”, daí eu falo: “Ah, o diretor, o Ingmar Bergman, e tal, o ano tal, o filme é preto e branco... eu não vou passar porque é muito pesadão pra vocês e tal, mas quem quiser assistir vale como trabalho extra...” E sabe que sempre tem alguém que assiste...? Ahahaha, sempre tem alguns... Aí eu passo o filme, que é uma graça, né? É uma paródia muito bem pensada... E aí, claro, às vezes vira tema de aula, e quando aquele tema é tratado na aula, tipo a morte, o acaso, ou o destino, que são temas filosóficos, né, eu vou lá e trago o filme.

JC: Massa... Então essa questão de identificação, né, eu acho que tu acabou de falar que seria uma possibilidade de critério, a identificação etária... os personagens serem da faixa etária dos estudantes, de gênero, de classe, identificação racial... enfim, são critérios pra ti ou teus critérios são mais temáticos mesmo?

EN: Não, são critérios também. O tema é a base, mas aí tem vários filmes que tratam daquele tema, né? Então quando eu dava aula de história, Segunda Guerra... Tá cheio de filme que fala da Segunda Guerra, é o que mais tem, né? Então eu tentava achar alguma coisa que tocasse em outros pontos, assim, relações de gênero, ou a situação dos homossexuais na Segunda Guerra, ninguém fala, né? Ou sei lá, tentar trazer algo... uma visão diferente, né, falando da história, falando tudo que uma aula tradicional vai falar só que com outro olhar, né? Por isso eu gosto de curta, porque o curta tem diversidade, usa um filmezinho de três minutos... Tem um curta que nunca surtiu efeito com eles... Não vou lembrar agora... Que eu acho maravilhoso, mas pra todo mundo que eu passo ninguém dá muita bola... Tem uma

personagem só, ele se passa dentro de um trailer... Ele foi filmado aqui em *Porto*... Tem um ovo fervendo no fogão, tem um ovo cozido, ele tá fervendo. E tem uma gravação na secretária eletrônica (*Três Minutos*, 1999)... E ela vai saindo do trailer... eu tenho ele... não vou lembrar o nome... Bah, eu acho aquilo ali fantástico... E vai mostrando assim todos os objetos, a saudade... Bah! É tri forte, né? E aí vai vindo e aparece o orelhão e ela chorando... Bah, ninguém dá bola, só eu gosto... E é o tipo de filme maravilhoso que... quer dizer, eu não sei como é que foi o circuito dele, como é que ele circulou...

JC: Eu sei que filme é, se eu não me engano é da *Casa de Cinema*... E sobre a forma dos filmes, é... Por exemplo... a estética mesmo, né? Então, por exemplo, essa diversidade estética, filme preto e branco, filme com planos mais longos, ou filmes com uma montagem que eles não estejam habituados... É um critério pra ti trazer filmes com essa diversidade?

EN: Sim, principalmente curtas, né? Porque o longa eu já acho complicado. Por exemplo, o *Sétimo Selo*, um colega meu que tá lá na escola até hoje, o Marco, que é bem mais jovem, né, bem jovem, 20 e poucos anos. As primeiras turmas ele veio pra mim: “Bah, tu pode me ajudar por favor... (professor de filosofia), eu quero passar o *Sétimo Selo*, que que tu acha, será que eles vão...?” E eu pensando: “É louco, né?”, ahahahah! Mas eu disse: “Passa, passa, tem que testar, né, ver o que vai dar e tal...” “Ah, mas será que eles vão assistir...?” “Ah, dá uma olhada, né, vê o que acha...” E eu pensando: “É claro que não vão assistir!” Mas ele tinha que experimentar, né? Eu não vou experimentar por ele... E ele passou o *Sétimo Selo*... Claro que foi um desastre, né? Filme legendado, preto e branco, parágrafo pra caralho... Depois ele disse: “Bah, por que tu não me falou...” Eu disse: “Não, porque tu tinha que experimentar por conta própria... Passa a paródia do filme da próxima vez, eles acham engraçado...”. Mas é assim, né, só se aprende experimentando...

JC: Sim... Mas uma coisa em relação a isso, eu fiz essa entrevista com o Marcus Mello também, programador, acho que tu conhece, a gente conversou sobre isso, ele concorda que tem alguns filmes que exigem mais, e até usou Bergman de exemplo: “Aí, tu não vai passar Bergman, né?” Ahaha! Mas eu fico pensando assim, e eu acho que tu tem um projeto que poderia responder isso... Será que o hábito, a questão do hábito... a exibição regular... Daí eu fico pensando na Lei, né, do cinema nacional, que obriga duas horas mensais e tal, será que a exibição regular de filmes, de alguma forma, não vai preparando eles também pra filmes mais difíceis... Como é que a tua experiência te responde isso? Acontece de eles ficarem um pouco mais tolerantes pra filmes mais exigentes...

EN: Exatamente, funciona e é positivo. E muitas vezes, os alunos se surpreendem, porque tu passa um filme assim, ah sei lá, o *Sonhos*, por exemplo, né? Ai tu pensa: “Ah, tá eles, ficaram em silêncio porque eu incomodei, né, eu fiz pshiii”. Depois passa três ou quatro anos aí um aluno me escreve, um aluno que pra ti assim... aquele aluno que parece que não ta nem aí pra tua aula, e ele diz: “Sô, eu tava lembrando daquele filme, que o cara encontra aquele demônio lá, da bomba nuclear... Qual é que é o nome daquele filme...?” Sempre dá efeito... Filmes que surpreendem eles... o *Sonhos*, tem um do túnel, que é pesadão, né... Eu passei esse ano, e passei num... eu chamo de filme de interlúdio, assim, porque não era a hora de passar e eu disse: “Olha gente esse filme eu iria passar no segundo trimestre...”. Quando eu ia falar do pensamento do século XX e como é que os fatos do século XX influenciaram a filosofia... a bomba nuclear mudou a filosofia... tem gente que não percebe isso, né... Aí eu falei pra eles:

“Ah, eu vou aproveitar agora... eu tô com o filme, vou aproveitar e vou passar o túnel, que trata da questão...”. Eu acho que o tema era a morte... Bah, e deu um mal estar assim, sabe...?

JC: Qual é a faixa etária dos alunos que tu trabalha?

EN: 13, 14. Média de treze anos. Nesse caso era uma turma média de 14 anos, uma oitava série, mas era uma turma assim, um grupo mais homogêneo... E aí tinha o ruído do corredor que às vezes atrapalhava... Mas eles ficaram... Criou um climão assim... E ali uma coisa que eu acho interessante o comentário também é o som, o som é... Na minha cópia em DVD o som é muito alto, então precisaria, nesse caso, nesse filme, faltou uma caixa de som. Porque tem cenas que o som é muito importante... quer dizer, sempre é, né, mas...

JC: Sim... E Elenilton, falando agora sobre diálogo de repertório. Porque uma das coisas que eu estou investigando na minha pesquisa é como esse repertório... Com a exibição regular de filmes, como esse repertório conversa. Eu acho que esse teu trabalho é bem legal pra gente pensar sobre isso. Tu pega um filme, como se fosse aquele projeto isolado, aquele projeto daquele filme, aí passou acabou. Aí, outra questão, outro filme. Áhn... tu pensa, e se tu não pensa, como tu acha que isso acontece, que esses filmes dialogam? Quando tu pensa nesses filmes tu pensa no diálogo que eles estabelecem entre eles? Por exemplo, como que o *Houve uma vez dois verões* pode conversar com o trecho do *Sonhos* do Kurosawa, não sei, e conversar eu digo é se aproximar ou se afastar também... Se tu pensa nisso, e se, ao mesmo tempo, tu vê que eles fazem essas relações. Tipo, eles assistirem a um filme e lembrarem de outro: “Ah sôr, esse filme parece o que a gente assistiu da outra vez.” Ou: “Esse filme é diferente...”. Isso acontece?

EN: Acontece sem ser programado. Eu não penso, mas isso acontece ao natural. Eu acho que também pelo tempo que eu tenho em sala de aula, então isso te facilita, tu faz relações e tal. Com eles menos... mas acontece. Mas muito mais comigo... mas aí tem a coisa da caixinha de perguntas, né? Na minha aula a caixa de perguntas é o que faz o elo entre tudo, né? Então eles vêm com uma pergunta e eu digo: “Ah, lembram da cena tal do filme tal...” Ai eles: “Ah, é verdade...” Ai eles fazem aquela relação. E eles relacionam com programas que eles assistem....

JC: Isso eu ia perguntar sobre o repertório deles também, como é que se dá o diálogo entre o repertório deles, os filmes que eles assistem em casa e os filmes que eles assistem na escola?

EN: Isso surge às vezes de forma meio tensa assim, né: “Ah, mas porque o sôr não passa tal filme...? E eu sempre digo: “Ah, porque vocês têm acesso a esse filme, né”. E eles trazem também filmes. Eu tenho até hoje, que eu não gostei aquele.... Um aluno me deu de presente... um aluno me deu a *Bruxa de Blair* (1999), que eu acho ruim pra caramba... O outro, aquele *Percy Jackson* (2010), que eu assisti em respeito a quem me passou, é de mitologia e tal, mas é fraco, né? Agora não lembro quem é que trouxe... a pessoa trouxe, a gente assistiu. No *EJA*¹³⁹ na aula de cultura religiosa, à noite, eu passei aquele do Dan Brown, o *Código da Vinci* (2006), eles trouxeram e tal, não é um filme que eu iria atrás pra assistir, mas

¹³⁹ Educação de Jovens e Adultos

eles trouxeram... Mas eu passo, eu não tenho esse preconceito... mas eu sempre digo: “Vocês tem que me convencer que tem a ver com o que a gente tá passando”.

JC: Claro. Mas então essa relação entre os filmes tu acha que acontece menos...

EN: Acontece... acontece, eu não sei se acontece menos... acontece, mas sem ser programado, eu não penso sobre isso, acontece ao natural. Por eles comentarem e por causa da caixa de perguntas, a caixa é o que faz a ligação e surge tudo...

JC: Fala um pouquinho sobre a caixa de perguntas, bem rapidinho, pode ser?

EN: A caixa é uma experiência que eu tenho há treze anos. É uma caixa de madeira que levo pra aula e eles colocam perguntas livres, a regra é o anonimato e não poder citar nomes de pessoas da escola. Não vale ofensa... tudo vale, menos ofensa e nomes. Aí, se usar nomes tem usar de uma maneira muito inteligente... Se for muito inteligente vale, ahahah. E eles se puxam pra ser inteligentes... ahahah. E aí a caixa é um dispositivo que é a parte principal da minha aula. Eu tenho os conteúdos básicos que eu trabalho o ano inteiro, né? C20, 7ª série, Platão, Aristóteles, Rousseau... Temas da filosofia, liberdade, morte, destino e tal. E... na C30, o pensamento do século XX, Simone de Beauvoir, Sartre, os filósofos atuais, esses que falam de internet e tal, eu falo rapidamente, mas falo de vários. E aí na caixa aparecem os temas que interessam pra eles. E eu sempre começo as aulas, com exceção quando eu passo algum filme, lendo as perguntas e a gente discute sobre as perguntas, né.

JC: Sim, tu lançou um livro, né, sobre esse dispositivo¹⁴⁰...

EN: Isso, um livro. E eles adoram...

JC: Ah, que massa... É, então, pensando na programação, assim, que eu acho que a gente já tá falando, mas tu acha que existe uma relação entre selecionar filmes pra exibir em sala de aula e programar uma mostra de cinema, por exemplo? Tu acha que são atividades similares, ou tu acha que quem programa uma mostra tem outras questões? O que tu acha que é diferente e o que tu acha que aproxima essas atividades?

