



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
INSTITUIÇÃO ASSOCIADA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM FILOSOFIA (PRO-FILO)



CARLOS ALBERTO SANTIAGO AMARAL JÚNIOR

**CINEMA E PENSAMENTO: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA PARA O
ENSINO DE FILOSOFIA NO NÍVEL MÉDIO DA EDUCAÇÃO BÁSICA**

São Luís - MA

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM FILOSOFIA (PRO-FILO)

CARLOS ALBERTO SANTIAGO AMARAL JÚNIOR

**CINEMA E PENSAMENTO: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA PARA O
ENSINO DE FILOSOFIA NO NÍVEL MÉDIO DA EDUCAÇÃO BÁSICA**

Dissertação apresentada ao
Programa de Mestrado Profissional
em Filosofia PROF-FILO,
Universidade Federal do Maranhão
UFMA, como requisito para
obtenção do título de mestre em
Filosofia.

Orientador: Domingos Ribeiro
Mendes Júnior.

Linha de Pesquisa: Prática de ensino de
Filosofia.

São Luís - MA

2021

FICHA

CARLOS ALBERTO SANTIAGO AMARAL JÚNIOR

**CINEMA E PENSAMENTO: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA PARA O
ENSINO DE FILOSOFIA NO NÍVEL MÉDIO DA EDUCAÇÃO BÁSICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Filosofia PROF-FILO, Universidade Federal do Maranhão UFMA, como requisito para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Orientador: Domingos Ribeiro
Mendes Júnior.

Aprovada em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^o.Dr^o.Domingos Ribeiro Mendes Júnior

(Orientador – PROF-FILO, UFMA)

Prof^a.Dr^a. Franciele Monique Scopet dos Santos

(Titular – membro interno PROF-FILO, UFMA)

Prof.Dr^o.Delmo Mattos da Silva

(Titular-membro externo ao PROF-FILO, UFMA)

São Luís - MA

2021

Dedicatória

Ao Santo Daime.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Domingos Junior pelas contribuições e sugestões oferecidas que permitiram uma melhor apresentação de ideias.

A professora Franciele Monique pelas contribuições dadas para o aprimoramento deste trabalho.

A minha companheira Milena Ramos pelo apoio desde o início do curso.

Agradeço a toda irmandade do Santo Daime e a Estrela Brilhante.

"Sendo todas as outras coisas iguais, o desejo que nasce da alegria é mais forte que o desejo que nasce da tristeza" Baruch Espinoza

RESUMO

O seguinte trabalho sugere pensar sobre Filosofia nas escolas de ensino médio e como os professores podem trazê-la para a sala de aula. O estudo visa refletir sobre a relação entre cinema e Filosofia e sobre a possibilidade de apresentar o cinema como fonte de material de reflexão sobre a Filosofia e seus conceitos na educação básica, a partir das notas de Gilles Deleuze (2018; 2018a; 2007; 2006; 2003; 1992) e Julio Cabrera (2006). Estudaremos as questões relacionadas ao ensino de Filosofia nas escolas e mostraremos um método de ensino de Filosofia dedicado ao pensamento filosófico em vez de uma Filosofia que fornece apenas um método de ensino disciplinares que valorizam apenas a memorização do conteúdo, não a sua compreensão. Apresentaremos também os motivos que nos levaram a escolher o cinema como elemento capaz de propiciar esse diálogo, principalmente por acreditar que ele coloca problemas através da imagem apresentada nos filmes. No decorrer do trabalho, também levantamos questões sobre o uso do filme como ilustração de conceitos e considerar o potencial que as imagens podem ter quando implementadas em sala de aula como motivador e experiência do pensamento filosófico.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia; Cinema; Educação; Aprendizagem.

ABSTRACT

The following suggests thinking about philosophy in high schools and how teachers can bring it to the classroom. The study aims to reflect on the relationship between cinema and philosophy and on the possibility of presenting cinema as a source of material for reflection on philosophy and its concepts in basic education, based on notes by Gilles Deleuze (2018; 2018a; 2007; 2006; 2003; 1992) and Julio Cabrera (2006). We will study the issues related to teaching philosophy in schools and show a philosophy teaching method dedicated to philosophical thinking rather than a philosophy that provides only a disciplinary teaching method that value only the memorization of the content, not its understanding. We will also present the reasons that led us to choose cinema as an element capable of providing this dialogue, mainly because we believe that it poses problems through the image presented in the films. In the course of the work, we also raise questions about the use of film as an illustration of concepts and consider the potential that images can have when implemented in the classroom as a motivator and experience of philosophical thinking.

Keywords: philosophy cinema: education, Learning.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CINEMA E FILOSOFIA.....	15
1.1 A linguagem cinematográfica e sua origem	22
1.2 O cinema é crítico ou é a perda da Aura?.....	25
1.7 O cinema que pensa	66
2 O USO DO CINEMA COMO PROCESSO DIDÁTICO-PEDAGÓGICO PARA APRENDIZAGEM FILOSÓFICA	70
2.1 Cinema como intermédio da aprendizagem filosófica	75
2.2 O processo da aprendizagem filosófica	79
2.3 A Filosofia a partir do filme e o conceito- imagem.....	82
2.4 cinema e educação	85
2.5 Possibilidade e sugestões para aprendizagem de Filosofia com cinema	
93	
3. O CINEMA COMO FERRAMENTA QUE EDUCA.....	98
3.1 Possibilidade da utilização de filmes na sala de aula.....	101
3.2 Elementos didáticos na educação filosófica.....	105
3.3. Contexto educacional filosófico: o filme em sala de aula	108
3.4 Script para usar filmes em sala de aula	111
3.5 Cartografia como prática de intervenção.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
APÊNDICES.....	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

Pensar e relacionar filmes na sala de aula não é novidade. Alguns pesquisadores têm mostrado que propostas educacionais podem ser feitas por meio do cinema. Serrano (1931), no início dos anos 30 já levantava essa hipótese. Podemos apontar que o cenário que se apresentava nesta época, onde as propostas pedagógicas advindas da escola nova dos Estados Unidos da América, já era clara em apontar que a aplicabilidade do cinema tem um caráter educacional, um outro a apontar essa utilização da sétima arte como proposta pedagógica é Venâncio (1941)..

Na verdade, os filmes têm fascinado as pessoas que se deparam com esse estranho fenômeno da imagem-movimento desde que ele apareceu pela primeira vez por volta de 1895. Da possibilidade fidedigna em mostrar a realidade, existentes nos primeiros filmes dos irmãos Lumière, até o surgimento das primeiras narrativas fílmicas por volta de 1902. Imaginar que a senhora Filosofia viesse um dia a colocar o cinema como um forte elemento de suas investigações era algo que se mostrava um tanto incalculável.

Assim, o professor Espanha (1996) o filme foi apontado como tendo surgido tanto na Primeira quanto na Segunda Guerra Mundial com a intenção de ser usado exclusivamente para o entretenimento das massas. Não há pretensão de uma problematização de certas questões por meio da imagem fílmica. Se essa possibilidade pôde ser realizada em momentos antes da edificação da linguagem narrativa fílmica, apresentou-se de certa forma ao olhar e imaginação de quem os via, ou seja, houve uma intencionalidade do espectador que sente e percebe a construção. Neste ponto, o filme é fortemente dedicado a contar história, afirmando parte de sua capacidade de criar e desenvolver problemas, tornando-se um terreno muito fértil para desenvolvimento posterior de ideias filosóficas.

Seguindo, esta possibilidade da abordagem ou aproximação entre cinema e Filosofia é uma investigação que possui a análise de alguns pedagogos e filósofos, como, Walter Benjamim (2010), Gilles Deleuze (2007), Cabrera (2006) , Marx Rowlands (2003), enfim, filósofos e professores com a pretensão de pensar a relação entre Filosofia e cinema, procurando também

seus limites e suas possibilidades. Entretanto, a relação entre Filosofia e cinema não teve como principal investigação o uso do cinema como uma possibilidade de educação voltada ao pensar filosófico, que será a espinha dorsal e nos dará norte a investigação na presente pesquisa.

Atualmente, os trabalhos realizados possuem um certo grau de inclinação que busca relacionar a Filosofia da denominada cultura pop, podemos fazer menção aqui de algum desse formato de trabalho que nos últimos tempos ganhou força e destaque no mercado editorial. Temos o sucesso do trabalho de Willian Irwin, que leciona Filosofia na escola *King's College* nos Estados Unidos da América, com alguns livros lançados, relacionando seriados como *Game of Thrones*, *Lost*, *The Simpsons* etc. Podemos citar também a obra *Scfi-scifilo*, do Marx Rowland que é inglês, doutor em Filosofia e que leciona em universidades do Reino Unido e nos Estados Unidos da América, nessa obra Rowland trafega por *blockbusters* aclamados como *Matrix*, *Aliens* e *Star Wars* dentre outros filmes da dita cultura pop, que buscam explicar a Filosofia através de filmes que tratam de ficção científica.

O ponto culminante é que estas obras têm por prioridade a utilização da imagem-movimento, seja ela por filmes ou seriados, tendo como intenção um formato de ilustrar e dar direção a temas que possuem grande importância para história da Filosofia. A grande questão que surge é que a utilização do filme, ou seja, da imagem-movimento apenas como possibilidade de mera ilustração ou apenas como expressão do pensar filosófico, tem colocado a Filosofia no cinema apenas no caráter da representatividade, entervando a possibilidade de ser também uma atitude criadora.

Assim, a crítica que se instaura na obra *Diferença e Repetição* (2006) de Gilles Deleuze destaca que a tradição filosófica na figura maior de Platão, tem como alicerces a representação e a identidade, não possibilitando o conceito de Filosofia como atividade de criação. A empreitada deleuziana toma como oxigênio a Filosofia de Nietzsche que busca nas artes uma possibilidade de uma Filosofia capaz de criar conceitos, que pode fazer menção à criação do pensar posta por problemáticas experimentadas pelo vivente no mundo.

Essa utilização dos filmes nas aulas de Filosofia tem sido predominantemente ilustrativa do pensamento filosófico. Podemos observar que boa parte da metodologia construída tem e possuem esse carácter no que se refere ao ensino de Filosofia. Temos como modelo a inspiração metodológica advinda e desenvolvida por Sílvio Gallo (2008) onde, o estímulo para o conhecimento possui algumas etapas, a saber; a problematização; a investigação; e pôr fim a criação do conceito. Observando esse procedimento, o filme tem a sua utilidade apenas na etapa inicial, contentar como ferramenta para mover o pensamento, sendo que se faz necessário que vertente fílmica tem em seu escopo a potência de para ser utilizada tendo de todos os momentos apontadas dentro da metodologia do Sílvio Gallo (2008). Assim, a utilização dessa metodologia apenas como mobilização e ilustração deixa de fora a imagem-movimento e sua força no que se refere ao carácter criador, devido à restrição no seu uso apenas como ilustração participando de um erro metodológico na utilização do filme.

Esperamos, portanto, que essa pesquisa seja capaz de utilizar o filme como elemento de estudo e orientar principalmente como um caminho para além da simples ilustração e representações do pensamento filosófico. A hipótese aqui é que o filme pode escapar dos horizontes limitados da Filosofia que simplesmente busca a representação. E que traga ideias filosóficas e criativas, investigando, conceituando e esclarecendo questões sobre a existência.

O caminho da investigação e da experimentação, derivada do acesso do alunado com o filme, é capaz de criar um momento de educação e do pensar filosófico por intermédio e utilização de forma mais precisa com a imagem-movimento, transformando a Filosofia uma atividade capaz de possibilitar novos caminhos para o pensar e assim fugindo da mera ilustratividade. Este caminho tem como propósito direcionar o aluno a caminho de uma autonomia do pensar, transformando e possibilitando o que a Filosofia tem como maior potencial que é a criação de uma pensar crítico e que seja capaz de sucumbir as amarras que os prendem a falas ligadas ao senso comum.

1. CINEMA E FILOSOFIA

No Livro de Julio Cabrera *O Cinema do Pensa: Uma Introdução à Filosofia. Através do Cinema* (2006), chama atenção que o cinema nos provoca logopatia¹ (logos= lógica e pático = elemento afetivo), assim, além da linguagem da Filosofia e da lógica através das imagens dar-se-ia num sentido cognitivo para o conceito utilizado da racionalidade logopática. Os conceitos-imagem do filme dizem algo sobre o mundo, as pessoas, por meio de seus elementos emocionais, criam efeitos emocionais e um valor cognitivo e argumentativos.

O uso de cinemas em salas de aula do ensino médio é comum em um mundo onde a mídia é relevante. Trata-se de um reflexo da cultura moderna, que se caracteriza pela permeação de elementos visuais em decorrência das mudanças culturais provocadas pelo atual desenvolvimento tecnológico e pela globalização, onde vivemos uma cultura visual. Em um lugar onde a produção de imagens é *mainstream*, como revistas, televisão, internet e cinemas, a busca pelo significado de ver como o significado do saber e no sentido de trazer à tona. E nos últimos anos houve uma aproximação entre cinema e Filosofia, e é neste contexto que essas obras audiovisuais são utilizadas como base para abordar questões filosóficas. Portanto, o filme surge como um tópico de discussão sobre algo fora deles, a Filosofia incorporada no filme para o espectador, e então serve como um ponto de partida para a investigação filosófica e criação do pensar.

O filme é uma experiência social, e transforma-se em “matéria de expressão”, ou seja, “[...] o discurso cinematográfico inscreve suas configurações significantes em seis suportes sensoriais de cinco espécies: a imagem, o som musical, o som fonético das falas e o traçado gráfico das falas” (METZ, 1980, p.15-16).

¹ Ter problematizado a racionalidade puramente lógica (logos) com a qual o filósofo encarava habitualmente mundo, par fazer intervir também, no processo de compreensão da realidade, um elemento afetivo (ou“pático”) (CABRERA, 2006, P.16)

Portanto, na análise estrutural, o interesse é pelas imagens. Como o público diante da tela não é passivo, ele cria um mundo de eventos cinematográficos a partir de imagens reais organizadas e recriadas. Quanto mais elementos da relação educação aprendizagem estimulam o interesse dos alunos, mais otimizado o uso do cinema em sala de aula. Pode, portanto, ir além da experiência estética para capturar o processo cinematográfico e ser usado como uma ferramenta de ensino educacional para servir como um gerador de conceitos no espaço da sala de aula.

Antes de mostrar a relação entre Filosofia e cinema, é muito importante mostrar que o filme oferece um elemento marcante para a construção do pensamento filosófico criativo. Assim, para que esta tarefa se faça presente, é importante que o filme mostre que sua linguagem pode e contém elementos que problematize e instigue a realidade de quem os vê. A linguagem do filme atualmente aborda suas próprias questões e é simbólica, mas essas características nem sempre se refletem na composição do filme.

Inicialmente, é interessante entender como surgiu essa estrutura de linguagem e como as narrativas existentes são construídas no filme. Outrossim, é a perspectiva de como se torna possível a narrativa fílmica poder problematizar e assim desenvolver problemas capazes de criar conceitos tendo a imagem como intermédio, mesmo que o cinema possua e se mostre como expressão da indústria cultural².

Esse desenvolvimento se faz de extrema importância, tendo como norte a imbricação da potência filosófica da imagem. Assim, o cinema pode ser um meio filosófico, portanto, anterior a essa questão, se faz necessário que se investigue as questões no que se refere a linguagem, à narrativa do filme, e sua conexão com o pensar, dentro de uma análise que tenha caráter histórico-filosófica.

² A indústria cultural pode ser definida como o conjunto de meios de comunicação como, o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, que formam um sistema poderoso para gerar lucros e por serem mais acessíveis às massas, exercem um tipo de manipulação e controle social, ou seja, ela não só edifica a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos.

É claro que as visões sobre a relação da Filosofia e o uso do filme não são unânimes entre os especialistas. Há uma discrepância entre os diferentes grupos e as correntes que operam nos dois campos. Portanto, partimos do pressuposto básico de que é possível estabelecer uma relação coerente e fecunda entre Filosofia e cinema. Isso não quer dizer que tenhamos concluído esta decisão, fechando arbitrariamente a questão. No entanto, entendemos que o problema está aberto e distante de se revolver definitivamente. O cinema enquanto objeto artístico também deve ser considerado um espaço privilegiado, onde o humano pode manifestar-se em plenitude.

O cinema pode ser visto como um recurso excepcional no processo de ensino e aprendizagem por juntar imagens, movimento e linguagem. Primeiramente, possibilita a realidade irreal, causa a ausência presente, possibilita a dúvida, o tempo, a verdade, a realidade, a dor, a unidade, o sofrimento, o tédio, a violência, a morte, o amor, a felicidade, a justiça. E finalmente, o assunto é a existência universal dos seres humanos. A Filosofia, portanto, aborda essas diferentes dimensões para a compreensão teórica crítica.

Sentimentos de espanto provocam a empreitada filosófica, assim para Heidegger: “[...] O espanto é, enquanto *páthos*, a *arkhé* da Filosofia” (1979, p. 21), portanto, na trama do filme, parece que você pode vivenciá-lo sem peso facticidade. O cinema produz um mundo possível, uma realidade ficcional que dá aos espectadores a capacidade de vivenciar a mais ampla variedade de situações. Pode trazer problemas não resolvidos ou problemas que o sujeito ainda não experienciou. Portanto, acreditamos que o filme pode suscitar uma reflexão filosófica para o espectador, desde que a realidade ficcional seja tomada como o motivo da atividade reflexiva, agregando assim valor estético e cognitivo ao público entretido.

A Filosofia sempre foi associada a uma compreensão racional de todas as coisas humanas desde o início. Os humanos sempre tentaram entender-se e entender o mundo ao seu redor. “O *páthos* do espanto não está simplesmente no começo da Filosofia, como, por exemplo, o lavar as mãos precede a operação do cirurgião. O espanto carrega a Filosofia e impera em

seu interior” (HEIDEGGER, 1979, p. 21). Platão tinha percebido essa disposição e Heidegger retoma.

Um pequeno passo na história da Filosofia revela a luta humana para decifrar os mistérios que o cercam e sua relação com o mundo e consigo. Nesse sentido, a Filosofia pode ser entendida como uma atividade regular de pesquisa realizada pelo ser humano, com o objetivo de uma compreensão racional de si mesmo e do mundo ao seu redor. Essa empreitada envolve esforços racionais que levam a reflexões que buscam o fundamento rigoroso e radical a cerca dessas questões. Tais resultados são apresentados conceitualmente e não são arbitrários e, portanto, estão sujeitos a uma revisão contínua. Cada destino é o ponto de partida se refletir novamente. Nenhum fim impede completamente a possibilidade e a legitimidade de diferentes interpretações. No entanto, esta suposição não implica nenhuma reclamação ou recusa. A legitimidade de uma posição tomada por meio da reflexão filosófica depende da construção de um argumento lógico, mediante o qual este ganha credibilidade. Em Filosofia, os resultados de uma investigação só são suportados como conhecimento válido se vierem de esforços racional para trazer o que é universal.

A Filosofia não é apenas conhecimento abstrato, ela realmente encontra questões fundamentais para investigar. Consequentemente, essa realidade se apresenta como um ponto para o filósofo focar seu olhar e fazer voos especulativos em busca da teoria do problema e da compreensão lógica do discurso. Essa compreensão adquire legitimidade apenas quando confrontada com a própria realidade, que é considerada a base da confirmação do ponto de vista filosófico. Portanto, a Filosofia mantém assim uma relação íntima com a realidade viva, em vez de se construir como uma abstração sem conteúdo e criando questões que serão basilares para ser o objeto de sua investigação.

Portanto, o trabalho filosófico engendra-se no “[...] questionamento radical e no caráter hiper-abrangente de suas considerações” (CABRERA, 2006, p.17). O espanto é, portanto, o motor da atividade filosófica. “O espanto é *páthos* [...] O espanto é a disposição a qual e para qual o ser do ente se abre” (HEIDEGGER, 1979, p. 22). Essa qualidade requer o afeto e o envolvimento do

sujeito para estimular e orientar a reflexão filosófica. Essa participação do sujeito permite-lhe compreender o problema no contexto em que está incluído, o que lhe permite pensar sobre a sua questão e construir sentido possibilitando erigir conhecimento.

O filme pode servir como motor da atividade filosófica, desde que tenha o efeito necessário no processo de compreensão das questões envolvidas na trama por meio de um contexto ficcional e que possa tocar a vida real. Esse aspecto cognitivo do filme, que vai além de sua forma lúdica nos permite dar sentido ao mundo. O filme é, portanto, capaz de construir um discurso filosófico lúcido por meio de esforços argumentativos, em vez de um discurso limitado por afirmações de verdadeiro ou falso. O que é exibido em um filme não se encaixa no mesmo nível que a Filosofia. A Filosofia lida com o mundo e que ser dito na forma de proposições e pensamentos. O filme não tem obrigação de interpretar a realidade como a Filosofia faz. Ele está livre da obrigação de se referir ao real, portanto, não precisa explicar o mundo de forma lógica em proposições de verdade ou falsidade.

A racionalidade logopática do cinema muda a estrutura habitualmente aceita do saber, enquanto definido apenas lógica ou intelectualmente. Saber algo, do ponto de vista logopático, não consiste somente em ter “informações, mas também em estar aberto a certo tipo de experiência e em aceitar deixar-se afetar por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida” (CABRERA, 2006, p. 21).

Portanto, o filme produz conceito-imagem³ não conceito-ideia. O conceito- ideia, é um conceito que deve ser orientado por um discurso lógico argumentativo. Já no que se refere ao conceito-imagem, estes estão associados ao sentimento, à maneira como o sujeito se sente impressionado pela linguagem do filme. “Não se trata de um conceito externo, de referência exterior a algo, mas de uma linguagem instauradora que precisa passar por uma experiência para ser plenamente consolidada” (CABRERA, 2006, p.21). Embora não seja uma característica importante do filme a criação de conhecimento filosófico. Mas, ainda sim permite uma experiência de vida que

³ De acordo com Tall e Vinner (1981), o não verbal refere-se a representações visuais, impressões ou experiências

inclui todas as necessidades da análise filosófica, ao criar situações ficcionais complexas.

A Filosofia pretende construir discursos de verdade e universalidade, já o filme não encerra a questão com um conceito lógico. Coloca o receptor em uma situação incomum e cria uma experiência específica para o público durante a exibição do filme. O filme se apresenta como uma unidade, como se este fosse um mundo à parte, graças às suas características dramáticas. Como se esta fosse outra vida possível em que o público é apresentado como um terceiro. O público como um terceiro completa a história do filme.

Concluído não por falta de filme, mas pela necessidade de uma forma de atingir o público, o antes e depois do enredo escolhido e levado pelo espectador, que afirma as possíveis situações do filme em que encontra sentido e o projeta em sua própria vida. Essa peculiaridade permite ao público construir um discurso sobre o tema em questão. Cabrera conta que, nesse caso, o cinema oferece uma abordagem logopática do sujeito. O filme é logopático e não apático, como grande parte das tradições filosóficas que não consideravam a influência dos afetos como parte de sua compreensão da realidade.

Assim para Cabrera, parte dos filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Hiedegger, seriam páticos ou cinematográficos. Tais “[...] não se limitaram a tematizar o componente afetivo, mas o incluíram na racionalidade como um elemento essencial do acesso ao mundo. O *páthos* deixou de ser um ‘objeto’ de estudo, a que se pode aludir exteriormente, para se transformar em uma forma de encaminhamento” (CABRERA, 2006, p. 16).

Portanto, por ser multidimensional, o filme permite que professores de Filosofia o utilizem como recurso didático. Nessa perspectiva, o cinema pode atuar como um estímulo filosófico, pois pode influenciar a realidade dos alunos. Nesse caso, deve-se destacar que a preparação do professor é fundamental para evitar o insucesso e maximizar o sucesso do processo de ensino e aprendizagem. Ao utilizar este recurso didático (filme) de maneira adequada, professores e alunos encontrarão uma forma mais envolvente e atrativa de

iniciar o processo educacional de aprendizagem das questões formuladas pela Filosofia.

Os professores de Filosofia lidam com uma variedade de conceitos básicos que carecem de meios adequados para efetuar transposições de problemas durante o processo de ensino-aprendizagem e que devem ser comunicadas adequadamente aos alunos.

Entretanto, não basta que o professor saiba não apenas o que ensinar, mas também como ensinar e os meios a utilizar para atingir os objetivos que traçou. Porém, devemos apontar que, a finalidade do filme não está somente em oferecer garantia de seu valor cognitivo, até porque é um objetivo estético, mas acaba se revelando um aliado interessante para a ativação e desenvolvimento das atividades filosóficas. A experiência de vida que o filme permite através de sua linguagem se manifesta no filme como um todo, ou seja, como uma unidade.

Por suas imagens em movimento, o cinema mostra situações como se fosse a própria vida, as quais produzem a impressão no espectador de projeção de realidade como análogo de um mundo, mesmo que a proposta seja descabida de fato, mesmo que o espectador esteja totalmente ciente desse acontecimento. Mas, nessa trama, permite ao espectador vivenciar, inclusive a vida cotidiana, por meio do descuido ou da impossibilidade, e que não é realmente reconhecido, ou seja, não vai causar preocupação nem medo (*tháuma*). Aquilo que parece clichê, mas é esquecido na vida cotidiana, no filme coleta evidências e, portanto, se estrutura como uma questão que pode ser trabalhada pelo ato de filosofar. Conforme Cabrera, “[...] para fazer Filosofia com o filme, precisamos interagir com seus elementos lógicos, entender que há uma ideia ou um conceito a ser transmitido pela imagem em movimento” (CABRERA, 2006, p. 22). Quando utilizado como recurso educacional, o cinema se apresenta como uma ferramenta de comunicação de conhecimento, portanto, deve haver bons motivos para pensar dessa forma. Os professores precisam saber os motivos para usar um determinado filme para lidar com um determinado conteúdo.

1.1 A linguagem cinematográfica e sua origem

Em 1882, Léon Bouly, iniciou o cinematógrafo. Ele mesmo não imaginava a sua extraordinária descoberta, porém, por problemas financeiros, em 1895, cedeu a patente a sua descoberta. Foi então que os irmãos Lumière foram fundamentais para a história do cinema, mas suas preocupações eram mais científicas e comerciais do que artísticas, enquanto George Mèliés, mágico, ilusionista e artista de teatro via no cinema uma nova linguagem a ser explorada trazendo encantamento, reflexão e aprendizado. O cinema tem no seu início um caráter de entretenimento.

Um dos mecanismos que possuiu um grande potencial para atingir o público é o cinema. O filme foi usado com grande sucesso durante as primeiras décadas de sua história, não só gerando enormes lucros para os padrões da época, mas também construindo a identidade do grupo social ao qual o filme se dirigia principalmente.

O século XIX é caracterizado por uma época em que havia abundância de expressão artística através do circo e da arte monumental. Não há padrões estéticos a serem mantidos no início do filme e nenhuma escolha do público. De certa forma, rapidamente deu ao filme um status artístico, um passatempo popular. O cinema é a sublimação técnica do espetáculo das lanternas mágicas, no qual, desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, por meio do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros.

Por volta de 1895, em um café de Paris, um grupo de pessoas tiveram o privilégio de experimentar um momento mágico: a estreia de uma extraordinária e pitoresca invenção, o cinematógrafo, que realizava imagens em movimento pelas sequências de fotografias, chamados fotogramas. A *première* resumia-se em dez rolos de filme, de duração média de 40 a 50 segundos. Alguns desses filmes, exibidos são conhecidos até hoje, como *L'arrivée d'un train em gare de la Ciotat*, onde é mostrada a clássica imagem de um trem à estação e que deixou a plateia em polvorosa pela semelhança com

que as imagens se apresentavam. Esse é o primeiro registro que se tem da exibição pública de cinema, realizada pelos irmãos Lumière.

Mas, anteriormente, ao cinema se estabelecer como meio de comunicação de massa, o primeiro da era moderna, fonte de arte e também de entretenimento, o cinema de acordo com o teórico Ricciotto Canudo, a tecnologia que facilitou e possibilitou o surgimento da linguagem cinematográfica tem sua criação e objetivo de ser científico. Como afirma Sklar:

Em condições ligeiramente diferentes a câmara e o projetor cinematográficos poderiam ter-se tornado essencialmente instrumentos da ciência, como o microscópio, ou de educação e entretenimento familiar, como o diapositivo, ou de fotografia amadora, ou de diversão de parque de diversão” (SKLAR, 1975, p.13).

Assim, os primórdios dos cinematógrafos e seus modelos primitivos não foram modelados para o público e sua diversão, diferente disso. O início dos estudos relativos a fotografias e as sombras animadas, realizadas ainda no século XIX, atendiam a ambições de cunho científico, como a observação do mover animal, com intuito de investigar as causas e mecanismo de tais movimentos. Nesse sentido, o cientista Jules Marey e o fotógrafo Eadward Muybridge, trabalhando separadamente e sem se conhecer atingiram resultados paralelos e que se complementaram para a pesquisa um do outro e ambos contribuíram fundamentalmente na criação do filme fotográfico.