EN: Eu acho que aproxima tu ter um roteiro mínimo assim, uma ideia do que que quer passar, assim, do que quer que seja visto, digamos assim. Eu acho que... distancia no sentido de que em uma mostra de cinema a mesma pessoa não vai ver todos os filmes, né? Eu acho isso complicado. Por exemplo, eu recebo o catálogo, tal e tal filme... Ah, mas a gente só pode levar pra essa sessão aqui, né? A nossa escola só vai ter tantas vagas... aí eu acho a questão do tamanho. Deveria ter um projeto da Secretaria de Educação, né? De investir muito mais nisso. Mas aí entra a limitação, eu acho cultural do magistério em geral que vê cultura só como entretenimento. Não se dão conta do poder... Agora eu acho a diferença da mostra é a questão do... eu não sei se vou falar bobagem, mas talvez fosse mais interessante com o pouco recurso, limitar o público. No sentido de... Tá, vamos pegar tais e tais escolas, não sei que critérios se usaria, né?

¹⁴⁰ Neukamp, Elenilton. *A Caixa de Perguntas*. Porto Alegre: Editora Libretos, 2015.

JC: Sim, então, isso é uma coisa que a gente conversava bastante lá no *Programa* que era a questão da horizontalidade e da verticalidade, né. Que a gente tem que ser horizontal no sentido de abranger o máximo de pessoas possíveis, mas ao mesmo tempo tem a importância do aprofundamento, né, de pegar alguns casos e aprofundar. E aí a gente fez o projeto *Mais Cinema*¹⁴¹, agora esse ano... Tu não recebeu a divulgação? Fica ligado que vai ter outros. O *Mais Cinema* é assim, três filmes selecionados e a mesma turma pode inscrever um projeto e aí, tem uma seleção de projetos, e tu pode levar a mesma turma nas três sessões de cinema, uma por semana. Resolve um pouco essa questão... Mas sim, uma mostra mesmo que não seja escolar ela não pressupõe que o mesmo espectador vá ver o todos os filmes e na escola tu tem essa possibilidade, né...

EN: Sim, tu leva um grupo grande, né, tu lota o cinema, e aí nem sempre aquele grupo e é teu aluno em sala de aula. Ai tu volta, e aí uma autocrítica minha, todo ano eu me critico e tenho dificuldade, de retomar o que a gente viu. Principalmente quando não tem relação com o que eu tô trabalhando em sala de aula. Eu levei eles na UFRGS, no encontro *Fronteiras da Educação*¹⁴². Não vão todos, os que vão adoram e tal... Mas retomar isso, né? Amarrar, que nem as professoras gostam de falar. Eu acho que isso é um problema, é um desafio, retomar, não deixar aquela memória se perder. Por isso eu acho limitar. Ah, o recurso é limitado, então limitar o público e aprofundar com aquele público, que ai tu forma de verdade, né?

JC: É, e isso é mais uma potência do cinema na escola, porque a escola ela tem justamente a possibilidade de fazer com o que o mesmo espectador assista a vários filmes, e aí pra relacionar repertório, relacionar temática, fica muito mais rico, né?

EN: E tu vê que esses alunos eles vão mais longe. Quando tu vê... A gente teve a projeção do filme *Fuga*¹⁴³ com o pessoal do Ingá, né? A Estela lá e tal, e aí naquela noite foram alunos que se formam do projeto em outros anos e três deles estão trabalhando com filme, com vídeo, né? Um deles comprou uma câmera... O Matheus está trabalhando com bico de filmagem. E outros dois o Thiago e o... eles estão trabalhando com eventos, filmam aniversário, festa de casamento... editam... Eles aprenderam assim, com a gente, no projeto. É legal isso, né?

JC: É legal porque às vezes um projeto que tu faz visando a filosofia, ou a história, a experiência estética, daqui a pouco instrumentaliza eles com uma técnica... Bom, Eu acho que a gente tá falando sobre isso a conversa inteira, mas só pra gente fazer um fechamento, se tu acha que não falou ainda... Que tipo de conhecimento tu acha que tá em jogo numa exibição de cinema, com o trabalho com exibição de cinema? E o que tu pensa que é específico do ensino *do* cinema e *com* o cinema em sala de aula?

EN: Que difícil... Qual o conhecimento tá envolvido... Eu acho que numa sociedade em que a gente vive que é tudo visual, eu acho que é um espaço privilegiado... Eu acho que uso menos

¹⁴¹ *Mais Cinema* é uma ação do *Programa de Alfabetização Audiovisual* em que o projeto de alguns professores é selecionado, e estes tem a oportunidade de levar um grupo de estudantes para assistir a três sessões de cinema, programadas por profissionais do PAA, selecionadas em torno de um tema. Os professores também realizam uma formação docente com pesquisadores de cinema e educação.

¹⁴² Evento de discussão sobre educação na contemporaneidade promovido pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

¹⁴³ Filme curta-metragem produzido na oficina de Cinema e Educação Ambiental, ministrada por mim e por Eduardo Cardoso.

do que poderia, deveria, e eu lamento que tem pessoas que não usam, né? Agora, que tipo de conhecimento... acho que todo tipo... É difícil de avaliar porque é muito subjetivo também, né? Agora com certeza é uma experiência... é uma experiência estética que te leva a uma... Tem um alemão que fala, eu nunca li muito ele, é um filósofo que ele fala de ética e de estética, da questão de tu criar uma consciência ética através da experiência estética. E eu acho que isso acontece com o cinema, com certeza, na sala de aula. Trabalhando isso, né, aprofundando...

JC: Principalmente selecionando filmes que levem a isso, né?

EN: É, eu ontem e hoje, duas vezes eu ouvi, da sala de professores, eu ouvi o mesmo filme sendo passado e as mesmas reações e o mesmo barulho na sala. Nem sei que filme era, mas tu percebe direitinho assim, é um sucessão, é uma encheção de linguiça, porque não tem o que fazer com a turma, e tu pega um momento que poderia trabalhar uma coisa diferente... Isso eu acho complicado...

JC: Falta repertório, né...

EN: Falta. Aí entraria uma formação, né. Podem trabalhar e dizer: "Vários professores já fizeram isso e deu certo...". Porque sempre vai ter alguém: "Ah mas isso aí eles não vão entender... Ah mas isso não sei o que...". Quando eu falo numa reunião de professores que eu passo filme legendado: "Ah, mas eles não conseguem...". Conseguem sim! Eles subestimam os alunos, mas é... Isso tem que ser chato, né? A primeira vez vai ser chata. Vai ter uns três ou quatro vão baixar a cabeça: "Eu não vou olhar...". Alguns vão reclamar o tempo inteiro... Na segunda vez um só vai baixar a cabeça, e assim vai, né...

JC: Sim, é o hábito, né, a regularidade... Tem um texto sobre o Godard e a relação com a educação que diz que ele fala que a escola é o lugar certo pro cinema, e ele tem vários motivos, mas um deles é que a escola é o único lugar em que tu pode obrigar o espectador a ver alguma coisa... Hahaha, não tem muito pra onde correr... de alguma forma tem um início que tu tem que superar, que te abre algumas portas pra chegar num outro lugar...

EN: Claro! tem sim. Eu tenho um aluno, o Cláudio, agora ele tem uns 30 anos... Não tem a ver com cinema mas... Aí ele mandou um áudio agradecendo as aulas e tal, ele adorava a aula... E aí ele lembrou que eu levei, uma vez televisão do Titãs e ele disse que aquelas músicas que eu levava na aula abriram a... eu acho que ele nem usou a palavra repertório, né? Ele disse: "Ah, sô tu lembra o que a gente ouvia no rádio, né? Então tu abriu pra mim um mundo inteiro de rock, de música crítica, de música brasileira, que eu não conhecia..." E é isso, né? Tu passa um filme que daqui a pouco tu pensa: "Ah, nem deram bola e tal..." E ele volta, volta, volta... sempre volta. Claro, alguns vão passar batido... Não tem como saber... Agora... Sempre causa efeito....

JC: Tá. Vamos fechar, então... Muito obrigada, foi ótimo!

ANEXO H. ENTREVISTA EDUARDO TOLEDO

JC: Eduardo, então vamos começar com uma introdução, de tu te apresentar, há quanto tempo tu trabalha com cinema na escola, um pouco a tua trajetória acadêmica, há quanto tempo tu trabalha em escola e por que cinema na escola.

ET: Tá, meu nome é Eduardo Eliseu de Toledo, eu tenho formação em letras, eu fiz a graduação entre 2004 e 2008, eu tenho mestrado também em letras, que eu terminei em 2011 e comecei a trabalhar na Rede Municipal em 2014. Antes disso eu já tinha trabalhado com escola particular, numa zona bem nobre da cidade e lá eu trabalhei um pouco com ensino médio e com ensino fundamental. Lá eu já comecei a trabalhar com cinema com os alunos, de uma forma bem incipiente, assim. A gente trabalhava com discussão numa turma de 3º ano de ensino médio. Aí eu fiz a seleção dos filmes e combinava com uma semana de antecedência que eles teriam que ver esse filme durante a semana pra gente poder discutir na sexta-feira, era sempre na aula de sexta. E daí eu trazia o filme, a gente via alguns trechos e comentava, eu selecionava alguns trechos pra conversar com eles, trechos que eu achava que seriam interessantes de salientar sobre o filme e aí deixava também bem livre a discussão, do que eles tinham de coisas pra dizer sobre o filme, assim. Foi a minha primeira... O meu primeiro trabalho com filmes com os alunos. E aí depois aqui na escola do município, daí eu comecei a trabalhar algo mais estruturado, né, de incorporar ao currículo mesmo, a organização das aulas já pensar em alguns filmes que seriam trabalhados de forma mais exaustiva com os alunos, assim.

JC: E voltando nesse teu primeiro projeto lá no colégioda rede privada, é... Qual a relação que tu fazia dos filmes, qual eram as abordagens que tu fazia... Primeiro assim, porque cinema, porque tu gosta? Porque tu achou que os alunos... Que ia ser melhor pra ensinar o que tu queria ensinar, enfim. E qual a abordagem que tu fazia dos filmes? Tinha relação com o conteúdo de português ou não tinha relação... Sobre o que vocês discutiam?

ET: É, na verdade eu sempre buscava nessas turmas do ensino médio era que a gente discutisse temas contemporâneos assim, como eles tavam preocupados com o vestibular, então a proposta era que a partir de alguns filmes a gente extraísse uma temática pra discutir. Então os filmes já foram selecionados pensando nisso. Então a gente selecionou *Na natureza selvagem* (2007), que era pra discutir a questão dessa relação, né, do homem com a natureza e também a ideia de liberdade, da vida em sociedade, o quanto se é livre ou não, a gente viu também o *Grande Torino* (2008) que era pra discutir a questão dos idosos na sociedade, qual o papel que o idoso tem... Era buscar um tema bem geral, mas também se intercalava com algumas discussões de linguagem. Então se discutia, ãhn... questão da trilha sonora do filme, daí *Na natureza selvagem* a gente discutiu a questão da trilha que era do *Eddie Vedder* que era vocalista do *Pearl Jam*, e alguns conheciam. Aí tinha umas meninas que tinham lido o livro e aí a gente comentou um pouco o que elas... Comparando o livro com o filme, o que elas achavam que tava faltando, o que tinha de diferente e tal... Mas era assim, a ideia era ser uma coisa bem livre, pra estruturar o menos possível a discussão pra que eles se sentissem livres pra... A ideia é que eles tavam muito sobrecarregados de trabalhos, e tinha uma pressão muito grande por causa do vestibular, então pensando nisso essa aula de sexta-feira que eu tinha com eles era uma forma de quebrar um pouco da rotina que a gente tinha de trabalhar muito a questão de conteúdo pro vestibular mesmo. Porque o foco era esse, era um obrigação assim já estabelecida com os professores do terceiro ano do ensino médio que eles tinham que trabalhar principalmente no último trimestre focado pro vestibular.

JC: Então essas aulas eram quase de descontração...

ET: É, exatamente, eu mostrava os trechos dos filmes pra eles, eles... Alguns até queriam que eu passasse mais, né, *clips* do filme, eles queriam mais esse momento de assistir o filme, mas era uma orientação que a gente tinha recebido da direção da escola que não se exibisse o filme inteiro em aula, que tinha sido um questionamento dos pais. Porque que os filhos ao invés de estar tendo aula estavam assistindo filmes, né, no lugar de terem aula... É... Em algum ponto eles tinham razão porque eles tinham um pouco também essa ideia de que era meio pra tapar buraco, então alguns professores não faziam uma seleção pensando em que tipo de trabalho iam fazer, era uma coisa assim: "ah, hoje..."