O primeiro desenvolveu um método gráfico para o estudo da locomoção animal e humana na França, enquanto o último não muito tempo depois tirou fotos instantâneas de cavalos em movimento nos Estados Unidos. Essa complementaridade nas conclusões dos trabalhos dos dois estudiosos é bem compreensível, afinal, ambos eram homens de seu tempo, com acesso as mesmas informações; assim, como Laraia pontua: “[...] diante de um mesmo material cultural, dois cientistas agindo independentemente chegaram a um mesmo resultado” (LARAIA, 1986, p.47). Posteriormente, em 1893, após contatos com Muybridge e Marey e várias modificações, Thomas A. Edison, inventor e empresário, apresenta a primeira máquina cinematográfica comercial. Esse é apenas um pequeno retrospecto de alguns dos nomes e instrumentos por trás da evolução dos meios cinematográficos.

É certo que nos primeiros anos do cinema (1895-1915) houve um ritmo de perspectiva muito acelerado, o que não é possível que o cinema na sua origem tenha se importado de possuir uma pureza artística e cultural, e que logo depois teria sido corrompido pela sua crescente industrialização e comercialização. Podemos afirmar, que desde o início o cinema já se mostra com intuito comercial, que se dá a partir da compra da patente do cinematógrafo de Bouly pelos irmãos Lumière até a exibição no *Grand Café*, em Paris, em 28.12.1895.

Já quando falamos em cinema, nos deparamos com filmes que são apresentados e incorporados como publicidade. Sua principal característica é levar diversão a quem os assiste. Nos chamados filmes conceituais, onde o entretenimento não é o objetivo principal, mas a relação entre as pessoas e o mundo através de histórias lineares ou não lineares. Existindo dentro dessa questão uma forte inclinação em unir ou separar estes elementos, o que faz desse dualismo um problema paradoxal. Entretanto, o cinema quando aportado nos Estados Unidos da América, nota-se já no início do século XX uma inclinação e uma enorme mobilização no que se refere ao uso do filme com finalidades comerciais e industriais notórias: nascia assim uma nova perceptiva para o cinema, não somente como uma nova expressão artística, mas, sobretudo, como finalidades lucrativas e entretenimento das massas nitidamente.

Em meados dos anos 10, por volta de 1913, o cinema que é produzido nos Estados Unidos da América tem características incisivamente diferentes do cinema que é produzido na Europa, no que se refere ao uso de técnicas tanto de filmagens como direcionamento das narrativas. A indústria Hollywoodiana fez com que os filmes aumentassem a sua duração. Assim, a grande parte das empresas de cinema de Hollywood já apresentavam rolos de filmes de 60 a 90 minutos de duração. Fazendo com que surgisse os longas-metragens, que com o tempo atingiram o mundo. Estes longas-metragens, segundo Costa (in MASCARELLO, 2006) se popularizam após a primeira Guerra Mundial, com filmes com mais de 60 minutos.

Durante o período de transição, as empresas europeias dominaram o mercado internacional. A indústria francesa era a maior do mundo e seus filmes eram os mais vistos. Em seguida, vinham Itália e

Dinamarca. De 60% a 70% dos filmes importados exibidos nos Estados Unidos da América e na Europa eram franceses. A maior e mais poderosa das indústrias francesas era a *Pathé*, já uma grande empresa em 1907. Ela tinha sido forçada a se expandir pelo mundo, porque a demanda doméstica na França era pequena. Estabeleceu escritórios nas maiores cidades do mundo e dominou o mercado. A *Pathé* fabricava os próprios filmes, câmeras e projetores, além de película para as cópias, que eram exibidas em escala mundial. Era também a maior distribuidora de filmes e representava outras companhias produtoras(COSTA, In: MASCARELLO, 2006 p.38).

Portanto, é notório que na industrialização do cinema se dá sobe a influência do taylorismo inspirada pela divisão de tarefas e pela especialização, como aconteceu com a maior parte das indústrias na abertura do século XX. É o processo de uma maior racionalização da técnica na feitura de um filme, com a nítida finalidade que visa o acúmulo de capital por parte da indústria cinematográfica.

O interessante é que o filme nasceu para apelar a uma nova forma de comunicação. Na verdade, o filme possui uma nova linguagem que orienta gradativamente todos os atos de estética cultural nos anos seguintes ao seu aparecimento. O cinema possui uma boa quantidade de elementos simbólicos que são usados para refletir e abordar a forma como as pessoas se relacionam com o mundo. A partir dessa nova maneira de percepção da realidade, surge uma problemática de fundamental importância, que é pensar sobre os possíveis limites do filme para se pensar suas determinações como sendo um projeto cultural para humanidade. O cinema possui a capacidade de conscientização das massas ou se enquadra na alienação da cultura e da arte, por possuir um excessivo desenvolvimento técnico? Podemos mais adiante tratar dessas questões para melhor entendermos a sétima arte.

1.2 O cinema é crítico ou é a perda da Aura?

Em 1936, Walter Benjamin publica sua obra de grande impacto no que se refere a obra de arte, intitulada de *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*⁴, investiga como as novas técnicas de produção e

⁴ Este texto é inédito no Brasil. As citações que serão realizadas desta obra de Walter Benjamin remetem-se a uma tradução em documento digital feita por João Maria Mendes

reprodução da obra de arte vieram a transformar a estética e a sensibilidade na modernidade. Essas mudanças ocorreram não apenas na forma de arte, mas também na aparência de todas as sensibilidades e percepções humanas modernas que mudaram significativamente.

O filósofo Walter Benjamin vê o cinema como o culminar de uma nova era da percepção, rompendo com os valores teológicos que as obras de arte anteriores lhes atribuíam e abordando a questão do valor da arte em processo de reinvenção. O autor insiste veementemente que o filme esmagou qualquer tentativa de se tornar um ritual secularizado da obra de arte, e o público em geral não possuem uma atitude de culto, mas uma atitude distraída diante do que é exposto. Mas, por parte de outros teóricos, ainda há muito esforço para dar uma aura à arte cinematográfica. Isso corresponde à tentativa de Benjamin de dar ao filme alguma dignidade na burguesia uma Categoria de Grande arte. A segunda metade do século XX possui uma nova constituição no que se refere a técnicas de reprodução favorecendo o surgimento novas formas de fazeres artísticos e, nesse bojo, o cinema.

Durante este período, o valor do filme foi associado à mudança radical na experiência estética e na percepção sensorial que emergiu na comunidade humana. Mudanças causadas por uma experiência intensa e majestosa no coração das grandes cidades. Assim, as mudanças na maneira de recepção e percepção humana, o declínio da aura da obra de arte, os efeitos causados pelas mudanças bruscas das imagens do cinema e as grandes mudanças causadas das experiências urbanas e coletivas.

No que se refere ao problema advindo do cinema, Benjamin traça um sentido de que a reprodução é um entrave para que a arte possa produzir sua autenticidade. Pois, é claro ao esclarecer que a obra de arte pertence a um momento único de criação, de inspiração única, fator esse que a sua reprodutibilidade não possui, por mais aproximada que possa ser. A autenticidade da arte escapa a sua reprodutibilidade técnica, portanto, como mimese ela transcende a própria obra de arte. Assim, a nona sinfonia de

a partir da primeira versão do documento original em francês de A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1935- 1936), por Walter Benjamin e Pierre Klossowski.

Beethoven tocada por uma orquestra, ao ser executada em um aparelho de som, proporcionará outras percepções. O filme para Benjamin (2019) resume e define essa ambição de tornar decisiva a mais alta qualidade da obra de arte.

Essa facilidade advinda da reprodução técnica é capaz de transcender a própria obra, pois mesmo trazendo imitações, trazem também novas percepções que a obra na sua originalidade não nos fornece. Assim, para Benjamin, esse acontecimento trará a perda de uma percepção única que se refere à aura da obra de arte. Segundo Benjamin a aura seria:

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observa em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanha no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 2010, p.3).

A reflexão sobre o declínio da aura é fundamental na teoria benjaminiana para clarear as modificações sociais que causaram as transformações da faculdade de perceber desde homem moderno. A reprodução em série anula a existência única, pois, ao possibilitar que a reprodução dessa obra alcance o sujeito ela se atualiza se diferenciando do objeto reproduzido. Destruindo a autenticidade da verdadeira obra e toda tradição cultural inserida nesse processo de reprodução seria um movimento de substituição.

No que se refere ao cinema a reprodutibilidade técnica é colocada como inteiramente diferente das outras artes. Pois, nas obras cinematográficas a reprodutibilidade técnica possui seu fator principal e imediato a técnica de reprodução, tornando obrigatória e imediata a difusão em massa da obra cinematográfica., tornando-a obrigatória. Sobre isso Benjamin afirma:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite da forma imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme (BENJAMIN, 2010, p.3).

O cinema inaugura de certa maneira um novo encontro da arte com o público. Na modernidade, o culto valorativo que possui a obra de arte que a antiguidade carrega é substituído pelo seu valor de expositividade. O filósofo considera que a popularização da produção e da receptividade da arte estavam estritamente ligadas ao meio, e as enquadravam progressistas. Segundo o filósofo:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas- é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 2010, p. 174).

A partir dessa linha de pensamento Walter Benjamin delega ao cinema a manifestação artística que melhor representa o homem moderno, isto porque atingi a sensibilidade dos homens que já são transformadas através do dia a dia da vida moderna. Portanto, o filme é o resultado de uma sociedade burguesa, mas que pode ser uma arte que se ergue para além desta sociedade, trazendo pensamento crítico, potencial humano, moral, estético, sublime.

A relação mais íntima do ser humano, que evoca uma relação com o efêmero. Enquanto isso, o amigo de Benjamin e um dos representantes da primeira geração da teoria da crítica social, Theodor Adorno (2018), argumenta que o cinema é o culminar de uma grande alienação industrial.

Ao contrário do que pensava Benjamin, Adorno via nessas novas técnicas não apenas uma fetichização da arte, mas que o cinema seria uma composição que conduziria a uma alienação das massas. A falsa interpretação dos personagens, lugares, situações e artificialidade das histórias, a questão de ter como essência a reprodutibilidade técnica, seu uso ideológico, enfim, essa gama de fatores eram responsáveis para encaixar o cinema como mais um jogo da indústria cultural alienante do capital.

Adorno foi bastante cético com respeito às afirmações de Benjamin sobre as possibilidades emancipatórias dos novos meios e formas culturais. A celebração benjaminiana do cinema como veículo para a consciência revolucionária, para Adorno, ingenuamente idealizava a classe trabalhadora e suas aspirações pretensamente revolucionárias (STAM, 2003, p.86).

Seguindo, é possível que Adorno não presenciasse a utilização do cinema como ferramenta de crítica social. Na história do desenvolvimento do cinema e de sua acolhida como uma poderosa forma de arte, nota-se o nascimento de diversos movimentos cinematográficos que tinham como propósitos críticos política, social, cultural e econômica pela população. Na Rússia isso se destacou principalmente no que se refere a Revolução de Outubro de 1917, território que passou a ser denominado de União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O movimento cinematográfico, suscitou conceitos importantes e revolucionários, no que se diz respeito à montagem semântica⁵ feita por Eisenstein, indo até aproximadamente aos anos 1950. Entre as inovações desses cineastas soviéticos incluí-se não apenas filmes que contribuíram para propiciar a linguagem do cinema, como também técnicas de edição que até os dias atuais se fazem presentes, como importantes escritos que são base as teorias e fazeres cinematográficos, pois grande parte dos realizadores soviéticos possuíam uma vasta teoria.

Uma outra perspectiva importante é que esse movimento teve como proposta não só se utilizar do cinema unicamente como entretenimento ou arte, mas também como um instrumento de grande valia a questões políticas. Apesar de que os realizadores de cinema ousaram nas suas diversas experiências artísticas, é certo que a União Soviética possuía um projeto de caráter político na utilização dos veículos de comunicação para que estes alcançassem à massa trabalhadora. Entretanto, intelectuais, artistas vanguardistas e políticos demonstraram essa responsabilidade com o trabalhador por intermédio de seus filmes.

Portanto, a cinematografia soviética nasce como um fazer de politização, não se encaixava apenas como uma forma de arte, mas, também como meio politizador. Naquele período a produção cinematográfica tinha preocupação na maneira que esses filmes eram feitos. A coletivização da construção cinematográfica torna-se ponto central para construção prática do Estado comunista. A teoria que se denominou como *Kinoglaz*(cinema-olho, ou

⁵ A “montagem semântica” consiste em uma técnica criada por Eisenstein, em que por intermédio da união de duas imagens aparentemente díspares cria-se um choque no espectador, atribuindo um sentido que o autor queria imprimir no espectador.

cine-olho)⁶ onde DzigaVertov possui um filme com mesmo nome foi o maior representante, tinha como propósito desfazer as noções artísticas burguesas, ofazer, o cotidiano das massas na União Soviética alicerçava o caminho desses cineastas.

As características estéticas dos principais filmes soviéticos contribuíram para a base da montagem cinematográfica. Para esses diretores, um conjunto de imagens vinculadas pode liberar ideias complexas da sequência. Juntar essas imagens pode aumentar todo o poder idealista e intelectual do filme, ou seja, acreditava-se que a potência do cinema estaria na sua montagem e em seus planos do que propriamente em seu conteúdo.

Portanto, a importância deixada pelos cineastas soviéticos encontra-se no cinema atual em inúmeros níveis comerciais, academicamente e politicamente. As técnicas de montagem utilizadas durante esse período podem ser vistas na grande parte dos filmes atuais, seja os documentais quanto os ficcionais. A própria teoria do cinema tem sua base nas investigações soviéticas, as quais contribuíram para que uma gramática de arte pudesse ser criada. A forma de como compreendemos e vemos um filme jamais seria da mesma forma sem essas contribuições, principalmente no que se refere a questão do conflito por dentro da montagem.

Podemos destacar também o cinema realizado no Brasil, pelo surgimento do movimento do Cinema Novo, no Brasil, teve como indicadores Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, Glauber Rocha⁷, dentre outros que questionavam a política ditatorial militarista dos anos 60 e 70 com sua cinematografia de profunda crítica social. Pode-se, então, falar de uma identidade cinema novista, ressaltando três momentos significativos: o de sua construção, entre 1955 e 1968; o de seu desfazimento, em meio a um processo de atomização dos seus principais representantes, entre 1969 e 1973; e o momento em que a proposta original se esgotou, muito

⁶ Kino Glaz (Cine-Olho) “é o nome que Vertov deu ao movimento e ao grupo que ele fundou e liderou. O termo também foi empregado para designar seu método de trabalho. É igualmente o título do longa metragem de 1925” (Michelson 1984: 5).