JC: Ah, era um projeto da escola?

ET: É que não tinha um projeto na verdade, né, não tinha um controle sobre os filmes. Então antes dessa orientação de não se exibir os filmes em sala de aula, antes disso os professores passavam os filmes a vontade, só que o que acontecia é que uns professores exageravam um pouco nisso, aí não tinha relação com o conteúdo que era trabalhado, era pela exibição, né, e daí uns pais começaram a reclamar em relação a isso e de forma geral se proibiu... Não foi uma proibição, mas foi uma orientação da direção e da coordenação que não se exibisse filmes dentro da sala de aula. Podia se pedir pros alunos assistirem os filmes em casa, e como eram alunos com bastante poder aquisitivo então se imaginava que eles teriam facilidade de acesso aos filmes, né? Mas aí foi isso, no colégio privado, bem tradicional aqui de Porto Alegre, foi esse trabalho que eu fiz em relação aos filmes. Não foi tão estruturado, era mais uma forma de ter um outro momento de discussão que não só do conteúdo, não só de português.

JC: Sim, aí então tu passou no concurso da Rede Municipal e veio direto pra cá, pra esse colégio?

ET: É, eu fiz concurso no final de 2013 e em 2014 já me chamaram, eu fiz uma boa posição...

JC: E tu veio trabalhar com a Dani [*professora Daniela Gil*] direto...

ET: Não, no começo não, eu ainda tava me aclimatando tentando descobrir o perfil dos alunos e pensando que tipo de trabalho eu ia fazer. Aí depois a gente começou a perceber que tinha afinidades em relação aos filmes. Eu sempre gostei muito de cinema, de forma leiga, assim, eu gostava como cinéfilo, de assistir. Então nunca estudei a fundo. E daí ela também gostava bastante, ela tem bastante conhecimento de cinema brasileiro, né, eu não tenho tanto, não era o que eu consumia mais. Eu sempre gostei bastante de cinema americano assim... Eu gostava bastante de filme de terror, né, e de ficção científica, era o que eu consumia bastante. Mas depois eu comecei a conhecer outros diretores, daí, na faculdade também tinha ciclos de filmes, daí eu vi o ciclo do Fellini, eu gostei bastante aí eu fui buscar outros diretores italianos, eu também fazia italiano na letras então eu acabei... E daí também cinema francês, eu também já conhecia alguma coisa assim, daí eu comecei a procurar mais esses diretores, ãhn... Truffaut, Melville... E daí com o tempo eu comecei a conhecer mais de cinema europeu também. Cinema francês, as comédias francesas, acho o máximo. Minha namorada também adora cinema francês. Tô sempre buscando também, mas cinema brasileiro, sempre foi uma coisa que eu vi muito pouco, sempre consumi muito pouco. Tenho consumido mais, mas... Às vezes eu tenho que me forçar um pouco... Eu acho que é por ter consumido pouco mais novo e daí parece que já tem uma tendência natural a buscar alguns tipos de filmes... Às vezes é

bom também forçar. É a mesma coisa que eu trabalho com os alunos, assim, em literatura. Às vezes eles não querem ler um livro porque não tem nada a ver com nada que eles leram até agora, mas se eles não derem esse salto eles não conseguem... Tem um momento que... E às vezes é de familiaridade, com o gênero, com a linguagem. Com o cinema é a mesma coisa, as vezes é uma questão de expectativa, sei lá, tu vai ver um filme policial mas é um filme policial brasileiro, aí tem um... Frustra um pouco as expectativas que tu tem em relação ao gênero, mas porque é uma linguagem diferente, né? Mas eu me forço um pouquinho pra conhecer outros tipos de linguagem a que eu não to acostumado, que pra mim eu tenho muito prazer e é mais fácil consumir.

JC: Essa questão do cinema nacional, já que tu tocou, e dessa “forçadinha” que às vezes a gente tem que dar. Sobre a Lei essa da obrigatoriedade de duas horas mensais de exibição de conteúdo audiovisual nacional nas escolas. O que tu acha no geral da Lei, o que tu acha que vai afetar pro bem e pro mal na escola e se tu acha que ser nacional, ser brasileiro, é um critério que tu utiliza ou já utilizou ou pode vir a utilizar pra seleção de filmes pra passar em contexto escolar. Mas assim bem sincero, pode ser: “Na verdade não tenho interesse em cinema nacional, não quero passar...”. Só pra gente pensar...

ET: Não, eu acho que às vezes é importante que os alunos se enxerguem nos filmes, que a gente às vezes tem uma dificuldade quando a tá selecionando os filmes porque os alunos não se enxergam lá. Às vezes até mesmo pelo biotipo dos atores, do contexto em que as histórias acontecem, que tu sente que tem aquela distância e que se o aluno tá mais maduro ele consegue consumir um filme mesmo tendo essa distância. Mas acho que pra esses alunos que tão iniciando nessa perspectiva de ver o cinema que não seja só o consumo puro e depois que vê o filme esquece... é só pra aquele consumo instantâneo, eu acho que às vezes eles sentem a necessidade de terem um filme que seja mais próximo deles. O cinema nacional num primeiro momento, ele oferece um pouco isso, né?

JC: Tu acha que identificação é um critério, assim, os personagens, as histórias, é um critério pra ti?

ET: Sim, eu busco isso, nos filmes que eu seleciono eu tento buscar isso. Mesmo que às vezes o salto seja muito grande. Por exemplo em C30, que é nono ano, eles viram o *Dentro da casa (2012)*, do Ozon, né, *François Ozon*, que é um filme que aparentemente, ah, é um filme francês, né, tem uma linguagem que é muito distante do que eles tão acostumados a consumir. O que na verdade não é porque o François Ozon tem uma proposta de... Ele apresenta um cinema de gênero assim, ao mesmo tempo ele tá fazendo um comentário, mas se tu não quiser ver o comentário dele tu consegue consumir tranquilamente, né? E é um filme que a primeira vez que eu vi eu pensei: “Bah esse filme tem que passar pra eles”, porque tem uma coisa muito óbvia que é a relação de professor e aluno, de produção de texto, que daí o professor tá construindo o texto do aluno e tá dando dicas, que é uma coisa que é muito próxima do que eu trabalho com eles, então que ia ser legal de mostrar. E é claro que também tem a questão do adolescente que tá passando por essa fase de transição, que se apaixona pela mãe do amigo, do colega, né.

JC: Então tem uma identificação com os personagens e com o próprio contexto escolar...

ET: É, mesmo que seja uma escola que é muito diferente da deles, que eles sentem... Ah, eles todos de uniforme, olha só essa escola, nem parece de verdade... E que é uma escola pública francesa mesmo.

JC: Mas esses comentários eles só surgem porque eles se identificam de alguma forma, né? E aí tu acha que eles se identificam e através desses critérios de contexto, de idade, enfim, mas ao mesmo tempo talvez estranham em relação à forma, à linguagem...

ET: É, às vezes o comportamento dos personagens que não é muito óbvio, e tem a ver, dialoga com outros filmes que são mais parecidos com essa vertente francesa de cinema, e por eles não terem repertório ainda, causa um estranhamento assim, mas às vezes é um estranhamento bom

ET: Eu ia dizer, é um critério pra ti trabalhar com esses filmes que de alguma forma...

ET: Sim, sim, eu sempre fico preocupado assim, eu quero que seja uma coisa que não provoque assim uma... repulsa neles, ah, eu nunca mais quero ver um filme assim, provoque um trauma neles, mas eu também não quero mostrar o que eles já veem todos os dias na TV, eu não quero que eles tenham uma sessão da tarde. Eu acho que é legal, eu acho que eles têm que, assim como de leitura, eu sempre incentivo eles a lerem por prazer, mas só que tem que ser de alguma forma distribuído isso, né, tu pode ler o *Diário de um banana*¹⁴⁴ se tu quiser e gostar, não tem que ter vergonha nenhuma de gostar da *Paula Pimenta*, da *Talitha Rebouças*¹⁴⁵, mas tem que entender que tem mais coisas além disso, né, que se tu em algum momento não te forçar a sair daquilo, buscar uma coisa que tu nunca leu, que aparentemente vai ser chato de alguma forma, tu fica sempre preso a esses mesmos autores. E a mesma coisa com cinema, essa é a ideia que eu tenho. A gente viu, por exemplo, o ano passado, esse não eu não consegui passar pra eles, que é o *Whiplash* (2015) é um filme que assim, é bem diferente do *Dentro da casa*, tem uma linguagem mais acessível, mas ao mesmo tempo é um outro cinema que eles não conhecem muito bem. Tá mais próximo de um cinema comercial do que o Ozon, mas ao mesmo tempo é um cinema que eles conhecem pouco, que é o cinema independente americano. E também tem a relação professor aluno, que eles adoram... eles acham o máximo quando o cara joga a cadeira em cima do aluno... O professor joga a cadeira em cima... é agressivo, é hostil com os alunos, eles adoram... E aí a gente até discutiu que tipo, que perfil de professor que eles gostariam de ter, que eles aprendem mais, se um professor assim, como o do *Whiplash* ou um professor que seja o oposto disso, a gente trabalhou com os extremos, aquele professor que é mais amigão, né, que de alguma forma tem uma relação mais carinhosa com os alunos e tal, que tipo de... que eles acham que provoca mais o aprendizado. E teve vários que disseram que eles queriam aquele professor do *Whiplash*... porque tem uma ideia assim, né, claro que ao mesmo tempo é uma idealização que se o professor te forçar, chegar ao ponto de quase te agredir, que de alguma forma vai te provocar mais vontade de aprender, ou vai te forçar...

JC: É, tira a tua responsabilidade em relação ao conhecimento, né, porque o professor vai te obrigar e aí tu não precisa querer, ele vai te obrigar.

¹⁴⁴ Série de livros americana publicado pela primeira vez no Brasil em 2007 pela editora V&R.

¹⁴⁵ Autoras de livros infanto-juvenis.

ET: É, e aí tem determinado professor que eu não aprendo porque ele não tem força pra prender, ele não tá junto de mim, assim, me pressionando, ele deixa muito livre. Eles disseram: “A gente não quer aquele professor que deixa muito livre.”, né? Eles querem um professor que pressione mais. Então sempre os filmes são pensados pra trabalhar algumas discussões assim.

JC: Áhan... Outro critério que eu pensei que poderia ser um critério ou não, é a questão da historicidade. É um critério pra ti pensar na história do cinema, filmes que de alguma forma remontam a história do cinema, ou não, ou tu pega filmes...

ET: Não, eu queria... Eu não consegui ainda fazer isso, mas eu tenho muita vontade, por exemplo, tem um diretor que eu gosto muito que é o Hitchcock, que eu queria muito trabalhar, tem uns filmes que eu acho que ia ser muito bom de trabalhar, relacionar com o que a gente trabalha, a narrativa, o ponto de vista, por exemplo, *Janela indiscreta (1954)* ... trabalhar, sei lá, o *Festim diabólico (1948)*... ia ser muito legal, mas eu ainda não consegui estruturar a ponto... E também de eu me sentir mais à vontade de trabalhar esses filmes, porque eles têm assim, uma... a questão, ah se o filme é preto e branco, se o filme é antigo, já tem naturalmente... Eles já não querem, né? Seria um momento de forçar um pouco a barra com eles.

JC: Tu acha que de alguma forma, falando nessa “forçação de barra” entre aspas, tu acha que a exibição regular dos filmes pode levar a se poder trabalhar com mais diversidade de títulos?

ET: Ah, eu acho que sim, eu acho que se tivesse um espaço garantido na nossa grade de horário pra poder trabalhar, porque o problema também é isso, né, tu vai passar um filme de uma hora e meia, duas horas, tem um período de 50 minutos tu tem que negociar. Ou tu vai passar ele picado, o que é um problema, aí às vezes o aluno tá num dia que viu a primeira parte, mas não viu a segunda, ou não tava na primeira e viu a segunda parte, aí isso já deixa o trabalho fragmentado.

JC: Essa é uma pergunta que eu ia fazer mais adiante, mas a gente já pode entrar nela também. Sobre os tempos e os espaços escolares, sobre as dificuldades, ou as facilidades... Porque tu acaba tendo sempre um público... Eu adoro e sempre cito, tem um texto do *Daney*¹⁴⁶ sobre o *Godard* que ele fala porque a escola é o lugar certo para o cinema. Ele diz que é o único lugar onde tu pode obrigar aquele espectador a ver aquele filme...

ET: Ah sim! E às vezes a gente quase obriga... Porque tem alunos que... Tá sempre ligado aquele momento da exibição assim, ah faltou professor e aí vai pra sala de vídeo. De alguma forma pra eles não é um momento muito agradável de estar ali, porque se fosse uma opção eles queriam estar no pátio, queriam estar jogando bola ou fazendo qualquer outra coisa... E realmente, eu entendo eles, porque ficar cinco períodos trancados numa sala e aí no momento que tu não teria aula, tu poderia fazer outra coisa e ainda te jogam numa outra sala pra tu ficar, né? Então tem alguns alunos que não aceitam isso, e daí são as formas que eles têm de resistência, é ficar no celular, eles põe o fone de ouvido, aí ficam ali se fecham no mundo deles... Alguns às vezes a gente briga com eles... Quando é um filme que a gente quer que realmente eles assistam. Mas tem alguns alunos que eles têm um perfil que eles não... não adianta... tu falou e daqui a pouco ele já botou o fone de ouvido de novo e já tá no celular...

¹⁴⁶ Serge Daney, crítico francês de cinema. O texto referido é *O terrorizado (Pedagogia Godardiana)* e está no livro *A Rampa*, edição brasileira de 2007, publicado pela editora Cosac&Naif.

JC: Ah, assim como todas matérias, né, tem aluno que não vai entrar na matemática, tem aluno que não vai entrar na história... Mas então sobre os tempos e espaços, as dificuldades e as facilidades que tu acha que tu tem aqui, aí vamos focar um pouco aqui na escola que tu tá, e se tu quiser aproveitar e falar um pouco desses projetos, a Dani [*professora Daniela Gil*] falou um pouco do ciclos... E sobre o projeto do cineclube do ano que vem também, se tu quiser falar do apoio da direção, da disponibilidade das salas...

ET: É, o ciclo de filmes de horror a gente começou a fazer ano passado que foi bem legal, deu bastante certo, mas esse ano não sei por que, se uma questão mesmo de complicação de horários por causa da greve, a gente teve mais dificuldade de aplicar o projeto, tanto que ele...

JC: Mas como é que ele se estrutura em relação ao tempo e ao espaço da escola?

ET: Ah, é assim, a gente fez a seleção dos filmes, aí pensou os filmes pra cada série, né, pra cada ano ciclo¹⁴⁷, pensando só no terceiro ciclo, e aí depois disso a gente foi negociar os horários. A gente conversou com uns professores, só que é muito difícil ter todos os professores ao mesmo tempo, e quando se tem todos os professores ao mesmo tem outras questões que de alguma forma se sobrepõe e essa discussão, fica um pouco deixada de lado, a gente não consegue na verdade planejar atividades nesse horário que a gente tem por exemplo na quinta pela manhã, que as turmas tem só até as 10h, pra gente a partir das 10h30 poder ter a nossa reunião pedagógica. Só que é mais uma reunião administrativa, né, discutem outras questões. De alguma forma se perde um pouco essa discussão. E daí não se conseguiu satisfazer todos os professores e isso gerou alguns problemas. A gente começou a sentir um pouco de resistência... E com o tempo isso vai desgastando assim, porque aí tu começa a ouvir que tem professor que não tá gostando porque tá tomando as horas aula dele, ele tem que estar ali junto na sala, ele não queria estar ali junto na sala... E aí na primeira semana era o mesmo filme, era *Invocação do mal 2 (2016)*, que eles queriam muito, ano passado eles tinham visto o primeiro, aí a gente tinha combinado que o primeiro filme todo mundo vai ver *Invocação do mal 2*, e eles adoraram... É um filme que já é pensado pra ser assistido no coletivo, assim, pra gritar..... E daí alguns professores não gostaram porque eles tiveram que assistir mais de uma vez o mesmo filme... Aí o projeto foi meio que abortado, a gente conseguiu trabalhar até a terceira semana, era um projeto de cinco semanas, então a gente... A gente passou, essa primeira semana foi *Invocação do mal*, todos assistiram, e aí na semana seguinte os alunos de C10 viram o *Tubarão (1975)*, que até deu um problema - que isso foi uma coisa também que não ficou legal - que trocaram o horário. Na verdade era pra ser nos primeiros períodos, então se desse algum problema que atrasasse a exibição do filme garantia que eles veriam o filme até o final. Se passasse do recreio eles voltariam pra sala e veriam... Só que daí passaram pro terceiro período, e teve a volta do recreio, eles voltaram, e o filme é muito longo e eles não conseguiram assistir o final do filme... E depois a gente não conseguiu um outro momento pra exhibir. Então ficou uma coisa absurda, ver um filme sem ver o final... E eles tavam gostando... o *Tubarão* também é um filme mais antigo, pra eles assim... É muito distante do... E mesmo assim eles compraram a ideia e gostaram do filme. Daí já começou um pouco de desgaste em relação a isso...

¹⁴⁷ A Rede Municipal organiza os anos em anos ciclos. Cada ano ciclo tem três etapas, cobrindo os nove anos do ensino fundamental. Assim, cada ciclo possui as etapas A, B e C. O terceiro ciclo corresponde aos três últimos anos do ensino fundamental, 7º, 8º e 9º ano.

JC: E tu acha o debate após o filme importante, Eduardo, ou tu acha que se filme for interessante prescinde já...

ET: É, nesse caso no ciclo de filmes o debate meio que surgia naturalmente, porque eles queriam ficar falando sobre os filmes, e aí os filmes que eles não gostaram também. Eles e a gente também sentiu nesse ciclo de filmes, parece que os filmes que eles não gostaram superaram os filmes que eles gostaram em termos de discussão. Porque daí a gente passou *Olhos famintos (2001)*, que eu imaginei que... Ah, tem uns personagens que são mais próximos deles, tem um ritmo que eles tão acostumados, mesmo que seja um filme de 2001, 2002, eu imaginei que era um filme que tava próximo deles... mas a maioria odiou, assim. Eu acho que por causa do final do filme, porque o objetivo... Não gostam do final trágico e nem aberto.

JC: Sim, o vilão tem ser punido e o herói tem que acabar bem...

ET: É, isso, e é isso que acontece no *Invocação do mal 2*, por mais que os personagens sofram bastante e dê até uma ideia de que vai acontecer alguma coisa muito ruim, no final eles saem seguros, e esse filme não tem isso, e daí eles odiaram esse filme, *O lobisomen americano em Londres (1981)* também, eles reclamaram: "Ah, sôr isso aí não é um filme de terror..." Eles ainda falaram: "Ah esse filme é comédia sôr, tu passou uma comédia pra gente...". Porque eles não admitem que tu possa rir num filme de terror, e a proposta do *Lobisomem em Londres* era isso, tem cenas muito assustadoras mas que pode ser... o filme pode ter envelhecido, então pode não ter tocado eles dessa forma, mas é um filme muito engraçado, o John Landis é um diretor de comédia, né, ele fez muitas comédias, então tem esse ritmo de humor, mas eles não gostaram também.

JC: E tu acha que as discussões... já passando pra outro caminho da conversa, porque eu quero falar um pouco sobre diálogo de repertório, tu acha que essas discussões levaram de alguma forma para o que tu acha que poderia ser uma conversa, uma discussão, um debate sobre gênero de terror, o que se espera de um filme de terror... Isso são conclusões tuas ou isso... Por exemplo essa questão do final, foi uma coisa que eles trouxeram, foi debatido, que final eles esperavam, que final o filme tinha, e porque...

ET: A gente discutiu isso, a gente discutiu porque logo depois da exibição a gente tinha aula, logo depois do recreio, então tava muito fresco na cabeça deles o filme, então a indignação deles era muito evidente... E claro a forma que eles têm de se expressar às vezes é muito agressiva, assim, eles odeiam o filme e ficam com raiva, porque que eles escolheram esse filme... "Ah, com tanto filme de terror que a gente podia ver...". Aí eles já falam um monte desses filmes mais atuais...

JC: Se eu perguntar como conversa esse repertório com o repertório deles...? Eles estabelecem esse diálogo de repertório, de comparar os filmes, por exemplo: "Ah, esse filme tem um final que é diferente do outro filme que a gente viu, ou tem um final que é parecido, ou tem uma cena, ou tem um corte...".

ET: Eu acho que assim, do repertório que eles conseguem fazer mais é essa questão de controle de expectativa. Eles conseguem perceber, por exemplo o que eles não gostaram do filme, eles conseguem expressar isso de uma forma bem, né, rude assim, mas eles falam que: "Ah, não gostei do final do filme, achei nada a ver esse final porque não dá pra entender, não

entendi esse final...”. Ah, do *Lobisomem americano* eles não gostaram porque eles não aceitaram que os mortos conversassem com o lobisomem, é uma questão de verossimilhança, né, eles acharam que não podia acontecer isso e que das histórias de lobisomem que eles conheciam isso não aparecia.

JC: Mas talvez relacionando a outros filmes de lobisomem...?

ET: É, do que eles falaram... Eles até fizeram, eles fizeram com aquele *Anjos da noite* (2003), que daí é um filme de ação, travestido de filme de terror, o *Crepúsculo* (2008) também, que tem lobisomem, né? Então a visão que eles têm do lobisomem é uma visão ou mais de filme de ação ou é uma visão idealizada, mais romântica. E é um filme que ele é feito pra agredir um pouco né, até a cena da transformação é uma cena que é grotesca, eles odiaram, eles disseram que os efeitos especiais eram toscos, e eu disse: “Olha, esses efeitos especiais aí até hoje são referência, o artista que fez esses efeitos...”, nossa, defendi o *Lobisomen americano*... Mas eles não aceitaram, eles disseram: “Não, esse filme não é filme de terror, por que tu não passou o *Invocação do Mal*...”, e eu falei: “Porque a ideia era passar pra vocês diferentes formas de abordar o gênero de horror, o gênero de terror...”. Mas esse ano não foi tão bem sucedido... Não no sentido de eles gostarem ou não, porque na questão das discussões eles... abraçaram essa ideia de falar sobre os filmes, isso já é uma...

JC: E essa questão do gosto, voltando um pouquinho na questão dos critérios, antes de entrar no diálogo. Tu gostar de um filme é um critério pra exibir?

ET: Ah, é, a minha namorada fala isso, que eu tenho que parar de fazer isso... Eu acho que isso pode ser um problema assim porque quem sabe eu não tô atendendo algumas necessidades deles de repertório porque de alguma forma reflete só o meu repertório, o que eles veem... Porque geralmente os filmes que eles vão assistir nas minhas aulas são filmes que eu já vi e que eu gostei muito, então, *Whiplash*, *Dentro da casa*, *Encontrando Forrest* (2000)...Eu tento sempre que pensar, ah é um filme que tenha a ver com aquela questão da temática, dos personagens, mas também é um filme que eu gosto bastante e que eu sei que vou ter bastante coisas pra dizer sobre o filme com eles...

JC: Mas eu pessoalmente acho bem ok, Eduardo, acho que a gente tem que falar de coisas que a gente gosta, eu não acho um problema...

ET: Eu acho que sim, mas eu acho também que de alguma forma a gente tem que conhecer o perfil dos alunos e forçar um pouco alguns filmes que normalmente eu não veria, mas quem sabe geraria uma boa discussão com o grupo de alunos que eu tenho na turma, né?

JC: É, isso seria uma outra pergunta, eles gostarem ou não é um critério pra ti? Não né? Porque eles não gostarem pode ser interessante também, né?