⁷ Glauber Rocha, falando em nome do Cinema Novo, pensava que, para fugir da herança colonialista, era necessária uma arte exasperada, como a fome, isto é, “uma estética da fome”. (Tolentino, 2001, p.140)

embora tenham sido preservados alguns elementos que ainda possibilitaram a visualização de uma identidade entre os cinemanovistas, entre os anos de 1974 e 1982.

A construção do cinema novo, como movimento político e cultural, não está dissociada das transformações que ocorriam no cenário internacional e que, inclusive, influenciavam decisivamente outros movimentos culturais cinematográficos de igual expressão. A conjuntura de Guerra Fria impunha-se, muito embora no final dos anos cinquenta estivesse passando por um momento de degelo nas relações entre EUA e URSS. O governo N. Krushev promovera um processo de desestalinização, a partir do XX Congresso do Partido Comunista da URSS, realizado em 1956, e aproximava-se das potências ocidentais, procurando ampliar as trocas comerciais com as mesmas e iniciar um diálogo de forma a aliviar as tensões geopolíticas existentes desde o final da Segunda Guerra Mundial.

As dificuldades financeiras, a falta de apoio cultural para feitura de filmes, não impediu e nem foram obstáculos para que os cinemanovistas criassem uma análise voltada a política nacional dos anos 50 e 60.

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiram os traços gerais do cinema novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, como prometia o célebre lema do movimento (CARVALHO, In: MASCARELLO, 2006, p 287).

As transformações que tomavam lugar na sociedade brasileira no final dos anos cinquenta e início dos sessenta, também contribuíram para formar um ambiente cultural que influenciou decisivamente os intelectuais cinemanovistas. A euforia vivida nos anos JK, quando o processo de modernização se acelerou e se expandiu a sociedade de consumo e a indústria cultural, criou um ambiente apropriado à produção de novas ideias e propostas no campo artístico e intelectual. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) Glauber Rocha.

Examina as formas nordestinas de resistências popular, para mostrar a insurreição de líderes em um sistema de opressão, embora seja revoltas não revolucionárias, visto que o beato seria um rebelde metafísico e cangaceiro, um rebelde anarquista, segundo sua

definição. Para o autor, o filme não é realista e sim uma crítica que usa dramaticamente figuras históricas dessas revoltas nordestinas (CARVALHO, In: MASCARELLO, 2006, p.290).

O título *Deus e o Diabo na Terra do Solfoi* inspirado pelas imagens de onipotência (nas visões sobre o Estado, presentes no pensamento social latino-americano) e tibieza (no enfrentamento dos interesses dominantes estabelecidos) que caracterizam os estudos sobre o papel do Estado no processo de industrialização brasileiro. O que é mostrado por Glauber Rocha mostra filme é como a exploração e a miséria se dá dentro do território nordestino, tendo como figuras coronéis, protagonistas da cultura dessa região que subjogavam o povo pela violência física e ideológica. Em um local onde todas as forças contribuem para a conservação da opressão e da exploração, aparecem seres lendários como os cangaceiros, que atuam pela modificação e a necessidade em transformar as formas de política no sertão nordestino.

Portanto, fica claro que apesar da grande utilização do filme como algo apenas comercial, o filme tem o poder e possibilidade de ser analisado e abordado sob uma ótica que não seja apenas comercial e alienante, ou seja, os filmes feitos entre 1950 e 1970 no Brasil, tem em sua estrutura uma oportuna crítica social na sua realização. Isso porque existe um afastamento da produção do cinema atrelado aos interesses da grande indústria. Outrossim, a análise de Benjamin dando ao cinema a difícil tarefa de apresentar-se como arte por possuir um caráter técnico industrial, onde tem como centro a sua reprodutibilidade, não considera que o cinema possa possuir distinta forma de aura da apresentada pela sua análise, assim Viana (2006) argumenta:

A “aura” não é destruída pela reprodutibilidade técnica, mas apenas muda de forma. A própria concepção de aura em Benjamin é questionável e padece de um certo anacronismo, já confunde arte moderna e formas pré-capitalistas de “arte”, que não são “arte propriamente ditas”, tal como coloca Marx (1986). É justamente na sociedade moderna que algo parecido (e somente parecido, pois a abordagem benjaminiana é muito abstrata e fundada em comparações com épocas passadas ao invés de basear nas relações sociais concretas) com o que Benjamin denomina aura é o que o sociólogo Pierre Bourdieu denominou *illusio*, ou fetichismo da arte (Bourdieu, 1996). Porém, Bourdieu nota seu nascimento justamente na sociedade moderna, derivado do processo de especialização gerada pela divisão social do trabalho, tal como antes dele Marx e Weber. No entanto, as teses destes autores se fundam nas relações sociais concretas e não abstrações metafísicas (VIANA, 2010, p.1)

Assim, o filme possui em sua essência a reprodução, a história de um filme pode ganhar uma vertente ideológica, atendendo a algum propósito. A crítica feita por Benjamin direciona-se ao cinema norte-americano com fins comerciais bem marcantes, cujo seu propósito é alienador por meio de um entretenimento baseado na distração das massas carecendo de componente crítico investigativo, pois segundo Benjamin:

A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos dos Estados Unidos e os filmes da Disney produzem uma exploração terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa (BENJAMIN, 2010, p.11).

Não há como negar a natureza industrial e comercial do filme contra a alienação das massas. Segundo Adorno, o filme paralisa a imaginação e a espontaneidade. Essa visão negativa do cinema pode não levar em consideração filmes feitos em países historicamente explorados. Mas a existência do filme como um vetor importante na crítica social visando conscientizar ou provocar a análise crítica e apurada das massas também se faz possível como citamos o cinema novo liderado por Glauber Rocha.

A questão é que o cinema, mesmo possuindo uma performance alicerçada na sua reprodutibilidade, também possuem aspectos que visam retratar a realidade possibilitando processos de investigação e reflexão que envolvem um novo sentido. Convém lembrar que Adorno teve sua crítica ao cinema industrial americano, exilado que estava nos Estados Unidos da América (onde viveu de 1938 a 1948). Não obstante, embora encontremos mais claramente a Hollywood, podemos dizer que ele tende a generalizar para o cinema aquilo que está vendo e discutindo no caso particular do cinema hollywoodiano.

Assim, por mais que o cinema seja uma ferramenta de grande eficácia e um poderoso componente de formação ideológica, que se não usarmos de forma atenciosa e crítica pode nos levar a um resultado extremamente desastroso. O que Adorno alertava era quanto a seu uso pelas massas, já que estas não possuem uma crítica mais eficaz da realidade e uma certa

sonolência investigativa, o que foi comprovado com a ascensão de governos totalitários como é o caso do nazismo, quando Paul Joseph Goebbels, ministro da propaganda nazista, utilizou recursos áudios visuais para mobilização do povo alemão em torno da causa nazista. Isso pode ser notado na produção de filmes como: *O triunfo da Vontade* de 1935, de Leni Riefenstahl, que tem como emblema a importância de Hitler e do movimento Nazista onde o líder é colocado como uma figura divina, que guiará seu povo em direção ao futuro e que apenas ele é capaz de fazê-lo. Sobre essa narrativa religiosa em que se encaixa a figura do líder do Partido Nazista, como uma imagem sacrossanta.

É importante compreender a adoção de uma postura negativa de pensadores da época, incluindo a escola de Frankfurt, no que se refere a utilização do filme, tendo em questão o caráter mercadológico. Portanto, como a Arte em geral o cinema possui suas ambiguidades, pois depende muito da perspectiva que é utilizado para direcionamentos ideológicos, que submergem as massas na alienação, como para provocar e incentivar uma transformação social e política em tempos onde a liberdade e a democracia possam estar ameaçadas. Assim, é a partir dessa ambiguidade que o cinema como toda arte desenvolve-se, em momento se encaixando-se as regras econômicas e políticas locais pela liberdade, ora questionando a mesma realidade à qual se encontra.

É importante percebermos o lugar ocupado pela imagem na construção da linguagem. A imagem possui contribuições importantes de significações que contribuíram o comportamento humano que de uma forma ou de outra contribuíram para o desenvolvimento racional, e potencializando o processo reflexivo.

1.3 Cinema e Filosofia em Deleuze

A Filosofia não se encontra em um patamar superior, ou seja, em um nível distante de outras áreas dos saberes até porque os outros saberes não precisam ser legitimados ou justificados pela Filosofia, sendo que todos os

saberes estão no mesmo nível. Se o que define a Ciência é a criação de Funções, e o que define a Arte é a criação de Perceptos e Afectos, então o que seria a Filosofia? Afinal, o que a Filosofia cria? Pois, antes de respondermos a estas questões nos esforçaremos para responder, primeiramente, de forma sucinta o que é o filósofo segundo Deleuze.

O que é um filósofo para Deleuze? É um conceito em potência, este seria um artesão de conceitos. A Filosofia é uma teia de relações conceituais. Um filósofo é também um homem mascarado, que se esconde atrás de seus personagens conceituais. Para ele, o trato com os outros é penoso, cheio de dificuldades.

É necessário que um filósofo se disfarce para melhor se mover. Nietzsche sob a máscara de Zarathustra, Deleuze atrás dos Esquizes, Foucault escondido pelos Loucos e Delinquentes. Um filósofo ama criar heterônimos, provando que é um homem introvertido, mas arrojado. O fado do filósofo é tornar-se seus personagens conceituais ao mesmo tempo em que eles mesmos devêm outros. Podemos constatar que:

[...] os personagens conceituais têm este papel, manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento. os personagens conceituais são pensadores, unicamente pensadores, seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramáticos do pensamento e aos traços intensivos do conceito. Tal ou tal personagem conceitual pensa em nós, e talvez não nos preexistia (DELEUZE;GUATTARI, 2010,p.84).

Como são criados os conceitos da Filosofia de Deleuze? A Filosofia de Deleuze é um sistema de relações. A noção de sistema é fundamental em sua Filosofia e a noção de relação é mais fundamental ainda. Foi isso que em determinado momento ligou Deleuze ao estruturalismo que é um pensamento que privilegia a relação em detrimento dos termos. A Filosofia de Deleuze é um sistema de relações conceituais, ou seja, relaciona conceitos, ele cria sua Filosofia de duas maneiras diferentes.

Assim, a primeira criação são conceitos oriundos e provenientes da própria Filosofia, pensar outros filósofos para fazer Filosofia, extrair conceitos filosóficos de outros filósofos. Três filósofos de quem ele mais extraiu conceitos: Espinosa, onde o conceito de imanência se opõe a ideia de transcendência. Deleuze é um pensador na univocidade do ser e não da

analogia como era Descarte. Em Nietzsche, se apropria do conceito vontade de potência, a ideia de intensidade e do eterno retorno, que são fundamentais na Filosofia de Deleuze para criar-se o pensamento da diferença. E, por fim, Bergson, onde os primeiros livros escritos por Deleuze são importantes metodologicamente, por exemplo, conceito de atual e virtual, atualização de duração, tudo isso integrado à Filosofia de Deleuze, ou seja, ele privilegia o tempo em detrimento do movimento. Portanto, Deleuze estudando outros pensamentos vai construindo o seu pensamento, uma das coragens de Deleuze é ter pensado por si mesmo, ainda que estudando outros pensadores.

Seguindo, a segunda maneira de criação de conceitos por Deleuze é a extração não mais da Filosofia, mas suscitados ou sugeridos por elementos não conceituais que ele vai encontrar em outros saberes, na física, matemática, biologia, antropologia, história, cinema etc. Elementos não conceituais que ele transforma em conceitos, exemplo: o cálculo diferencial que pensa para reelabora seu conceito de diferença, na literatura a ideia de signos ou sentido em Proust, (Proust e os signos). que pensa relacionando signos com sentido, buscando sentido dos signos e o tempo tem uma função fundamental. Deleuze se apropria de Proust para criar conceitos. Ainda como exemplo, temos em Kafka o conceito de desterritorialização, quando essa crítica a burocracia. A partir do que foi exposto podemos citar:

Assim, se não a reflexão sobre e sim pensamento a partir, ou melhor, com, e se a Filosofia é especificamente o domínio dos conceitos, pensar a exterioridade da Filosofia é estabelecer encontros, intercessões, ecos, ressonância, conexões, articulações, agenciamento, convergência entre elementos não conceituais dos outros domínios - funções, imagens, sons, linhas, coresque, integrado ao pensamento filosófico, são transformados em conceitos. Segundo Deleuze (1985)A teoria filosófica é uma prática tanto quanto se objetiva. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função de outras práticas, com as quais ela interfere. Uma teoria do cinema não é sobre o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que estão também em relação com os outros conceitos correspondentes a outras práticas, a prática dos conceitos em geral não tendo nenhum privilégio sobre as outras, do mesmo modo que um objeto não tem sobre o outro. É no nível da interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os tipos de acontecimentos (MACHADO, 2010, p.18).

Portanto, a Filosofia de Deleuze é construída a partir de outras Filosofias e de outros saberes não filosóficos. Podemos perguntar então, como

Deleuze leva em consideração o pensamento de outros? Podemos responder afirmando que a característica mais elementar da relação entre a Filosofia de Deleuze e os pensamentos filosóficos, artísticos e científicos é o fato de esta relação se propor mais como uma geografia do pensamento do que propriamente como uma história.

Assim, quando Deleuze pensa e procura construir sua Filosofia ele jamais considera o pensamento através de uma direção histórica linear e progressiva. Deleuze é o contrário de Hegel, pois, para Hegel o posterior é superior ao anterior se tornando Filosofia da história. Nasce a temática do progresso, um desenvolvimento linear dialético dos pensamentos historicamente.

A Filosofia de Deleuze é uma geografia não é uma história linear do pensamento podemos tomar como exemplo: não há mais em Kant do que em Espinosa porque veio antes, Deleuze não está subordinado a uma ideia de evolução também não se trata de uma história descontínua distinção metodologicamente, quando Deleuze relaciona Espinosa com Descarte são pensadores antagônicos um da analogia⁸ outro da univocidade⁹.

Assim, Deleuze não privilegia a história, ele privilegia espaços não apenas heterogêneos, mas sobretudo antagônicos. Erigi este processo de pensamento como a condição de seu modo singular de fazer Filosofia ao privilegiar determinados filósofos para construir sua própria Filosofia. O objetivo de Deleuze é contrapor o espaço do pensamento sem imagem ao espaço da imagem do pensamento.

Portanto, o pensamento sem imagem seria o espaço da diferença, pluralista, ontológico, ético, trágico e imanente. Já no que se refere a imagem do pensamento temos o espaço da representação que é dogmático, metafísico,

⁸ A analogia do ser, que se inicia com Aristóteles lido à luz de São Tomás de Aquino, insere uma hierarquia no ser e implica o modelo do juízo. O ser é equívoco, análogo e eminente: não se diz no mesmo sentido, mas em sentido análogo, da substância divina (incriada) e das substâncias criadas, e os atributos encontrados nas criaturas são ditos preexistir eminentemente em Deus.

⁹ A tradição da univocidade toma o ser como neutro ou afirmativo (não-negativo) e como igual (não-hierárquico). “[...] a univocidade do ser significa também a igualdade do ser” (DELEUZE, 1968a, p. 64). E caso levada às últimas consequências, a univocidade realiza o ser como diferença

moral, racional e transcendente. Como exemplo podemos citar: moral é um sistema de pensamento que julga a vida a partir de valores transcendentais, a moral é um sistema de juízo sobre o que se diz e o que se faz em termos de bem e mal, ou seja, metafísico. Já a ética para Deleuze pensada a partir de Espinosa e Nietzsche não tem os critérios universais de avaliação, avalia sentimentos, condutas, intenções referidas a modos de existência imanentes a vida que é critério de valor. Representação em Deleuze significa a subordinação da diferença a identidade

Portanto, qual é o procedimento utilizado por Deleuze ao criar essa geografia? Os pensadores utilizados por Deleuze expressam um estilo de pensamento que permite a criação de um espaço de pensamento que ele chama de espaço ideal alternativo que seria o espaço da diferença. Deleuze infere que a Filosofia da representação é majoritária, assim ele propõe uma Filosofia da diferença. E a relação entre conceitos e entre pensamento que ele estabelece é de um tipo de colagem, fazer Filosofia para Deleuze é fazer colagem do pensamento.

Assim, como Duchamp colocou uma barba na Mona Lisa. A colagem que Deleuze faz do pensamento dos outros deve agir como duplo, deve comportar o máximo de modificação própria ao grupo a ideia de um duplo sem semelhança está presente quando ele fala de sua forma de criação de conceitos. A Filosofia de Deleuze é um teatro filosófico significa dizer que ele é um diretor de teatro que escreve as falas dos filósofos que vão entrando em sua Filosofia falar em seu próprio nome usando o nome de outro.

Seguindo, o que possibilita Deleuze criar esses dois espaços do pensamento? E apresentar a diferença como alternativa radical a representação? A Filosofia de Nietzsche é tomada de posição a própria Filosofia, ou seja, a Filosofia é uma crítica a Filosofia em crepúsculo dos ídolos como o mundo verdadeiro se tornou uma fábula Nietzsche assinala de um modo lapidar as grandes etapas da história da Filosofia: Platão que criou a metafísica, a Filosofia cristã incorporou essa metafísica, Kant que se diz anti-platônico Nietzsche afirma que também deu continuidade a metafísica.

Ao criticar a representação Deleuze quer escapar do platonismo através da Filosofia de Nietzsche então tudo o que ele quer é criar, inventar, construir conceitos. Em suma, esta é a finalidade da Filosofia: criação de novos modos de vida. Atividade esta cuja existência certamente só tem a se beneficiar.

Se não se admira alguma coisa, se não se ama alguma coisa, não há razão alguma para se escrever sobre ela. Espinosa ou Nietzsche são filósofos cuja potência crítica e destruidora é inigualável, mas essa potência brota sempre de uma afirmação, de uma alegria, de um culto da afirmação e da alegria, de uma exigência da vida contra aqueles que a mutilam e a mortificam. Para mim, é a própria Filosofia (DELEUZE, 2006, p.186).

Em seu último livro de 1991, Gilles Deleuze e Felix Guattari, escrevem a quatro mãos, "O que é a Filosofia?" Uma obra gerada da velhice desses filósofos um estilo preocupado em ser direto e falar de forma concreta, como indica o próprio nome da obra. A resposta dada a essa questão e de cara apresentada logo no início da obra:

Talvez só tarde possamos colocar a questão O que é a Filosofia? Tardiamente, quando chega a velhice, e a hora de falar concretamente. De fato, a bibliografia é muito magra. Esta é uma questão que enfrentamos numa agitação discreta, à meia-noite, quando nada mais resta a perguntar. Antigamente nós a formulávamos, não deixamos de formulá-la, mas de maneira muito indireta ou oblíqua, demasiadamente artificial, abstrata demais; expúnhamos a questão, mas dominando-a pela rama, sem deixar-nos engolir por ela. Não estamos suficientemente sóbrios. Tínhamos muita vontade de fazer Filosofia, não nos perguntávamos o que ela era salvo por exercício de estilo; não tínhamos atingido este ponto de não- estilo em que se pode dizer enfim: mas o que é isso que fiz em toda minha vida? Há casos em que a velhice dá, não uma eterna juventude, mas ao contrário, uma soberana liberdade, uma necessidade pura em que se desfruta de um momento de graça entre a vida e a morte, e em que todas as peças da máquina se combinam para enviar um traço que atravessa as Eras[...] (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.7).

Qual é a relação entre Filosofia e cinema? A Filosofia segundo Gilles Deleuze são atividades que guardam uma autonomia relativa entre si. A Filosofia é a prática direta do conceito é a pedagogia do conceito o filósofo é um artesão do conceito, já no que se refere ao cineasta ou as práticas de cinema estes são ligados as imagens e aos signos, no entanto, essas práticas (imagem e signo) suscitam conceitos que são responsáveis por instigar o pensamento, elas implicam dentro de si novas modalidades do pensamento de maneira que é possível estabelecer uma relação entre Filosofia e cinema.

Assim, a Filosofia pode trabalhar com conceitos que o cinema traz. As duas obras de Deleuze sobre cinema trabalharão com conceitos suscitados pela imagem e pelos signos (não só o cinema) o filósofo vai traçar uma trama, entre vários conceitos, vai desdobrar as interfaces desses diferentes conceitos que para Deleuze não são abstratos, porque eles não estão acima do cinema ou da pintura eles estão ao lado, eles são na verdade, ferramentas, operações, ou seja, conotações operativas, os conceitos são reais como os objetos que suscitam esses conceitos.

Nesse sentido os livros de Deleuze sobre o cinema são com o cinema, existe uma sintonia com as práticas do cinema, não será uma grande teoria arquitetônica conceitual muito árida, não é uma grande teoria ou história. O que Deleuze faz é uma história do cinema? Ou um comentário criativo sobre o cinema? Não, ele coloca essa advertência já no prólogo do primeiro livro Cinema 1 – A imagem- movimento:

Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxonomia, uma tentativa, de classificação das imagens signos. Mas o primeiro volume vai contentar-se em determinar os elementos, e apenas os elementos, de uma única parte da classificação. Referimo-nos frequentemente ao lógico americano Peirce (1839-1914), porque ele estabeleceu sem dúvida a mais completa e a mais variada classificação geral das imagens e dos signos (DELEUZE, 2018 p.11).

Deleuze faz um trabalho de classificação ou uma taxonomia das imagens e signos. Ele faz duas comparações uma com o químico russo Mendeleev (inventor da tabela periódica) Deleuze quer fazer uma tabela periódica das imagens e dos signos do cinema. A segunda comparação é com o botânico Lineu (classificou as espécies) os filósofos que são os principais intercessores de Deleuze nessa empreitada, do cinema com a Filosofia são Henri Bergson e como o cinema para Deleuze é de um Bergsonismo profundo e ao mesmo tempo a Filosofia de Bergson é a primeira cinematográfica um outro filósofo é Charles Sanders Peirce que escreveu a primeira classificação de signos considerado o primeiro semiótico, ele criou uma semiótica classificando vários signos operativos do real.

O que Deleuze vai fazer é uma análise interna acerca de 800 filmes mais de 120 cineastas, muitas escolas de cinema diferentes e a partir dessa análise que vai por dentro dessa prática da imagem ela vai produzir conceitos

filosóficos de escolas de Filosofia e nisso os conceitos vão se transformando e acoplando-se, vão ressoando ou vão penetrar em ressonância e produzindo uma Filosofia original a partir do cinema.

A Filosofia e o cinema não se confundem eles guardam uma autonomia relativa entre si. A diferença entre estas duas práticas é que a Filosofia é a prática direta do conceito é a pedagogia do conceito. Já no que se refere ao cineasta ou as práticas de cinema estes estão ligados a imagens e aos signos.

Segundo Deleuze, imagens e signos suscitam o pensamento, implicam em si novas modalidades do pensar de maneira que é possível estabelecer uma relação entre Filosofia e cinema porque se a Filosofia trabalha com conceitos ela pode trabalhar com o cinema a partir dos conceitos que o cinema suscita. A produção de Deleuze surge a partir de seus dois livros sobre cinema onde trabalhará conceitos suscitados pela imagem e pelos signos, o filósofo tecerá uma trama entre vários conceitos, assim, seus livros pensam com o cinema.

Consequentemente para Deleuze, a essência do cinema tem por seu objeto mais elevado o pensamento. O cinema será um revelador de toda uma vida oculta e nos põe em relação direta com ela isso seria sobre tudo para expressar as coisas do pensamento, o interior da consciência e, certamente, não pelo jogo das imagens, senão por algo mais imponderável que nos restitui com sua matéria direta, sem interposições nem representações. O cinema chega precisamente num movimento em voltas com o pensamento, no momento preciso em que a linguagem perde seu poder simbólico e o espírito encontra-se cansado do jogo das representações¹⁰.

Logo, a principal propriedade do cinema é o pensamento. É para compreender as imagens quando se envolvem em pensamento na história dos filmes, faz-se necessário atenção violenta aos signos em direção aquilo que os obriga a pensar. É por essa razão que o cinema é capaz de produzir uma nova

¹⁰ O filme, em última instância, não pode ser um mero instrumento onde “ilustram-se conceitos” presentes na história da filosofia. O uso do filme como ilustração remete que a problematização é encaminhada ao horizonte de uma possível representação, ou seja, o filme apenas reproduz conceitos da história da filosofia e não os cria.

imagem do pensamento e, além disso, mostrar à Filosofia um caminho de saída à imagem dogmática.

Por isso, a contribuição do cinema não se limita apenas à criação de novas dimensões da imagem, mas, enquanto arte deve participar ativamente na configuração da imagem criativa do pensamento. Por esse intermédio e somente este, e não como indústria apenas de diversão. O cinema tem como seu grande estímulo fomentar as capacidades críticas e criativas.

Assim, quando começamos a explorar essa relação da Filosofia com o cinema percebemos que existem outras modalidades do pensamento cuja sua problematização pode ser benéfica que pode nos permitir inclusive atingirmos um pensar que é raro, criador e crítico por implicar uma violência contra o hábito contra o senso comum. A grande importância desse pensamento e procedimento Deleuziano é a ideia de que os grandes cineastas são grandes pensadores que pensam através de imagens. Portanto, a produção do cinema seria a imagem.

1.4 cinema clássico e moderno a partir de Deleuze

Um dos mecanismos com maior potencial de alcance do grande público é o cinema. Já nas primeiras décadas de sua história, o cinema foi utilizado com admirável sucesso, não só gerando enormes lucros para os padrões da época, como principalmente servindo à construção de uma identidade dos grupos sociais para qual os filmes eram direcionados. Nos utilizaremos de dois filmes produzidos em nações distintas para acenar o que seria o cinema clássico segundo Deleuze.

O primeiro deles, em 1927, Eisenstein e Aleksandrov começaram a filmar *A Linha Geral*. O título provisório era uma alusão à linha geral do partido para o campo: a coletivização da agricultura. A primeira edição foi concluída no início de 1929 e tinha a duração de 121 minutos, mas não foi apresentada ao público. Os autores decidiram realizar uma nova edição do filme antes de lançá-lo, em novembro, com o título de *O Velho e o Novo* produzindo

individualmente, com técnicas arcaicas, os camponeses pobres que compunham na época a ampla maioria da população da URSS mal conseguiam sobreviver e eram impiedosamente explorados pelos *kulaks* (camponeses ricos). Cansada de comer o pão que o diabo amassou, a camponesa Marfa Lapkina decide reforçar o movimento pela coletivização da agricultura organizando um *kolkhoz* (cooperativa) com seus vizinhos.

De início a adesão é pequena, mas em meio a uma intensa luta ideológica, entre as velhas e as novas concepções, as vantagens da produção coletiva vão se afirmando. Ponto alto do cinema silencioso, *O Velho e o Novo* explora ao máximo os recursos da montagem dialética.

O próximo exemplo é ainda mais característico do que estamos investigando, pois se trata de um filme estadunidense chamado *O nascimento de Uma Nação* de D. W. Griffith no ano de 1915 e reproduz a história da guerra de Secessão (1861-1865), nos Estados Unidos da América, em que os estados do Sul, contrários ao fim da escravidão, tentaram se separar da nação e fundar uma confederação autônoma.

O conflito culminou com a derrota dos estados do Sul, obrigando-os a abolir a escravidão, e com a conseqüente reunificação do país. *O Nascimento de Uma Nação* é um marco histórico do cinema. Controverso, inovador e com temática racial que ainda se repete em nossos dias, o longa serviu de base para a linguagem cinematográfica que grandes cineastas aprimorariam nas décadas seguintes. Ame ou abomine, goste ou desgoste, *O Nascimento de Uma Nação* é o antigo em comum para o que hoje conhecemos como cinema. E desejemos ou não, isso é um feito extraordinário. O filme de Griffith, que tem três horas de duração, apresenta imagens grandiosas que representam o heroísmo daqueles que participaram efetivamente da construção da história do país, os antepassados potenciais públicos ao qual o filme era direcionado.

Naquela época os Estados Unidos da América ainda viviam sob um regime de segregação racial. Isso explica o teor racista do filme, que desvalorizava os negros, já que o público-alvo era a sociedade branca daquela nação à época. O filme contém trechos de uma batalha que hoje em dia, mais de cem anos depois, apesar da enorme riqueza de recursos técnicos que

possibilitam uma imitação ais verossímil da realidade, repete alguns dos princípios básicos do cinema em seus primórdios.