ET: É, eu acho que sim, acho que às vezes funciona eles não gostarem, pra discussão, assim. E às vezes eles tomaram como foco da discussão o que eu achava que ia ser uma coisa meio de fundo, que era a questão se o guri ia ficar com a mãe do colega ou não, eles adoraram... E ficaram assim naquela expectativa, porque a gente não conseguiu ver no mesmo dia, eu usei só o meu período, eles ficaram naquela expectativa se ele ia ou não ficar com a mãe do guri, né? E eu de alguma forma queria mais trabalhar, focar mais essa relação professor aluno, a questão do leitor e de quem escreve a história, né?

JC: É, isso eu ia perguntar, as discussões tu já traz elas um pouco prontas ou tu deixa o debate correr e vai encaminhando... Ou tu deixa o debate bem livre, aberto?

ET: É, eu trago algumas coisas que eu gostaria que eles de alguma forma vissem no filme, ou que pensassem um pouco sobre o filme, mas eu espero eles falaram bastante, daí quando eu vejo que a discussão tá, finando, tá morrendo, aí eu começo a trazer. Eles viram por exemplo *Poder sem limites* (2012), o *Chronicle*, e é um filme que tem a câmera na mão.... E daí foi uma coisa que eles tinham bastante repertório pra trazer, porque tem um monte de filmes agora em primeira pessoa...

JC: E ele conseguem identificar isso? Entendendo que tem uma câmera que é fixa, que tem uma câmera que tá na mão... Como eles trazem essas questões de linguagem?

ET: Sim, tem vários que por causa da oficina¹⁴⁸ trazem isso pra discussão.

JC: Ah, sim, tu acha que são mais os alunos que produzem, que filmam também, mais do que os que só assistem?

ET: Eles trazem um pouco isso, a questão da linguagem, quando é uma coisa muito evidente eles trazem isso pra aula. Até do *Poder sem limites* eles falaram umas coisas assim que realmente, se tu presta atenção não faz sentido, tipo: "Ah, como é que ele...", porque daí tem um momento que meio que se quebra essa ideia de que é só filmado por uma câmera, de uma forma de muitos pontos de vista, eles ficaram pensando assim: "Ah mas como é que eles fizeram isso", né. Por que eles tavam na expectativa que era a fita encontrada, então que ia ser só... E daí eles falaram, "Ah, mas daí então... quebrou agora o ponto de vista.". Porque tem uma hora que é com celulares e aí são vários pontos de vista, daí isso foi uma coisa legal de discutir com eles. E claro que tinha a questão da temática, que foi selecionado por causa disso também, eram adolescentes principalmente os personagens da escola, que tavam passando por uma crise, de não achar o seu lugar no mundo... E era um filme que eles não conheciam, que a maioria não conhecia, meio que passou batido.

JC: E pensando nessa questão do diálogo de repertório, nesse exemplo da câmera na mão, eles espontaneamente trouxeram filmes...

ET: Sim, sim, vários falaram na *Bruxa de Blair* (1999), a gente já tinha visto no ano passado *Cloverfield*, aí eles compararam com *Cloverfield*. E aí a coisa que incomoda eles é: "Pô, o cara não para de gravar...". Isso é uma coisa que irrita um pouco eles também.

JC: Sim... me irrita também,ahaha. E tem uma relação com o videogame também, né, eu dei uma oficina no ano passado que na hora que eu exibí um filme com câmera na mão, eles: "Ah, parece videogame...", eles identificam...

ET: Ah tem, tem vários que são maníacos por jogos e eles: "Ah, é como se fosse um jogo em primeira pessoa...", e aí a gente trabalha isso quando eles escrevem também... Eu faço, eles trabalham um pouco essa ideia do ponto de vista, eu faço eles lembrarem... Que daí quando a gente trabalha a diferença entre primeira e terceira pessoa, a questão dos efeitos que tem, porque escolher um e porque escolher a outra e daí eles lembram dos filmes também...Eu levo

¹⁴⁸ Alguns alunos frequentam a oficina de realização audiovisual da professora Daniela Gil no contra turno.

pra aula de português e de produção textual. Quando a gente vai trabalhar... porque no início é uma coisa difícil pra eles, perceberem a diferença, tanto material, de ler no texto e enxergar quando é primeira e quando é terceira, quanto à questão de porque usar e como usar, então a gente começa da coisa mais básica, de olhar pela janela e dizer: "Como é que tu contaria o que tá acontecendo em terceira pessoa, do outro lado da janela, como que tu contaria em primeira, até trabalhar a questão dos filmes, assim. Porque na verdade as aulas que eu trabalho com eles, a gente trabalha muito produção de texto né? Eu acho que é o principal, é o que eles têm mais dificuldade, e claro sempre causado por leitura, né? E daí sempre que eu posso eu trabalho os filmes de alguma forma como suporte pra hora deles produzirem o texto. Porque às vezes, assim, o que eles fazem? Eles tem que produzir uma história de terror, por exemplo, eles recontam o filme que eles viram. Então de alguma forma eu tento... "Bom, tá, tu quer fazer isso, tudo bem, mas vamos tentar ir além do resumo do filme, trabalhando a ideia de que é na terceira pessoa...". Já dá uma mexida, e vamos testar, se é primeira pessoa então vamos trabalhar com essa ideia, o que o teu personagem sabe, o que ele não sabe, que surpresas tu pode provocar no teu leitor.

JC: Bem legal essa abordagem... Então sobre esse diálogo de repertório, quando tu seleciona os filmes, tu pensa nos filmes... Assim, eu vou pegar esse filme pra tratar desse tema, ou pra tratar dessa questão de linguagem, ou pra tratar disso isoladamente, um filme pra tratar de uma coisa, e um filme pra tratar de outra. Ou tu pensa em como os filmes conversam entre eles. Por exemplo, quando tu pensou o ciclo de terror, de que forma... Tá, vocês não conseguiram chegar até o *Psicose (1960)*, mas de que forma o *Psicose* pode dialogar com o... *Invocação do mal*, sei lá.

ET: Sim, a gente tinha pensado, a intenção inicial era de ser meio que um panorama, a discussão histórica dos filmes. Então a minha ideia era pegar um filme dos anos 60, dos anos 70, dos anos 80, inicio do ano 2000 e um mais recente, até pra dar pra fazer essa linha do tempo com eles. Que aí não deu pra fazer. Um filme recente também que eles iam ver era *A Visita (2015)*. Que também era essa ideia da câmera e do ponto de vista... mas eu quero pro ano que vem trabalhar...

JC: Bah, se eu tivesse em sala de aula eu ia muito trabalhar *A Visita*... tem os personagens...

ET: E trabalha bem isso de... A expectativa e de como eles vão lendo o filme até o momento da revelação, da virada, né? Mas o ano que vem eu quero trabalhar filmes mais antigos com eles. Principalmente o *Janela indiscreta*, é um filme que quando a gente for trabalhar ponto de vista com certeza a gente vai usar. É que tem uma dificuldade que é a questão das legendas. Isso é um problema assim, eles não gostam de filme legendado. Isso é, na verdade o principal problema na hora de selecionar os filmes. Porque tem alguns filmes que eu consigo dublado, eu baixo os filmes e aí eu consigo baixar o filme dublado pra gente assistir. Porque o problema da legenda, tem a questão da leitura mesmo, mas tem a questão também de como é assim, é nivelado, então os que sentam no fundo eles não conseguem enxergar a legenda e não tem como levantar. A gente já pediu pra direção e disseram que é impossível de levantar o projetor para subir um pouquinho a tela, pra pelo menos ficar assim, tanto que os de trás... Daí às vezes eu passo um filme legendado quando eu tenho uma turma muito pequena que eu consigo distribuir eles pela sala, né, a gente divide, eu consigo colocar eles num semicírculo e daí eu consigo que todos enxerguem, mas senão é só filme dublado. Que eu acho que é uma coisa que perde porque tem muito filme que eu não consigo passar pra eles porque não tem dublado. Isso reduz muito, limita muito, por exemplo, nacionalidade. Óbvio que filme americano

tem um monte de filme dublado por questão de distribuição, mas sei lá, se eu quiser passar um filme japonês, às vezes um filme francês mesmo não tem dublado... Eu tinha certeza que eu não ia achar o *Dentro da casa* dublado... Foi um acidente eu conseguir dublado. Eu particularmente não gosto de exibir os filmes pra eles dublado, porque o som não é tão bom e às vezes tem umas adaptações nas dublagens que limitam um pouco as interpretações que eles podem fazer. Às vezes eles adaptam até questão de referências, pra ser uma referência brasileira, assim. Dai isso eu acho que empobrece um pouco. Eu tinha vários filmes que eu queria passar pra eles que eu não consigo, porque eu sei que não vai ter dublado, por exemplo, tem aquele *O Sonho de Wadja* (2013), que eu queria muito que eles vissem... Eu tinha pensado em fazer um ciclo... Só que eu não consigo porque não tem dublado esse filme... eu queria passar assim um ciclo de filmes pra eles em março, né, aproveitando o dia da mulher com personagens femininas de várias partes do mundo, então a ideia era passar esse, passar o *Persépolis* (2007), e outros filmes que apresentassem personagens femininas, tem o... *Lunchbox* (2013), que é indiano, que é muito legal... De culturas diferentes, porque também tem isso, eu acho que é um problema, a gente reduz muito, limita muito o repertório deles também. Eles veem muito cinema americano, alguma coisa de cinema brasileiro e aí fica muito reduzido a isso. Daí eles não veem o cinema daqui, né, argentino, tem coisas belíssimas pra passar... Eu queria passar o *Medianeras* (2011) pra eles, mas não tem dublado, então... A principal dificuldade é essa, não ter filme dublado. Pode ser que um dia consigam alterar o projetor e que a gente consiga resolver esse problema. Uma solução, eu não sei, quem sabe seria colocar um estrado, alguma coisa que elevasse as cadeiras do fundo...

JC: E Eduardo eu acho que tudo que a gente vem falando me leva a pensar numa pergunta, quais são as aproximações e as diferenças que tu acha, que é selecionar... pensando em relação à Lei, que eu acho que pode criar esse espaço dentro da escola pra exibição regular... Pensando que a escola tenha esse espaço de exibição regular de filmes, seja semanal, seja mensal, enfim, e tu podendo selecionar um grupo de filmes, com relações entre eles, seja temática, seja de gênero, seja de linguagem, como tu já vem fazendo, pelo que tu tá falando, que aproximações e que distanciamentos tu acha que tem a atividade de um professor que seleciona filmes pra passar num contexto educativo e, sei lá, um programador de uma mostra de cinema numa sala? O que tu acha que é parecido e o que tu acha que é diferente?

ET: Ah, eu acho que tem, por exemplo, pelo menos sempre foi a minha intenção de que eles... Ampliação de repertório, então, quando eu tô pensando nos filmes eu sempre tento escolher o menos óbvio pra eles. Primeira coisa que eu penso, um filme que provavelmente não vai ser a primeira escolha deles ou que eles nunca veriam, pra ter essa ideia de novidade pra eles, seja da linguagem, do tema, do filme mesmo. Pensando no repertório assim, na linguagem mesmo do filme, né, eu penso, ah, quem sabe eu vou escolher esse diretor aqui, sei lá o Wes Anderson porque vai ter umas coisas legais que eles vão perceber porque... tá muito na cara assim. Mesmo que o repertório deles ainda não seja tão amplo e que sejam coisas legais que a gente possa discutir em aula que normalmente a gente não discutiria, da forma que eles forem discutir, que eles não usem o jargão, mas que eles percebam naturalmente, eles vejam que tem um plano ali que ficou estranho, né, pra questão da narrativa... E que de alguma forma eu possa depois *linkar* com outro, com o próximo filme, que eu possa trazer alguma coisa até da vontade deles mesmo. De percebendo essas diferenças, do que eles tão acostumados a assistir, eles se sintam mais abertos a experimentar outras linguagens dos filmes. Mas o que eu acho que tem um papel importante na exibição dos filmes também é a questão de acesso mesmo. Deles terem a experiência de cinema, mesmo que seja uma experiência, muito... em

termos de dimensões, muito pequena comparada com estar mesmo numa sala de cinema, mas ter essa experiência coletiva, de sentar junto pra assistir um filme numa tela maior, é uma tela maior que a TV, então isso de alguma forma muda a atenção deles, no escuro, então isso também muda a atenção deles, eles estão junto com outras pessoas ali, então é diferente eles estarem em casa sozinhos... Eu gosto bastante dessa ideia da experiência coletiva. Do ritual, né, que pode ser uma coisa que no futuro, quem sabe tenha um papel importante pra eles, quererem ir num cinema mesmo. Porque eles associam a uma experiência positiva que eles tiveram na escola com essa espécie de cinema que eles tinham na escola. Eu vejo como o principal papel, é a mesma coisa quando eu trabalho leitura com eles. De tentar buscar uma experiência prazerosa e que ao mesmo tempo seja uma leitura diferente do que eles vão fazer em casa ou em outro lugar, né? Que a escola tenha esse papel também, de experiências que eles não tenham em outros lugares ou que vão gerar experiências na vida adulta deles.