Os cineastas e seus respectivos filmes apresentados acima construíram seus filmes em diálogo com o cenário político de suas respectivas nações, com o objetivo de atingir o grande público e influenciar na formação de uma identidade nacional popular. As proporções do cinema eram muito grandiosas se comparadas ao alcance possibilitado por sua transmissão para o grande público, essa característica foi bastante explorada durante as primeiras décadas de sua utilização.

No entanto, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) de certa forma impôs a todos líderes e artistas, que, de um modo geral, tiveram de se defrontar com um problema novo. A arte industrial, como é o cinema por excelência, acabou por contribuir, de certo modo, para algumas catástrofes humanas de proporções inestimáveis. O cinema do Estado soviético, e o cinema hollywoodiano, tiveram de certa forma suas intenções pautadas como propaganda para manipular as massas, e não como veículo do pensar e da reflexão.

Assim, o enorme potencial de manipulação e de mobilização popular em torno da criação de figuras grandiosas, identificadas seja à figura de um líder, seja à ideia de uma unidade identitária nacional, foi apropriado pelo discurso da propaganda e do *marketing*, que se desenvolveram prodigiosamente desde então, sendo hoje em dia um campo de estudos relativamente autônomo amplamente disseminado em nosso cotidiano.

O filósofo francês, Gilles Deleuze, autor de dois livros sobre cinema, propôs uma oposição, que não é absolutamente, entre o cinema clássico e o cinema moderno. considera-se cinema clássico aquele desenvolvido nas primeiras décadas do cinema, cuja principal característica era narrativa de uma história em que uma situação inicial (S), uma ação modificadora da situação (A) e, por fim, a situação modificada (S'), resultando da fórmula SAS'.

Portanto, segundo Deleuze, o cinema clássico se desenvolveu em torno dessa fórmula, na qual a ação tem um grande privilégio. No caso do cinema revolucionário soviético, por exemplo, a ação modificadora sempre é

deflagrada pelo povo em contradição ao regime repressivo anterior, representando pela figura do czar. O filme relata a passagem da velha sociedade camponesa patriarcal herdada do czarismo para uma nova sociedade baseada na aplicação da técnica e do trabalho cooperativo. Quanto ao *O nascimento de uma Nação*, A ação modificadora também é desencadeada por mobilização de tropas que entram em guerra e provocam uma mudança social.

A grande utopia dos pioneiros do cinema é que a imagem do filme nos faz pensar. O pensamento acontece por meio de um choque. Autores como Griffith, Vertov, Eisenstein, Gans e outros criadores do cinema clássico pensam assim (DELEUZE, 2007). O impacto do filme cria uma sensação fisiológica no espectador, fazendo-o refletir sobre todo o filme. É visto como um produto, um todo orgânico, e não apenas uma soma de partes alinhadas uma ao lado da outra em uma ordem lógica. A montagem do filme trabalha no cérebro humano, o cérebro que é responsável e cria o pensamento, garante essa harmonia.

Deleuze explica que o entendimento do diretor clássico é que o público pode pensar no filme todo apenas na medida em que o movimento de todo o filme é automático na imagem do filme. Portanto, é necessário separar a imagem de todos os móveis e objetos que a executam, criando movimentos cinematográficos na mente do espectador. Assim, o movimento da imagem como dado instantâneo leva o espectador a ver um autômato mental e, segundo ele, determina a capacidade ou o poder de pensar o filme como um todo.

Portanto, as apostas geralmente não permitem que o público em geral pense sobre toda a realidade - em nossa opinião, isso seria muita pressão. Se assim o fosse,mas dê a ele a capacidade de pensar sobre o filme inteiro por meio do choque do filme. Como Deleuze o chama, os choques cinematográficos ou nochoque, consistem em uma sensação puramente fisiológica, “eu sinto”. Ele é responsável por fazer os homens pensarem, mas aos olhos de Deleuze isso parece improvável.

Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso, essa pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje em dia faz

sorrir. Eles acreditavam que o cinema seria capaz de impor tal choque, e de impô-lo às massas, ao povo (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...) (DELEUZE, 2007: 190).

Deleuze pensa o cinema como um campo de experimentação do pensamento no qual o cinema pensa, através de seus autores, e nos faz pensar por seu intermédio, isso não seria necessário à maneira idealizada pelos mestres do cinema clássico. Ele, portanto, analisa a relação entre filme e pensamento de três ângulos e tenta esclarecer o problema entre a criatividade cinematográfica e a possibilidade de pensar através do filme. O primeiro aspecto vai da imagem ao pensamento: “A imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo” (DELEUZE, 80 2007:192).

Assim, o filósofo lembra que o filme soviético de Eisenstein, caracterizado por montagens contrastantes, deixou isso muito claro. O impacto do pensamento está enraizado na imagem, mas depende não só dela, mas também da montagem. Surge um jogo de imagens figurativas, por exemplo, o filme *Outubro* e sua montagem dialética criam um sistema abstrato que se destaca do público. Deleuze explica que os filmes orgânicos para o pioneiro geral, especialmente Eisenstein, se concentram no uso de sequências visuais para pensar sobre o filme inteiro. Não é a soma das partes que choca o espectador, mas seus produtos. Foi uma série de imagens que funcionaram em harmonia com seu sistema nervoso e cérebro que provocou o pensar.

A esse respeito, Eisenstein afirma que antes da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os filmes soviéticos consideravam a montagem uma das principais causas de pensamento. Desse ponto de vista, editar era tudo e, com o advento do cinema moderno, tornou-se simplesmente nada, como afirmam alguns críticos de cinema. O cineasta se posiciona como se estivesse no meio de duas grandes tormentas entre os que defendem firmemente o corte e os que negam totalmente. Mas, para ele, não se tratava de um ou de outro, mas de atingir os objetivos e funções básicas da edição de filmes.

O papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua dramática

como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história, ou mesmo de sua lógica e continuidade, o simples ato de narrar uma história coesa foi frequentemente omitido nas obras de alguns proeminentes mestres do cinema, que realizaram vários gêneros de filme. O que precisamos, claro, é não tanto da crítica individual desses mestres, mas basicamente de um esforço organizado para recuperar o exercício da montagem, que tantos abandonaram. Isto é ainda mais necessário a partir do momento em que nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante (EISENSTEIN, 2002, p.13-14).

No entanto, os exercícios de montagem de filmes introduzidos por Eisenstein têm sido alvo de muitas críticas. Segundo ele, o método de combinar duas partes de um filme, ligadas ou não, provoca uma “terceira coisa” quando são colocadas lado a lado e, portanto, relacionadas. Sua principal preocupação é reforçar a estrutura do filme, o que permitirá ao espectador perceber e assimilar o conceito do filme como um todo. Sua principal preocupação é melhorar a estrutura do filme, que geralmente evoca as emoções e a assimilação conceitual do filme na mente do público. Assim, o primeiro aspecto que Deleuze analisa é o movimento da imagem ao pensamento, provocado pelo choque do filme, entendido pelos filósofos como o primeiro momento da relação entre filme e pensamento.

Mas, aparentemente, uma vez que o segundo momento aparece na direção oposta (do pensamento à imagem) do primeiro, os dois aspectos ou momentos da relação entre filme e pensamento estão essencialmente interligados. Proibindo, dessa forma, qualquer afirmação precisa quanto ao término de um e início do outro.

Nesse sentido, o pensamento é ao mesmo tempo uma imagem choque marcada pela passagem da imagem ao pensamento e, pelo contrário, um pensamento vago, incerto e invisível na imagem do filme, marcado pelo retorno do pensamento à imagem. As idas e vindas de imagens mentais que se formam na mente do público são vistas por Deleuze como um circuito em que surge o terceiro aspecto ou momento da relação entre filme e pensamento. Não mais da imagem ao pensamento, ou do pensamento à imagem, mas do encontro entre imagem e pensamento.

O terceiro aspecto, analisado por Deleuze, combina as ideias de ação e pensamento para mostrar a relação entre o homem e o mundo. Na era do

cinema clássico, o ser humano (o público) não é visto como um único sujeito pensante, mas como um bloco pensante que, voltado para a imagem fílmica, compreende o conceito exato de som. Nesse sentido, os pensamentos que surgiram ao ver o filme foram exteriorizados no filme e interiorizados pelo espectador porque correspondiam exatamente às ideias expressas na imagem do filme. Consequentemente, o circuito idealista do filme termina neste terceiro momento em que o espectador entra em contato com o mundo visível simbolizado pela imagem do filme.

Embora reconheça que esses três aspectos pertencem à relação entre filme e pensamento, Deleuze diz que só os pode encontrar no cinema até os dias do cinema clássico. Este período foi caracterizado pela realização de filmes, com foco particular em ilustrações figurativas da vida real. Porém, com o advento do cinema moderno, as técnicas cinematográficas adotaram um novo formato. Ela parou de contar histórias para desenvolver um problema. Em vez de simplesmente apresentar a realidade, o cinema moderno começa a questionar a realidade e a despertar no imaginário dos espectadores certas noções de mundo.

Portanto, com o advento do cinema moderno, a relação entre filme e pensamento deu um salto qualitativo em relação ao período clássico, uma vez que o pensamento do espectador deixou de surgir de outra percepção do choque cinematográfico nele causado, mas pelas situações problemáticas apresentadas no filme. Assim, o pensamento humano não é mais guiado por estímulos sensoriais, mas pelo que é mostrado na tela, a sensação visual do evento.

Como nos lembra Mets (2007), o pensamento surgiu à medida que se tornou problemático e complicado com o advento do cinema moderno, não pela composição de imagens, como na época da "montagem rei"¹¹. Não virá de um encontro aberto com o todo, mas de um encontro com seu todo externo. A combinação de imagens e a possível atração de imagens entre si não importa mais, é o uso que ocorre entre as imagens. O cerne conceitual da teoria de

¹¹ As teorias desenvolvidas pelos soviéticos ajudaram a estabelecer as bases da montagem no cinema. O cineasta e teórico Sergei Eisenstein definiu que a montagem era o "nervo" do cinema.

Deleuze no cinema moderno é, de fato, fornecer uma perspectiva totalmente nova na colagem epistemológica de imagens cinematográficas, digamos filosófica semiótica em relação aos signos audiovisuais que a compõem. Contrário, a este modo, aos signos tradicionais construtores da noção de Imagem-Movimento, à qual dedica seu estudo na obra *Cinema I: a Imagem-Movimento* (2018). Para exemplificar e justificar sua teoria, Deleuze discorre em *Cinema II: a Imagem-Tempo*, capítulo a capítulo, acerca dos filmes de alguns diretores que levaram a efeito a criação destes opsignos e sonsignos¹².

A proposição cinematográfica moderna, que mais apresenta um problema do que conta uma história, tem levado alguns pesquisadores a explorar a possibilidade de combinar campos do conhecimento com os do cinema. Por exemplo, foi o que aconteceu com o professor Júlio Cabrera (2006), que propôs pesquisas no campo da Filosofia por meio do cinema. Para ele, cinema e Filosofia são ideias que imaginam uma tarefa comum de questionar a realidade e construir uma compreensão concreta do mundo.

Segundo Cabrera, o filme possui um elemento emocional que se manifesta como um sinal limitador de duas modalidades filosóficas distintas. Um é fundamentalmente lógico e racional, negando elementos afetivo ou pático (pathos). A outra é incorporar as emoções como meio de abordagem do mundo por meio da negação de razões lógicas (logo). A Filosofia defendida por Cabrera combina elementos práticos para realizar atividades sensíveis que vão contra os esforços intelectuais dos indivíduos no campo da lógica. Ele precisa estar ciente dos efeitos emocionais e dos fatores empíricos que um indivíduo experimenta ao tomar posse de um problema filosófico e ser sensível a alguns desses problemas.

Para se apropriar de um problema filosófico não é suficiente entendê-lo: também é preciso vivê-lo, senti-lo na pele, dramatizá-lo, sofrê-lo, padecê-lo, sentir-se ameaçado por ele, sentir que nossas bases habituais de sustentação são afetadas radicalmente. Se não for assim, mesmo quando “entendemos” plenamente o enunciado objetivo do problema, não teremos nos apropriado dele e não o teremos realmente entendido (CABRERA, 2006, p.16-17).

¹² A respeito dos signos áudio-visuais que a compõem. Neste âmbito, o que o cinema moderno imprimiu à linguagem cinematográfica foi a criação de signos visuais e auditivos, os quais ele denomina de “opsignos” e “sonsignos”, e que fundamentam sua noção magna de “Imagem-Tempo” (Deleuze, 2005)

Como podemos ver, a linguagem afetiva integra as linguagens filosóficas como um método de acessar o mundo é considerada limitada neste sentido, portanto, o elemento emocional é considerado essencial para o comportamento filosófico. Apesar desse entendimento, Cabrera enfatiza que o logos não está excluído desse processo por usar o pathos como um dos meios possíveis para a realização das atividades filosóficas. Ao contrário, é elevado à soma das dimensões menos complementares.

Portanto, Cabrera defende o que chamou de Filosofia da logopática. Ele compreende a existência da Filosofia de caráter lógico e da Filosofia pática existindo simultaneamente. Assim, ao apontar os limites da forma didática (lógica ou pática) do pensamento filosófico, a linguagem do filme enfatiza os limites do pensamento filosófico, é mais apropriado do que a linguagem literária para apontar os limites do pensamento filosófico que se detiveram em entender mais aspectos da realidade de um ponto de vista puramente lógico.

Na verdade, o que se diz sobre os limites da linguagem literária e cinematográfica, como o próprio autor admite, é dito com um propósito puramente estratégico. Segundo ele, o cinema pode oferecer “[...] uma espécie de superpotencialização das possibilidades conceituais da literatura ao conseguir intensificar de forma colossal a impressão de realidade” (CABRERA, 2006, p.28). O cinema oferece ao leitor uma compreensão mais clara da Filosofia, facilitando a compreensão de palavras complexas, em muitas vezes utilizada pela Filosofia. Nesse sentido, ideias filosóficas podem ser introduzidas e discutidas por meio de imagens cinematográficas no sentido de serem logopatias cinematográficas:

[...] o cinema ofereceria uma linguagem que, entre outras coisas, evitaria a realização destes experimentos cronenbergianos com a escrita, deixando de insistir em ‘bater a cabeça contra as paredes da linguagem’, como diria Wittgenstein. Assim, o cinema não seria uma espécie de claudicação diante de algo que não tem nenhuma articulação racional e ao qual, por conseguinte, seria dado um veículo “puramente emocional” (equivalente a um grito), mas sim outro tipo de articulação racional, que inclui um componente emocional. O emocional não desaloja o racional: redefine-o (CABRERA, 2006, p.18).