JC: Então pensando a partir disso, é... Quais são, eu acho que a gente vem falando sobre isso na entrevista mas, que tipo de conhecimento tu acha que tá em jogo numa exibição de cinema num contexto escolar? O que é específico do ensino do cinema e com o cinema? Se tem um conhecimento específico ou se precisa, todo mundo precisa ter essa experiência de assistir um filme numa tela grande por si só já é uma...

ET: É eu sempre tenho medo de didatizar demais um filme, né? A mesma coisa a preocupação que eu tenho quando eles vão lendo um livro. Sempre tenho medo daqueles alunos que vão sair traumatizados, de não querer mais pegar num livro ou... A experiência de um determinado filme com determinada linguagem ser tão, assim, desagradável... Mas eu penso que tem que ter esse papel, tem que ter um motivo, eu acho que não pode ser gratuita a exibição dos filmes. Senão a gente volta pra aquele problema que eu experienciei no colégio da rede privada que era de alguns professores exageraram nessa ideia de é livre, então livre no sentido de que eu posso... não precisa ter nenhuma relação com assunto nenhum é só um momento de exibir um filme e ponto final, né? Eu acho que tem que, é importante pra eles que eles percebam que tem um sentido, senão também vira uma experiência gratuita e uma experiência que pra eles se torna muito desgastante, é só um momento de sentar na sala escura e vamos exibir alguma coisa. Eu vou ter que ficar ali assistindo... Não valoriza aquele tempo, é o valor que eles dão, né? E eu acho que isso tem tudo a ver com o que eu busco, seja nas aulas de leitura, nas aulas de produção textual, não é separado no momento que eu paro pra gente assistir um filme, tem que ter um sentido, a gente tem que... Um momento depois do filme discutir, de que eles falem o que gostaram, o que não gostaram, porque gostaram, porque não gostaram, e... Que apresentem, comparem com outros filmes que eles já viram... Porque se não pra eles fica muito essa ideia que alguns tem ainda e que às vezes até alguns professores têm de que é um momento de puro... desestresse, assim, vamos desestressar, "Ah, hoje não vou fazer aula na sala, vamos fazer aula ali na multiuso", que seria o mesmo que vamos fazer aula no pátio, e aí a gente passa alguma coisa pra eles, eles não têm aula, e é quase como um prêmio, que na verdade não vira um prêmio porque eles ficam ali... E que também é ruim pro trabalho que a gente faz em aula, porque no momento que tu coloca que prêmio tá fora da aula então aqui é castigo, né? Então o castigo é a aula formal e o prêmio é cinema...

JC: Eu acho que a gente falou bastante sobre quase tudo que eu queria de uma forma bem livre, até eu poderia voltar em algumas questões se tu quisesse falar mais um pouco sobre os critérios que tu usa... tem alguma coisa que a gente não falou sobre o que tu pensa na hora de escolher os filmes?

ET: Ah, uma coisa que às vezes me preocupa é a questão da faixa etária, eu busco, esse *Dentro da casa* eu fiquei um pouco preocupado, porque, ãhn... Se a temática podia ser, como eles iam lidar com alguma coisa que poderia ser mais adulta, exigia uma interpretação mais adulta do filme, né, a relação mais picante assim, entre os personagens, como é que eles iam reagir a isso, mas no final foi...

JC: Mas às vezes mais em relação a psicologia das personagens, não tanto as cenas né?

ET: É porque não tem nada na verdade, nenhuma cena explícita, só tem... tem uma que tem todo um trabalho de montagem, edição que só sugere assim...

JC: É, eu tenho uma teoria que às vezes a explicitação do sexo e da violência, acaba sendo menos um problema porque eles já vem muito, do que alguns jogos psicológicos que podem ser muito, talvez muito perversos... e aí eu acho mais complicado...

ET: É, é isso, quando tem um personagem muito manipulador, assim, mas é uma das coisas que me preocupa, como eles vão reagir a determinados... em relação à faixa etária.

JC: Tu usa a classificação indicativa ou tu faz a tua classificação indicativa?

ET: Ah, eu uso como referência a classificação, mas eu faço um filtro, porque também não é absoluta aquela classificação... Às vezes eles cometem erros, tanto erros de exagerar, às vezes de colocar uma classificação de 18 que não precisava ser de 18, assim como o contrário também, né? Por exemplo, um filme que não tem muita cena de sexo, mas tem muitas cenas de violência explícita que de alguma forma... E eu não sei, dependendo do tipo de violência, né, da forma como é abordado eu prefiro não apresentar pra eles. Eu acho que tem um tipo de violência que... por exemplo a violência do *Tarantino*, por exemplo, eu acho que eles conseguem lidar melhor do que... não sei é, a violência que às vezes não parece tanto violência mas é... né que é quase pornográfico... tipo no *Velozes e Furiosos (2001)*, que eles adoram... que eles tão consumindo aquilo mas que não sei se é tão... Eu acho que a violência do tarantino ela não é tão glamourizada, claro, ele tá fazendo referência ao cinema que ele adora, que ele venera, mas ela não é glamourizada. Ele até exagera no sentido de que, quando tem sangue é sangue demais... Membros são decepados e são decepados de uma forma... Há uns dois anos atrás no final do ano a gente passou o *Django livre (2012)*, e daí foi engraçado porque eu achei que eles fossem gostar mais do filme do que eles gostaram. Muitos não gostaram do final, acharam o final muito fantasioso... Disseram: "Ah no final ele só mata todo mundo...". Não foi muito satisfatório pra eles o final. Eu queria passar mais... Dai esse eu tenho alguns... O *Bastardos inglórios (2009)* ... Mas não sei, até casar. Porque tem o... tem um momento que eles estudam a segunda guerra e trabalhar essa ideia de reescrever a história...

JC: Sim, e da história ser também uma narrativa...

ET: É, no último ano eles leem a *Revolução do Bichos*¹⁴⁹, né? A gente lê o texto integral, e a gente lê em aula, todos juntos, cada capítulo... E daí foi legal porque eles tavam vendo guerra fria em história e foi bacana essa ideia de reescrever a história, a questão dos mandamentos, que os bichos reescrevem o que aconteceu, o passado recente, foi bem bacana. Eu queria

¹⁴⁹ Livro de George Orwell, 1945.

trabalhar com eles no... Mas aí eu não sei também - eu acho que pela abordagem, eu acho que é mais adulta, pela complexidade, não por ter alguma coisa explícita - uma série que é baseada num livro do Philip K. Dick que é o *Homem do castelo alto*¹⁵⁰ que é uma história de ficção científica que mostra uma realidade alternativa em que os alemães e os japoneses e os italianos ganharam a segunda guerra, que é a forma de como o mundo se reconfigurou com a vitória, daí a influência alemã e a influência japonesa, e os Estados Unidos é dividido ao meio, e aí tem uma série que eu queria passar nem que fossem os primeiros episódios pra eles e pra gente discutir isso. Série é uma coisa que eu tô começando a trabalhar mais com eles.

JC: Tu acha que tem uma linguagem de série que atinge mais? Mais do que curta? Porque que eu acho que a série tem essa questão do tempo que pode facilitar em sala de aula...

ET: É, tem o tempo que é legal porque daí tu tem normalmente as séries... agora elas tão ficando um pouco mais extensas, mas tem umas séries de episódios de 40 minutos, combina bem assim com períodos de 50. Mas a questão da série também é o que eles tão... é o que eles consomem muito mais que filmes, são as séries, então... fica muito mais fácil quando tu diz: "ah é uma série..."

JC: Mais alguma coisa sobre critérios, sobre diálogo de repertório que a gente não falou?

ET: Ah, eu acho que eu sempre tento pensar também no... a gente sempre faz um perfil no início do ano, de todas as preferências deles, filmes, jogos, livros, né? Todas as referências as coisas mais absurdas assim, tudo que eles puderem colocar... E daí a partir disso eu dou uma olhada já pra pensar também o que eu posso trazer pra relacionar com as coisas que a maioria gosta. Então, sei lá, se tem uma série que eu vejo que é uma temática que dá pra trabalhar em sala de aula com um filme específico daí eu trago... Por exemplo, esses de horror, a gente começou a perceber que eles tavam consumindo muita série de terror. Principalmente essas *Sobrenatural*¹⁵¹, né, muitos falavam, *Diários de um Vampiro*¹⁵². Então a gente começou a pensar, ó quem sabe é... um tema que é interessante, porque tu tem um público bem maior. Fantástico... Fantasia é uma coisa que eles ainda precisam assistir mais, a gente não trabalhou tanto assim, que o problema também é que os filmes são muito longos, de fantasia é mais difícil, pra eu passar um filme *O Senhor do anéis* (2001) eu precisava da semana inteira pra passar, né?

JC: Sim, mas eu acho que Dani me comentou que vocês estão pensando em fazer um cineclubes nos sábados, né?

ET: É, nos sábados, a gente tem esses dez sábados letivos e que sempre fica aquela angústia do que fazer no sábado porque, né, eles...

JC: Bah, um sábado por mês, um filme por mês, dá dez filmes no ano, pensar numa seleção de dez filmes num ano é muita coisa...

ET: É e são filmes que daí dá pra trabalhar com bastante tempo com eles, já *linkando* com outros assuntos...

¹⁵⁰ Livro de Philip K. Dick, 1962.

¹⁵¹ *Supernatural*, série americana de televisão produzida pela Warner Bros.

¹⁵² *The Vampire Diaries*, série americana de televisão.

JC: Sim... Tá, uma coisa que a gente não falou tava lá no início, mas a gente pode falar agora pra fechar então, é a tua relação com o *Programa de Alfabetização Audiovisual*. Como é que tu te aproximou, que atividades tu participou, não sei, curso de formação docente, Festival Escolar de Cinema, Mostra Olhares da Escola... Como que tu acha que as formações do Programa contribuíram ou não pro teu trabalho com filmes em sala de aula, e tudo bem se não, ahn, enfim, a principio isso.

ET: Eu, conheci, fui conhecer por intermédio da Daniela porque ela já participava, daí ela que passou o email com a programação dos cursos no ano passado. Daí eu me inscrevi em dois, teve um que eu não consegui participar de todos os encontros mas o do *Gabriel*¹⁵³ eu fui em todos, eu gostei muito. Gostei muito dele como professor achei maravilhoso, nossa... É muito boa a forma como ele se expressa...

JC: Foi tu que levou um projeto sobre o *efeito kuleshov*?

ET: Sim... Foi, foi

JC: Ah, lembrei.... Mas tu não chegou a executar esse projeto?

ET: Eu não consegui porque era um período muito próximo do final do trimestre e aí era uma loucura na escola... os horários ficam bem mais restritos pra conseguir esse momento de ter esse espaço. Acho que só quando for institucionalizado esse espaço vai ser mais simples...

JC: E tu acha que a lei pode ajudar nesse sentido?