Com base no exposto, explicamos nossa compreensão do cinema como um campo de experimentos mentais que visa orientar as pessoas para

conhecimentos específicos e relevantes. O filme revela sua intenção, expressa na transmissão de certos conhecimentos, valores, emoções, informações e saberes que podem ser alcançados quando o público é exposto à imagem do filme. Apesar desse entendimento, é importante lembrar que não basta apenas o espectador ter uma simples relação com o filme. Se faz necessário ir mais longe: investigar as situações problemas de exibição e extrair o conceito-imagem.

No que se refere ao cinema moderno, o filme *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica é um marco do movimento de cinema conhecido como Neorealismo¹³ Italiano que tinha como tema principal a dificuldade de ganhar a vida na Itália depois da Segunda Guerra Mundial. Uma das características desse cinema era a de filmar em locações abertas, isto é, fora de estúdio, com a finalidade de retratar o cotidiano italiano naquele momento.

Assim, entre os artistas que se preocuparam em manter o potencial crítico do cinema, surgiram, a partir do final da década de 1940, diversos movimentos cinematográficos não mais preocupados em deflagrar ações concretas nas massas, mas sim em aprofundar o questionamento sobre o papel do próprio cinema para a reflexão a respeito da sociedade industrial e de consumo, do qual o cinema é fruto.

Segundo, diferentemente do cinema clássico que tem como principal característica a ação, e há razões sociais e políticas para que tenha ocorrido tal mudança, muitas delas relacionadas ao advento da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que provocou a reflexão dos cineastas sobre o papel de sua arte. Segundo essa nova perspectiva, o papel do cinema não deveria ser o de incitar uma ação concreta da população ou das massas com objetivos políticos imediatos, mas sim o de produzir a reflexão.

Nesse sentido, a primeira escola de cinema moderno foi chamada de Neorealismo Italiano, cujos filmes eram produzidos com atores não profissionais, poucos recursos técnicos, muitas vezes sem roteiro fixo e sem

¹³ O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem ação no antigo realismo. (DELEUZE, 2005, p. 11)

construção de cenário, utilizando-se das paisagens das cidades europeias destruídas pela guerra. Seguiu-se a esse cinema *Nouvelle Vague*¹⁴ francesa, o Novo Cinema alemão, entre outros movimentos de grande importância, além, é claro, de obras de outros grandes cineastas que não se enquadram em nenhum movimento específico.

No Brasil, o movimento conhecido como Cinema Novo pode ser interpretado também segundo essa definição de cinema moderno deleuziano. Embora tenham surgido novas correntes cinematográficas, o cinema clássico gera efeitos tão eficazes que suas técnicas continuam a ser utilizadas até hoje, sobretudo pelo cinema comercial e pela propaganda.

Portanto, o que define os tipos de imagem cinematográfica a clássica e a moderna é a relação que a imagem tem com o tempo. A imagem-movimento que se refere ao cinema clássico tem uma representação indireta do tempo a um privilégio do movimento nesse tipo de imagem. Já a imagem-tempo que se refere ao cinema moderno tem uma apresentação direta do tempo, que não está subordinada ao movimento não é mais um tempo que mede o movimento, ele se libertou do movimento e da ordem cronológica.

1.5 A pedagogia do olhar: e o ato de ver

Embora ver seja um ato direto uma intuição simples, ver talvez seja um dos atos mais simples. Mas ao tentar explicar o ver, ao tentar explicar como a visão se dar, nós iniciamos a encontrar problemas, pois, o fato de ser uma intuição simples não transforma o ato de ver fora de um grande problema a se investigar. Assim, começamos a perceber que existem inúmeras formas e modalidades do ver, existem várias condições do visível que estão implicadas.

¹⁴ A “Nova Onda” do cinema na França combinava realismo, subjetividade, experimentalismo e forte pegada autoral para, pelas lentes de grandes como Éric Rohmer, Jacques Rivette, Alain Resnais, Agnès Varda, François Truffaut e Jean-Luc Godard, mostrar nas telas o mundo que mudava nos anos 1960 – e para onde esse mundo deveria mudar. Espécie de primo europeu do Cinema Novo brasileiro, a Nouvelle Vague rejeitava certa tradição em favor da inovação e da imaginação – misturando obras aos temas sociais e à própria explosão iconoclasta da época: a câmera como um instrumento para a revolução, o idealismo, o sonho.

Existem outros modos de ver e outros modos de ser visto se pensarmos como algo existente e concreto.

Então quando começamos a explorar essa relação com a Filosofia e o cinema, podemos perceber que existem outros modos do ver cuja sua problematização pode nos ser benéfica, nos permitindo inclusive alcançarmos um ver que é raro que não está no que habitual implicando assim uma violência contra o hábito, ou seja, um descalibramento da percepção para podermos alcançar um ver diferente.

Portanto, mesmo a atividade do espectador já tem inserida em si uma série de complexidades, estas ligadas a prática da imagem, e os cineastas são de certa forma conscientes disso, que o espectador é um desafio, assim como também a visão o é. Mas também conceitos filosóficos ligados ao ver ligados ao perceber. Podemos pensar que o ver implica e coloca em questão o nosso próprio ser somos o que vemos ser é perceber e ser percebido, em outras palavras ser é ver e ser visto.

Então, o cinema nesse sentido ele não nos apresenta conceitos simplesmente e tão somente ligados a forma de ver como estética. O cinema não é simplesmente modos diferentes de ver, mais do que isso se pensarmos que nosso estar no mundo, a nossa existência o nosso vínculo com real é dado pelo perceber. Podemos dizer que além de estético também pode ser considerado uma ética, ou seja, é também um modo de existência. Assim o ver o perceber implica também um modo de existência.

Seguindo, dentro do simples ato de ver mundos inteiros perceptivos, afetivos estão embutido mundos ativos, tem muito mais do que supõe o nosso senso comum desse ato direto que é ver e explorar o cinema a partir da Filosofia e vice-versa traz à tona algumas problemáticas. Investigar sobre a imagem e o cinema acende em considerarmos múltiplos aspectos do próprio procedimento de conhecimento que possuímos pelo sentido da visão.

Nesse sentido, é importante o esforço da filósofa Marilena Chauí no belo texto Janela da alma, espelho do mundo quando faz uma classificação do uso vulgar de algumas palavras e expressões que nos direciona à afinidade do conhecimento com a visão, sem que atentamos no dia a- dia, por exemplo:

ponto de vista, perspectiva, sem sombra de dúvidas, mas é claro!, espetacular, fenomenal, ter (ou não) algo a ver, logo se vê, visionário, etc. (CHAÚÍ, 1988, p. 31.).

A visão é adotada como algo basilar ao conhecimento e pode nos enviar a usos bastante curiosos, como quando assinalamos as diferenças de crenças e ideias como diferentes pontos de vista ou visões de mundo, fazer referência a ao fato de que o lugar de onde se vê determinado objeto/assunto se faz necessário para a constituição de uma ideia a propósito do mesmo.

1.6 O cinema, o ensino e as realidades filosóficas

Desde muito tempo, existe a atitude de se utilizar as imagens em movimentos na distribuição dos saberes. O surgimento do cinema transforma todo cenário do século XX, propiciando uma vasta gama de experiências que se disseminam, substituindo a pretensões iniciais que eram de mero divertimento. Esses resultados contribuíram de forma significativa, nos modelos científicos responsáveis pelas ciências humanas: “[...] que há muito buscam narrar, explicar, apreender os acontecimentos e os fenômenos psicológicos, históricos e sociais que envolvem os homens nas suas relações” (NÓVOA, 2009,p.106). Os historiadores e antropólogos, de certa forma são os primeiros a terem do cinema e do audiovisual em geral a compreensão, como ferramentas de observação e exame, dando significação a realidades sócias e filosóficas, e como característica de ilustração e propagação de pesquisas.

Uma grande quantidade de pensadores, criticam a exibição espetacularizada do cinema. Vertentes filosóficas como a dos pensadores da teoria crítica, no estabelecimento do pensamento dialético e do estado complexo da Filosofia analítica, indicam como instrumento de pesquisa os meios de comunicação de massa, e dão ao cinema as adaptações de uma indústria cultural a partir das inconsistências primordiais da sociedade moderna.

Mesmo dando um certo prestígio ao cinema, os pensadores da escola de Frankfurt, as colocam, como arte menos, Já Walter Benjamin relaciona as modificações do aparelho perceptivo do pedestre no trânsito urbano com a vivência do espectador de cinema, e invoca às novas maneiras de criação do cinema. Sobre isso Benjamin afirma o seguinte:

A reprodutibilidade técnica da imagem não só mudou nossos modos de expressão e comunicação, como mudou também os nossos modos de percepção da realidade, de um modo distinto dos das culturas letradas, nas culturas eletrônicas audiovisuais, elementos de variados mundos culturais, coexistindo lado a lado com diferentes temporalidades (BENJAMIN, 1996).

Assim, o cinema ¹⁵ possui ferramentas com características metodológicas e uma possibilidade educacional à utilização de questões e conceitos ligados a Filosofia. As possibilidades de verdades e universalidades mostradas pelo cinema podem já ter sido descritas, portanto o aproveitamento pelo cinema é bem distinto. A questão de um tema, pode ser moderadamente pelo olha cinematográfico. Assim, Merleau-Ponty, referindo-se ao cinema e sua significação. Afirma: “[...] O sentido do filme está incorporado no seu ritmo tal como o sentido de um gesto é imediatamente legível no gesto, e o filme não quer dizer nada mais do que ele próprio. A ideia é aqui reconduzida ao seu estado nascente” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 73).

Portanto, Merleau-Ponty afirma, sobre o cinema e o filme: “[...] quando percepciono, não penso o mundo, ele organiza-se perante mim” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 91), e “[...] uma realidade nova que não é apenas uma simples soma dos elementos utilizados” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 69), ou “[...] é através da percepção que podemos compreender a significação do cinema: não se pensa o filme, percepção-se.” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 104).

Assim, seguindo o raciocínio terminológicos do autor, se pode ainda ser qualificada de ritmo e demarcada como componentes não somente de caráter visual evidentemente, mas, comumente sonoros e de musicalidade. Para manter tal declaração, Merleau-Ponty (1983), denomina a psicologia da forma e uma gramática reduzida da linguagem cinematográfica a clarificarem-

¹⁵ O filme cria o conceito, uma complexidade que visa problematizar e resolver um problema. O espectador entendem esse conceito e o recriam quando o filme invade seus pensamentos.

se mutuamente, e a ressaltar o caráter imaginativo que ancora o aparente realismo das filmagens.

Portanto, para que o cinema possibilite a criação de conceitos imagem, é necessário a leitura do filme pela via filosófica, de tratá-lo a partir de um ponto conceitual, como um conceito sensível e em movimentação. Na medida em que, se pode procurar uma suposta veracidade e generalidade nos filmes, quer possa ou não sido sugestionada pela sua direção. O cinema é filosófico caso se investigue o filme na ótica conceitual, como encadeamentos de conceitos demonstrados ou conceitos observados.

O cinema pode estabelecer uma práxis pedagógica essencial na contemporaneidade, visto a natureza da pluralidade de imagens, que são produzidas e recriadas permanentemente, ao modelar a imaginação e representar diversas realidades na monotonia dos sujeitos. Pode auxiliar como guia ao debate da ação filosófica, o qual, sob a linha fictícia de uma representação de realidade, pode motivar o crescimento cognitivo do expectador, defronte a uma problematização presenciada no enredo e nos temas, talvez podendo estabelecer um entendimento da realidade (FISCHER 2007).

Em outra medida, torna acessível uma investigação tendo em vista esclarecimento de questões no que se refere à vida humana, visto que a linguagem cinematográfica não se configura a mesma linguagem traduzida pelo discurso científico ou filosófico, em que concepções como verdades ou falsidades, não possuem tanta valoração quanto nos três discursos acadêmicos. O que se assiste no cinema não são concepções ideias, mas conceitos imagens (CABRERA, 2006).

Assim o cinema, ao contrário do que tenta por vezes a Filosofia em construir uma fala de verdade e universalidade, a contenda não necessita estar limitada no questionamento de uma concepção lógica, mas assenta o expectador a frente de circunstâncias imprevistas, de uma experiência pessoal, expostas pelas nuances das cenas de um filme ou pelo seu arcabouço de cenas. As delimitações de uma película ou filme são distintas daqueles

mostrados pela vida, em que a perspectiva técnica projeta uma imagem numa fração de tempo deliberada como nos diz Cabrera (2006).

A Filosofia como área do conhecimento que tem como pretensão conduzir o homem ao conhecimento crítico, reflexivo e criativo do mundo ainda enfrente inúmeros desafios para que verdadeiramente possa ocupar um espaço considerável nos currículos escolares do Ensino Médio, com a finalidade de proporcionar aos alunos a possibilidade de ampliarem seus potenciais e autonomia intelectual, além de colaborar para a formação ética, estética e política, tornando-os capazes de uma consciência mais crítica e criativa em relação a realidade.

A Filosofia surge na Grécia como uma ferramenta que tem por intuito conduzir ao conhecimento verdadeiro da realidade. Assim, na sua composição a Filosofia é, uma busca pelo *sabere*, *logos*. Sua tarefa é manifestada por intermédio da perplexidade e como o homem é afetado diante da realidade e do mundo que busca conhecer por um caminho que se diferencie da crença ou da opinião (do grego *doxa*), para transformar no conhecimento do mundo e do homem (do grego *logos*). Portanto, a Filosofia nasce do espanto, “o espanto é, enquanto *pathos*, a *arché* da Filosofia” (HEIDEGGER, 1973, p.21).

Ao nascer do espanto, esse *pathos*, como diz Heidegger (1973), o início ou a *arché* da Filosofia. A Filosofia se caracteriza por estabelecer conhecer o mundo e o próprio humano por intermédio de um saber radical, reflexivo, racional e lógico da realidade e de sua ordenação, que é acesa por via de um pensamento apurado desse acontecimento. Assim, a Filosofia tem como ponta de lança investigar algumas questões, de uma forma peculiar e específica que se erigiu ao passar dos seus vinte e seis séculos de existência.

Entretanto, é notório que a linguagem possua seus limites. Assim, podemos então notar na história da Filosofia a utilização de meios que tem como propósito materializar um problema ou uma questão, para que esses se apresentem de maneira mais explícita a mente de quem os investiga. Podemos mostrar que isso se fez ao longo da história da Filosofia, seja em Platão, que se utilizava do mito e do diálogo como intermédio para apresentar determinada questão filosófica, ou mesmo em filósofos modernos como em Descartes onde

na obra *Meditações Metafísicas* se utiliza da imaginação ao supor um certo gênio maligno, que faria com que todo o aparato sensorial nos trouxesse apenas uma ilusão do mundo.