ET: Acho que sim, porque tem muitas pessoas que só respondem isso, né? Elas só aceitam se realmente é uma coisa que tá prevista na lei, que deve ser obrigatoriamente inserida no currículo, né? Por causa disso, dessa ideia de achar que filme ou é pra ocupar um espaço vago, uma lacuna, ou é um momento de lazer puro em que desliga o cérebro e consome o filme, não precisa pensar, né? Bom, aí, eu fiz o curso com o Gabriel, que era sobre a questão de exibir os filmes, a seleção dos filmes, e fiz o de horror, né, uma preferência pessoal mesmo... Com a Laura Cánepa¹⁵⁴... Mas teve eu acho que dois encontros que eu não consegui ir e aí eu não participei de todos os encontros. Mas eu gostei bastante também. No da Laura foi bem legal, foi bem bacana, ela fez todo um panorama, eu até usei depois um vídeo que ela disse que tinha no *youtube* que era tipo assim um resumo bem sintético que o *Telecine* fez dos filme de horror, a história dos filmes de horror e aí mostra por década. E daí eu passei pra eles o ano passado, depois que a gente viu todos os filmes daí eu passei pra gente até discutir. Como passa muito clipe bem pequenininho dos filmes aí a gente falou dos filmes que eles conheciam, que eles não conheciam, até pra gente criar o interesse pra no outro ano eles assistirem os outros filmes. E daí eu fiz esses dois e esse ano eu não participei de nenhuma formação. Eu fiz o do *Mais Cinema*, que teve o encontro, de formação mesmo foi com o Isaac, e daí foi um dia todo, né? E teve as idas à *sala da redenção*¹⁵⁵ e aí foi isso, esse ano eu não... Esse ano foi mais complicado de... ficou mais difícil de me organizar. Mas quando tiver de novo eu já falei com o Gabriel, por exemplo...

¹⁵³ Profº Drº Gabriel Junqueira, da Faculdade de Educação da UFRGS, ministrou formações docentes no *Programa de Alfabetização Audiovisual*.

¹⁵⁴ Pesquisadora, professora e crítica de cinema, ministrou formação docente no *Programa de Alfabetização Audiovisual*

¹⁵⁵ Sala de Cinema Universitária, localizada no Campus Central da UFRGS.

JC: E que tipo de formação docente tu acha que é interessante pra esse trabalho com o cinema na escola? O que tu acha que é legal de abordar numa formação docente pra quem queira trabalhar com cinema na escola?

ET: Eu acho que é legal repertório, né? Eu tenho um interesse pessoal, eu gosto muito de história do cinema. Adoro ver documentários sobre história do cinema e ler sobre história do cinema... E questão de linguagem também, mas daí por uma preferência minha, como eu sempre estudei... Eu sempre estudei aquela área que eu escolhi de linguística, então eu sempre estudei linguagem, é uma coisa que me interessa também, até porque como eu trabalho com quadrinhos com eles, eu acho interessante discutir a questão da linguagem e de deixar evidente pra eles coisas que eles consomem de forma muito inconsciente que eles podem na verdade fazer uma leitura mais rica do texto visual, são coisas que me interessam. Então, e que eu acho que vão me auxiliar, né, no trabalho com eles.

JC: Eu acho que é isso, o resto tudo tu respondeu sem eu te perguntar. Foi uma ótima entrevista, super fluiu... Tem mais alguma coisa...? O teu mestrado não envolveu cinema?

ET: Eu acho que não... Não o meu mestrado foi em linguística, foi sobre variação.

JC: Tá bom então, obrigada!

ET: De nada.

ANEXO I – RELAÇÃO DE FILMES CITADOS

A BRUXA de Blair. Direção: Daniel Myrick e Eduardo Sánchez. Produção: Rob Cowie. Intérpretes: Heather Donahue, Michael C. Williams. EUA: Haxan Films, 1999. DVD.

A COLINA escarlata. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Guillermo del Toro Intérpretes: Mia Wasikowska e Jessica Chastain. EUA/Canadá: Double Dare You, 2015. DVD.

A ESPERA de um milagre. Direção: Frank Darabont. Produção: Frank Darabont. Intérpretes: Tom Hanks, Michael Clarke Duncan. EUA: Castel Rock Entertainment, 1999. DVD.

A GUERRA do Fogo. Direção: Jean-Jacques Annaud. Produção: John Kemeny. Intérpretes: Everet McGill Ron Perlman. Canadá/França: International Cinema Corporation, 1981. DVD.

A HISTÓRIA a de um urso. Direção: Gabriel Osório Vargas. Produção: Gabriel Osório Vargas. Chile: Punkrobot Studio, 2014. DVD.

A INVENÇÃO da Infância. Direção: Liliana Sulzbach. Produção: Mônica Schmiedt. Brasil: M.Schmiedt Produções, 2000. DVD.

A MATADEIRA. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: Antonio Falcão, Deborah Finocchiaro. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1994. DVD.

A MISSÃO. Direção: Roland Joffé. Produção: Fernando Ghia. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons. Reino Unido/França: Warner Bros, 1986. DVD.

A ONDA. Direção: Dennis Gansel. Produção: Christian Becker. Intérpretes: Frederick Lau, Max Riemelt. Alemanha: Rat Pack Filmproduktion, 2008. DVD.

A VILA. Direção: M.Nigth Shyamalan. Produção: M.Nigth Shyamalan. Intérpretes: Sigourney Weaver. EUA: Touchstone Pictures, 2004. DVD.

A VISITA, Direção: M. Nigth Shyamalan. Produção: M. Nigth Shyamalan. Intérpretes: Olivia DeJongue, Ed Oxenbould. EUA: Blinding Edge Pictures, 2015. DVD.

ADEUS Lênin. Direção: Wolfgang Becker. Produção: Stefan Arndt. Intérpretes: Daniel Brühl, Katrin Sab. Alemanha: X-Film Creative Pool, 2003. DVD.

AI Weiwei: never sorry. Direção: Alison Klayman. Produção: Alison Klayman. Intérpretes: Ai Weiwei. EUA: Expressions United Midia, 2012. DVD.

ANJOS da noite. Direção: Len Wiseman. Produção: Gary Lucchese. Intérpretes: Kate Backinsale. Scott Speedman. EUA/Reino Unido: Lakeshore Entertainment, 2003. DVD.

ATIVIDADE Paranormal 2. Direção: Todd Williams. Produção: Jasom Blum. Intérpretes: Kate Faetherson, Micah Sloat. EUA: Paramount Pictures, 2010. DVD.

AS AVENTURAS de Pi, Direção: Ang Lee. Produção: Ang Lee. Intérpretes: Suraj Sharma, Irrfan Kahn. EUA/Índia: Fox 2000 Pictures, 2012. DVD.

BASTARDOS inglórios. Direção: Quentin Tarantino Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Brad Pitt, Diane Kruger. EUA/Alemanha: Universal Pictures, 2009. DVD.

CALIFÓRNIA. Direção: Marina Person. Produção: Marina Person. Intérpretes: Clara Gallo, Caio Horowicz. Brasil: Mira Filmes, 2015. Cinema.

CARNAVAL no fogo. Direção: Watson Macedo. Produção: Watson Macedo. Intérpretes: Oscarito, Grande Otelo. Brasil: Atlântida Cinematográfica, 1949. DVD.

CIDADE de Deus, Direção: Fernando Meireles. Produção: Andrea Barata Ribeiro. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Matheus Nachtergaele. Brasil: O2 Filmes, 2002. DVD.

CINEMA Novo, Direção: Erik Rocha. Produção: Erik Rocha. Brasil: Coqueirão Pictures, 2016. DVD.

COMO treinar o seu dragão. Direção: Dean DeBlois e Chris Sanders. Produção: Bonnie Arnold. Intérpretes: Jay Baruchel, Christopher Mintz-Plasse. EUA: DreamWorks Animation, 2010. DVD.

COURO de gato. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Marcos Farias. Intérpretes: Paulinho, Riva Nimitz. Brasil, 1949. DVD.

CREPÚSCULO. Direção: Catherine Hardwicke. Produção: Wyck Godfrey. Intérpretes: Kristen Stewart, Robert Pattinson. EUA: Summit Entertainment, 2008. DVD.

DENTRO da casa. Direção: François Ozon. Produção: Eric Altmayer. Intérpretes: Fabrice Lucchini, Vincent Schmitt. França: Mandarin Films, 2012. DVD.

DJANGO livre, Direção: Quentin Tarantino. Produção: Reginald Hudlin. Intérpretes: Jamie Foxx, Christopher Waltz. EUA: Weinstein Company, 2012. DVD.

ELES Não usam Black Tie. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman. Intérpretes: Gianfrancesco Guarnieri, Fernanda Montenegro. Brasil: Embrafilme, 1981. DVD.

ELIZABETH. Direção: Shekhar Kaput. Produção: Tim Bevan. Reino Unido: PolyGram Filmed Entertainment, 1998. DVD.

ENCONTRANDO Forrest. Direção: Gus Van Sant. Produção: Sean Connery. Intérpretes: Sean Connery, Rob Brown. EUA: Columbia Pictures Corporation, 2000. DVD.

ESTA Não é a Sua Vida. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: Ana Paula Cavalheiro, Noeli Joner. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1991. DVD.

EU não quero voltar sozinho. Direção: Daniel Ribeiro. Produção: Daniel Ribeiro. Intérpretes: Guilherme Lobo, Fabio Audi, Tess Amorim. Brasil: Lacuna Filmes, 2010. DVD.

FAROESTE Caboclo. Direção: René Sampaio. Produção: Bianca De Felippes. Intérpretes: Fabrício Oliveira e Ísis Vilaverde. Brasil: Fogo Serrado, 2013. DVD.

FESTIM diabólico, Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, John Dall. EUA: Warner Bros, 1948. DVD.

FROZEN: uma aventura congelante, Direção: Chris Buck e Jennifer Lee. Produção: Peter Del Vecchio. Intérpretes: Kristen Bell, Idina Menzel. EUA: Walt Disney Animation Studio, 2013. DVD.

GAROTOS Perdidos. Direção: Joel Schumacher. Produção: Harvey Bernhard. Intérpretes:

Jason Patric e Corey Heim. EUA: Warner Bros, 1987. DVD.

GLADIADOR. Direção: Ridley Scott. Produção: David Franzoni. Intérpretes: Russel Crowe, Joaquin Phoenix. EUA: Universal Studios, 2000. DVD.

GRITOS e Sussurros. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Intérpretes: Harriet Anderson, Liv Ullmann. Suécia: Cinematograph AB, 1972. DVD.

HIP HOP Revolution. Direção: Rodrigo Bascunan. Produção: Rodrigo Bascunan. Intérpretes: James Baldwin. EUA: Netflix, 2016. Digital.

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção: Daniel Ribeiro. Produção: Daniel Ribeiro. Intérpretes: Guilherme Lobo, Fabio Audi, Tess Amorim. Brasil: Lacuna Filmes, 2014. DVD.

HOUVE Uma Vez Dois Verões. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: André Arteché, Ana Maria Mainieri. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2002. DVD.

ILHA das Flores. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: Ciça Reckziegel. Brasil: Casa de Cinema, 1989. DVD.

INFÂNCIA Clandestina. Direção: Benjamin Avila. Produção: Tristán Bauer. Intérpretes: Ernesto Alteiro, Natalia Oreiro. Argentina/Espanha: Historias Cinematograficas Cinemania, 2013. DVD.

INVOCÇÃO do Mal 2. Direção: James Wan. Produção: Rob Cowan. Intérpretes: Patrick Wilson e Vera Farmiga. Canadá/EUA: New Line Cinema, 2016. DVD.

JANELA indiscreta, Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly. EUA: Paramount Pictures, 1954. DVD.

KIRIKU e a Feiticeira. Direção: Michel Ocelot. Produção: Didier Bunner. Intérpretes: Doudou Gueye Thiaw, Maimouna N'Diaye. França: Les Armateurs, 1998. DVD.

KUNG Fu Panda. Direção: Mark Osborne. Produção: Melissa Cobb. Intérpretes: Jack Black, Ian McShane. EUA: DreamWorks Animation, 2008. DVD.

MACHUCA. Direção: Andrés Wood. Produção: Mamoun Hassan. Intérpretes: Matías Quer, Ariel Mateluna. Chile/Espanha: Wood Producciones, 2004. DVD.

MÃE só há uma. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert. Intérpretes: Naomi Nero, Daniel Botelho. Brasil: Dezenove Som e Imagem, 2016. Cinema.

MARUJOS do Amor. Direção: George Sidney. Produção: Intérpretes: Frank Sinatra, Kathryn Grayson. EUA: Metro-Goldwyn-Meyer, 1945. DVD.

MEDIANERAS: Buenos Aires na era do amor virtual. Direção: Gustavo Taretto. Produção: Natacha Cervi. Intérpretes: Javier Drolas, Pilar López. Argentina/Espanha: Eddie Saeta S.A., 2011. DVD.

NA NATUREZA selvagem. Direção: Sean Penn. Produção: Sean Penn. Intérpretes: Emile hirsch, Vince Vaughn. EUA: Paramount Vantage, 2007. DVD.

NEM SANSÃO nem Dalila. Direção: Carlos Manga. Produção: Carlos Manga. Intérpretes: Oscarito, Fada Santoro. Brasil: Atlântida Cinematográfica, 1954. DVD.

NUMA ESCOLA em Havana. Direção: Ernesto Daranas Serrano. Produção: Danilo Leon. Intérpretes: Alina Rodriguez e Yuliet Cruz. Cuba: RTV Comercial, 2014. DVD.

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Produção: Cao Hamburger. Intérpretes: Michel Joelsas, Germano Haiut. Brasil: Gullane, 2006. DVD.

O BARBOSA. Direção: Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: Antônio Fagundes, Pedro Santos. Brasil: Casa de Cinema, 1988. DVD.

O CÓDIGO da Vince, Direção: Ron Howard. Produção: John Calley. Intérpretes: Tom Hanks, Audrey Tatou. EUA: Columbia Pictures, 2006. DVD.

O DIA em que Dorival encarou o guarda. Direção: Jorge Furtado e José Pedro Goulart. Produção: Gisele Hilt. Intérpretes: João Acaibe, Pedro Santos. Brasil: Casa de Cinema, 1986. DVD.

O GRANDE Torino. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood. Intérpretes: Clint Eastwood, Bee Vang. Alemanha/EUA: Matten Productions, 2008. DVD.

O HOMEM com a Câmera. Direção: Dziga Vertov. Produção: Dziga Vertov Intérpretes: Mikhail Kaufman. URSS: VUFKU, 1929. DVD.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Jack Nicholson, Shelley Duvall. Reino Unido/EUA: Warner Bros, 1980. DVD.

O LADO negro do chocolate. Direção: Miki Mistrati e U. Roberto Romano. Produção: Bárbara Biemann. Intérpretes: Diamoutene Bakary, David Bateson. Dinamarca: Bastard Film, 2010. Digital.

O LIVRO de Eli, Direção: Albert e Allen Hugues Produção: Broderick Jhonson. Intérpretes: Denzel Washington, Mila Kunis. EUA: Alcon Entertainment, 2010. DVD.

O LOBO atrás da porta. Direção: Fernando Coimbra. Produção: Caio Gullane. Intérpretes: Leandra Leal e Juliano Cazarré. Brasil: Gullane, 2013. DVD.

O MENINO do Pijama Listrado. Direção: Mark Herman. Produção: David Heyman. Intérpretes: Asa Buterfield e Zac Matoon. Reino Unido/EUA: Miramax Films, 2008. DVD.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith. Intérpretes: Lilian Gish, Mae Marsh. EUA: David W. Griffith Corp, 1915. DVD.

O OITAVO selo. Direção: Tomás Créus. Produção: Luciana Tomasi, Nora Goulart. Intérpretes: Letícia Liesenfield, Roberto Oliveira. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1999. DVD.

O PALHAÇO. Direção: Selton Mello. Produção: Vânia Catani. Intérpretes: Selton Mello, Paulo José. Brasil: Bananeira Filmes, 2011. DVD.

O SENHOR dos anéis. Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson. Intérpretes: Elijah Wood, Ian McKellen. EUA: New Line Cinema, 2001. DVD.

O SONHO de Wadja. Direção: Haifaa al-Mansour. Produção: Gerard Meixner. Intérpretes: Waad Mohammed, Reem Abdullah. Arábia Saudita/Holanda: Razor Film Production GmbH, 2013. DVD.

O TETO sobre nós. Direção: Bruno Carboni. Produção: Davi Pretto e Paola Wink. Intérpretes: Cosme Rodrigues, Silvana Rodrigues. Brasil: Tokyo Filmes, 2015. DVD.

O ÚLTIMO Poema. Direção: Mirela Kruei. Produção: Fabiano Florez. Intérpretes: Ana Júlia Chiodi e Rodrigo Fiatt. Brasil: Besouro Filmes, 2015. DVD.

O VELHO do Saco. Direção: Amábile Rocha e Milton do Prado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: Ricardo Pedralli, Roberto Oliveira. Brasil: Casa de Cinema, 1999. DVD.

OLHOS azuis. Direção: Jane Elliot. Produção: Jane Elliot. Intérpretes: Jane Elliot. EUA/Alemanha: DENKmal Filmgesellschaft, 1998. DVD.

OLHOS famintos. Direção: Victor Salva. Produção: Tom Luse. Intérpretes: Gina Philipps, Justin Long. Alemanha/EUA: United Artists, 2001. DVD.

OS IRMÃOS Mai. Direção: Thais Fujinaga. Produção: Gustavo Maximiliano. Intérpretes: Benedito Lisboa, Cheng Me. Brasil: Via TV Comunicação, 2013. DVD.

OS VINGADORES. Direção: Joss Wedon. Produção: Kevin Feige. Intérpretes: Robert Downey Jr., Chris Evans. EUA: Marvel Studios, 2012. DVD.

PERCY Jackson. Direção: Chris Columbus. Produção: Chris Columbus. Intérpretes: Logan Lerman, Kevin Mackidd. Reino Unido: Fox 2000 Pictures, 2010. DVD.

PERSÉPOLIS. Direção: Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud. Produção: Xavier Rigault. Intérpretes: Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Gena Rowlands. França/EUA: 2.4.7 Films, 2007. DVD.

PODER sem limites. Direção: Josh Trank. Produção: John Davis. Intérpretes: Dane DeHaan, Alex Russell. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 2012. DVD.

PONTO final: macht point. Direção: Woody Allen. Produção: Lucy Darwin. Intérpretes: Scarlett Johansson e Jonathan Rhys Meyer. Reino Unido: BBC Films, 2008. DVD.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins e Vera Miles. Reino Unido: Shamley Productions, 1960. DVD.

PULSO. Direção: José Pedro Goulart. Produção: Anete Bitencourt. Intérpretes: Letícia Spiller, Nico Nicolaiewsky. Brasil: Zeppelin Filmes, 1998. DVD.

QUEM quer ser um milionário. Direção: Danny Boyle. Produção: Christian Colson. Intérpretes: Dev Patel, Freida Pinto. Reino Unido/França: Warner Bros, 2008. DVD.

QUILOMBO. Direção: Cacá Diegues. Produção: Cacá Diegues. Intérpretes: Bené Batista, Jonas Bloch. Brasil: CDK, 1984. DVD.

REAL Beleza. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: Adriana Esteves e Vladimir Brichta. Brasil: Casa de Cinema, 2015. DVD.

RELATOS Selvagens. Direção: Damián Szifron. Produção: Pedro Almodovar. Argentina/Espanha: Corner Producciones, 2014. DVD.

ROMEU + Julieta. Direção: Baz Luhrmann. Produção: Baz Luhrmann. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Claire Danes. EUA: Bazmark Films, 1996. DVD.

ROMEU e Julieta. Direção: Franco Zeffirelli. Produção: Jhon Brabourne. Intérpretes: Leonard Whiting, Olivia Hussey. Itália: BHE Films, 1968. DVD.

SAIA pela loja de souvenirs. Direção: Banksy. Produção: Jaime D'Cruz. Intérpretes: Banksy, Space Invader. Reino Unido: Paranoide Pictures, 2010. Digital.

SAL da Terra. Direção: Win Wenders e Juliano Ribeiro Salgado. Produção: David Rosier. França/Brasil: Decia Films, 2014. DVD.

SANEAMENTO Básico: o filme. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Intérpretes: Fernanda Torres, Wagner Moura, Camila Pitanga. Brasil: Casa de Cinema, 2007. DVD.

SE essa lua fosse minha. Direção: Larissa Lewandoski. Produção: Jonas Costa. Brasil: UNISINOS, 2015. DVD.

SHREK. Direção: Andrew Adamson. Produção: Aron Warner. Intérpretes: Mike Meyers, Eddie Murphy. EUA: DreamWorks Animation, 2001. DVD.

SNOWDEN. Direção: Oliver Stone. Produção: Moritz Borman. Intérpretes: Joseph Gordon Levitt, Shailene Woodley. França/Alemanha: Endgame Entertainment, 2016. DVD.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Mike I. Inoue. Intérpretes: Akira Terao, Mitsuko Baishô. EUA/Japão: Warner Bros, 1990. DVD.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel filho, Paulo Autran. Brasil: Mapa Filmes, 1967. DVD.

THE LUNCHBOX. Direção: Ritesh Batra. Produção: Anurag Kashyap. Intérpretes: Irrfan Kahn, Nimrat Kaur. Índia/França: Sikhya Entertainment, 2013. DVD.

TROPA de Elite, Direção: José Padilha. Produção: José Padilha. Intérpretes: Wagner Moura, André Ramiro. Brasil: Zazen Produções, 2007. DVD.

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Produção: David Brown. Intérpretes: Roy Scheider e Robert Shaw. EUA: Universal Pictures, 1975. DVD.

TUDO que aprendemos juntos. Direção: Sergio Machado. Produção: Fabiano Gullane. Intérpretes: Lázaro Ramos e Kaique de Jesus. Brasil: Gullane, 2015. DVD.

ÚLTIMAS Conversas. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. Intérpretes: Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2015. DVD.

UM LOBISOMEM americano em Londres. Direção: John Landis. Produção: George Folsey Jr. Intérpretes: David Naughton, Jenny Agutter. Reino Unido/EUA: PolyGram Filmed Entertainment, 1981. DVD.

UMA HISTÓRIA de Amor e Fúria. Direção: Luiz Bolognesi. Produção: Luiz Bolognesi. Intérpretes: Selton Mello, Camila Pitanga, Rodrigo Santoro. Brasil: produtora Buriti Filmes, 2013. DVD.

UMA MULHER é uma mulher, Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Carlo Ponti. Intérpretes: Anna Karina, Jean-Paul Belmondo. França/Itália: Euro International Film (EIA), 1961. DVD.

UMA VIAGEM extraordinária. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção: Frédéric Brillion. Intérpretes: Kyle Catlett, Helena Bonham Carter. França: Epithète Films, 2013. DVD.

VALENTIN. Direção: Alejandro Agresti. Produção: Julio Fernández. Intérpretes: Rodrigo Noya, Alejandro Agresti. Argentina/Holanda: First Floor Pictures, 2002. DVD.

VERMELHO como o Céu. Direção: Cristiano Bortone. Produção: Cristiano Bortone. Intérpretes: Francesco Compobasso e Luca Capriotti. Itália: produtora Orisa Produzioni, 2007. DVD.

VOVOZONA. Direção: Raja Gosnell. Produção: David T. Friendly. Intérpretes: Martim Lawrence, Nia Long. EUA: Twentieth Century Fox Corporation, 2000. DVD.

WHAT HAPPENED Miss Simone? Direção: Liz Garbus. Produção: Liz Garbus. Intérpretes: Sal Abbatello, Paul Akerley. Canada: Netflix, 2015. Digital.

WHIPLASH: em busca da perfeição. Direção: Damien Chazelle. Produção: Jason Blum. Intérpretes: Miles Teller, J.K. Simmons. EUA: Bold Films, 2015. DVD.

XINGU: a terra ameaçada. Direção: Washington Novaes. Produção: Washington Novaes. Brasil: TV Cultura, 1986. DVD.