Suporei, pois, que não há um verdadeiro Deus, que é soberana fonte de verdade, mas um certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda sua indústria em enganar-me. Pensei que o céu, o ar, a terra, as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que ele se serve para surpreender minha credulidade. (DESCARTES, 1973,p.96).

A ideia cartesiana tem como questão fazer com que a dúvida da sua própria existência chegue a um alto nível, para poder romper e distanciar-se de opiniões que o afastassem do conhecimento sólido e verdadeiro da ciência. O filósofo desenvolve um texto onde o apelo imaginativo é evidente para mostrar que a própria existência deveria ser colocada em dúvida, mas apesar do exemplo imaginativo, Descarte não ultrapassa a escrita filosófica, pois é nela que busca suporte para suas investigações.

Em sua obra *Diferença e Repetição* (1968) Deleuzeerce fortes críticas a tradição filosófica que, como Platão e Descarte querem sugerir elementos subjetivos para erigir sua Filosofia. A análise Deleuziana é que a Filosofia deve levar em consideração a experiência objetiva para com o mundo não caindo apenas em uma Filosofia que Deleuze nomeou de Filosofia da representação¹⁶, negando a possibilidade de uma Filosofia da diferença.

Assim, a diferença está ligada àquilo que diferencia ou torna desiguais as coisas ou pessoas adotadas em comparação, enquanto a repetição está relacionada às ações que efetuamos por mais de uma vez. A tese central de *Diferença e Repetição* é a de que se há repetição não pode ser do mesmo porque no próprio ato de repetir se introduz a diferença. Isto implica que, no lugar do mesmo, se instala, agora, a diferença. Segundo Deleuze, a Filosofia da representação é uma pseudoFilosofia por não conseguir se apartar do senso comum. Sobre isso escreve Ferronato (2010):

¹⁶ O uso do filme como ilustração remete que a problematização é encaminhada ao horizonte de uma possível representação, ou seja, o filme apenas reproduz conceitos da história da filosofia e não os cria. Para fugir deste horizonte de uma possível filosofia da representação, o filme precisa possuir dentro de si a potência de problematizar o real por meio e suas imagens, o filme necessita de “pensar”.

Tomada como objeto de representação, a diferença não aflige o pensamento, apenas o mantém ocupado com sua própria imagem. Assim, da mesma forma com a dúvida e com a certeza, o pensamento pressupõe tendência para o verdadeiro, mantendo-se preso à forma da representação pelo reconhecimento da distinção entre uma e outra. O que pode arrancar o pensamento de sua inércia é o encontro com o inusitado, precursor de uma coação que força o pensamento a sair de si e criar o novo.(FERRONATTO, 2010, p.82-83).

Portanto, de acordo com Deleuze (2006) a história da Filosofia encaixa-se na representação que é impossibilitada de forçar o pensamento a deslocar-se de si e erigir algo novo transfigurando-se. Assim, o que é primeiro no pensamento é o arrombamento, violência para o filósofo, a Filosofia tem que ser responsável por colocar o pensamento em marcha, violentando-o.

Podemos afirmar que o cinema cria um mundo ficcional. Mas, ainda sim traz em si a possibilidade reflexão e de problematização, investigada ou feita por quem vê um filme. Portanto, nota-se que o filme pode trazer um elemento que vai além de uma simples motivação, direcionando e estimulando aquele que vê para uma investigação que pode não ser experienciada pelo real. Tal investigação é capaz ou não de ser uma investigação crítica e filosófica.

Podemos nos indagar, a partir de que podemos considerar que uma investigação ou uma reflexão a partir de um filme é considerada filosófica ou não? Pensar o cinema ligado a pretensões filosóficas, traz um enorme desafio, de como seria possível construir um modo genuíno de pensar onde a Filosofia da representação pudesse ser deixado de lado. Assim, o cinema para possuir Filosofia tem que ser capaz de criar o pensamento, de violentá-lo e não ser mero reproduzidor de conceitos. O cinema necessita ser um instrumento capaz não somente de problematizar a realidade pelo ficcional, mas de destruí-lo e construí-lo, transformando-se, criando algo com objetividade de como o pensar funciona. Podemos citar o filme Matrix (EUA-1999).

Lançado em 1999, Matrix nos apresenta uma história interessante que faz-nos supor ter bebido de diferentes teorias filosóficas. Primeiramente podemos ver óbvias semelhanças com a Alegoria da Caverna de Platão. Neo durante toda a sua vida tinha uma lancinante dúvida de que o mundo em torno dele, de algum modo, não é certo. Ele vem em contato com Morfeu, que

confirma suas dúvidas. Num futuro distante as máquinas (inteligência artificial) assumiram o controle, e utilizam os seres humanos não mais do que como fontes de energia, distraíndo-os, alimentando uma realidade virtual, uma simulação computacional (Matrix), através de uma sonda diretamente no cérebro. Neo é resgatado (desconectado) por Morpheus, e levado em uma nave que viaja abaixo da superfície da Terra – um planeta morto agora, governado por um computador inteligente que mantém o ser humano resignado ao mundo da realidade virtual, a “Matrix” que é alimentado em seu cérebro. De acordo com Platão, nosso mundo não é senão as sombras, as formas de manifestações imperfeitas. Os presos da caverna de Platão são cegos da verdadeira realidade como as pessoas dentro da Matrix.

A Matrix é uma simulação que cria um mundo imaginário onde as pessoas são prisioneiras da realidade, muito mais como a Caverna de Platão. As sombras ou imagens que os presos veem no muro são tudo que os presos sabem do mundo fora da caverna. Projeções de objetos que não são reais, mas parecem reais porque eles nunca viram o mundo real. Pessoas na Matrix só veem o que mostram as máquinas, tornando difícil acordar de um sonho contínuo, estão aprisionados em um mundo ilusório e incapazes de se libertar. Podemos citar um trecho do diálogo entre Neo e Morpheu retirado do filme:

Morpheu: Sei exatamente o que você quer dizer. Vou te contar por que você está aqui: Você sabe de algo. Não sabe explicar o quê. Mas você sente. Você sentiu a vida inteira: há algo errado com o mundo. Você não sabe o que é, mas há. Como um zumbido na sua cabeça te enlouquecendo. Foi esse sentimento que te trouxe até mim. Você sabe do que estou falando, da Matrix.

Neo: Mas o que é a Matrix?

Morpheu: É o mundo que foi colocado diante de seus olhos para que não veja a verdadeira

Neo: Que verdade?

Morpheu: Que você é um escravo.

Neo: Como todo mundo. Você nasceu num cativeiro, nasceu numa prisão que não consegue sentir ou tocar. Uma prisão para sua mente. Infelizmente é impossível dizer o que é Matrix. Você tem de ver por si mesmo (WACHOWSKI, 1998, p.28-29).

É possível saber se estamos em uma Matrix? Quase todos já passaram pela experiência de irrealidade, de ter a sensação de que o mundo em que vivemos não é real. Essa é uma sensação tão antiga que por muitas vezes pode se confundir com a história da nossa civilização. Ao assistirmos ao filme Matrix de 1999, podemos nos fazer vários questionamentos, como: Será possível que tudo o que vivemos não passe de ilusão? Como distinguir o real do falso? Podemos saber se estamos ou não em uma Matrix? Parmênides, filósofo antigo grego em seu único trabalho conhecido, um poema, *Sobre a natureza*, que talvez seja um texto fundamental para a Filosofia ocidental, narra como é seqüestrado por umas donzelas (as Heliades) e levado a presença de uma deusa enigmática (Dice, deusa da justiça). Esta lhe revela o caminho autêntico do ser e da verdade. No original grego, Parmênides utiliza a palavra *aletheia*, que significa desvelar, levar à luz o que está oculto. Nesse sentido, a verdade não pode ser algo evidente, que se vê a olho nu.

Assim, um filme como Matrix é um excelente exemplo de como o cinema não apenas tem a capacidade de reproduzir conceitos como é também capaz de violentar o pensamento dando margem à criação e recriação de conceitos novos a partir de ferramentas dadas. O filme não é somente um dispositivo de provocar reflexões filosóficas como também traz em si Filosofia. Cabrera afirma:

[...] à primeira vista, pode parecer assustador falar do cinema como uma forma de pensamento, assim como assustou o leitor de Heidegger ao inteirar-se que “a poesia pensa”. Mas o que é essencial na Filosofia é o questionamento radical e o caráter hiperabrangente de suas considerações. Isto não é incompatível, aoinício, com uma representação imagética (por meio de imagens) de questões, e seria um preconceito pensar que existe uma incompatibilidade(CABRERA, 2006, p.17).

Assim, Cabrera (2006) nos mostra que no interior dos filmes existe Filosofia, isto não só porque o filósofo vê no filme características filosóficas, mas sim, porque uma grande parte dos filmes são construídos a partir da própria Filosofia. Portanto, muitos filmes são mais que entretenimento, comunicam o pensamento através de conceitos. O cinema para Cabrera, ultrapassa o simples elemento filosófico, o cinema seria para o autor uma

possibilidade diferente para se erguer a Filosofia, assim como Sartre, Rousseau, e o próprio Nietzsche se utilizaram da literatura como características romancistas como suporte para erigir pensamentos filosóficos.

No que se refere a Deleuze, que também crer haver uma relação entre o pensar e o cinema. Pois, segundo o filósofo as imagens-movimento de um referido filme criam choques investigativos naqueles que o vê. Assim, a imagens-movimento produz no espectador a potência do pensamento sob o formato de um convite- ação, impossibilitando escapar desse “choque” que as imagens do cinema produzem em nosso pensar.

O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas este possível não garante que sejamos capazes de pensar. É essa capacidade, essa potência e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando o choque. Tudo se passa como se o cinema dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador que há em vocês (DELEUZE,2007, p.190).

O cinema se mantém, assim, conectado a um sistema de ação-reação, em que a narrativa consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais os personagens reagem às situações em que se encontram ou atuam de forma que tal situação fique visível ao espectador que seria levado, por sua vez, a uma identificação projetiva com este personagem.

Assim, a narração parece aspirar à verdade, remeter-se a uma forma do verdadeiro. É um esquema que implica metas, obstáculos, meios, rodeios que ali estão para serem alvo da reação do personagem que sofre a ação de tal situação. Isso nos coloca diante de um sistema composto por uma imagem-percepção¹⁷ (movimento de corpos como substantivos) e uma imagem-ação (movimento como verbo) centralizada num personagem, o que também sustentaria a relação sujeito conhecedor e objeto cognoscível da ciência tradicional, mantendo a posição do homem como agente de transformação e o

¹⁷ Deleuze (2009, p. 104) explica: Percepcionamos a coisa menos aquilo que não nos interessa em função das nossas necessidades. Por necessidade ou interesse deve entender-se as linhas e pontos que retemos da coisa em função da nossa face receptora e as ações que selecionamos em função das ações retardadas de que somos capazes. O que é uma maneira de definir o primeiro momento material da subjetividade: ela é subtrativa, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa. Mas, inversamente, é preciso nesse caso que a própria coisa se apresente em si como uma percepção, e como uma percepção completa, imediata, difusa. A coisa é imagem e, a esse título, percepção-se a si mesma e percepção todas as outras na medida em que lhes sofre a ação e reage a está em todas as suas partes.

progresso do mundo a partir de um ponto de vista privilegiado, extraordinário, notável.

Entretanto, Cabrera (2006) afirma que os filmes filosóficos possuem uma intenção em passar um dado conceito sobre algo que diz respeito ao humano e ao mundo e a maneira como concebemos essas duas realidades. O impacto emocional é a *arché* da Filosofia existente nos filmes, sendo igual ao espanto que para o filósofo é a *arché* da Filosofia. Este impacto emocional gerado pelo conceito-imagem encontrado em um filme acompanhado de uma investigação profunda sobre isso Cabrera chama de “logopatía” (CABRERA,2006, p.20), mostrando que essa violência que sofre o pensamento não é somente *pathos*, mas inclui também o *logos*.

Podemos entender por que Cabrera (2006) diz que o efeito dramático não se assemelha ao efeito emocional (logopatía). O dramático está envolto do *pathos*, as paixões, alegrias, tristeza e sentimentos diversos ao experienciarmos o filme. Já no que se refere ao impacto da emoção, esta não exige necessariamente que sejamos afetados por estes sentimentos, pelo contrário, elas não se apresentam no filme, não possibilitando a produção de um elemento logopático ou direcionar o que vê a um estado catártico.

Seguindo, a “logopatía” segundo Cabrera (2006) tem a ver com o que Deleuze chama de “choques ou “nooches”. Este procedimento, afirma Deleuze, acontecem através dos filmes que abrangem a afetação da nossa consciência, criando o pensamento ou o que Cabrera chama de conceito- imagem, e atravessa, segundo Deleuze, por três fases diferentes: a primeira o conceito ou da imagem do pensamento (*logos* segundo Cabrera), a segunda do conceito ao afeto (*pathos* segundo Cabrera) e por fim a identificação e entendimento (identidade) do conceito e da imagem que será nomeado por Deleuze como “choques” e por Cabrera como “logopatía” (DELEUZE,2007, p.195).

Portanto, este choque só pode ser produzido se a imagem for capaz de despertar um sentimento de estranhamento. Jamais poderemos recusar que o trabalho com filmes no ensino de Filosofia seja algo tão simplista, pois não é somente os apontar e suscitar a reflexão sobre eles ou as assertivas que os envolvem ou, ainda, exibi-los na sala de aula e convocar que os alunos glosem

algo sobre eles e partir deles. Contrário à isto, há inúmeros enredamentos nesse procedimento, sendo necessário que o professor exercite as suas capacidades de reflexão, de explicação e de intercâmbio com os alunos.

Assim, a experiência do aluno não deve de forma alguma ser deixada de lado, muito pelo contrário, ela é uma possibilidade riquíssima para ser tornada no ponto inicial de uma reflexão filosófica. Mas, essa experiência não é suficiente possível de acabar com o pensamento comum. No entanto, o professor não deve se colocar e interpretar seu trabalho como uma espécie de guru no sentido de achar que possui um conhecimento superior ao dos alunos, fazendo com isso que seu conhecimento prevaleça e ignore a cultura no aluno, se faz necessário colocar-se com respeito a formação, e a vivência cultural de cada um.

O professor necessita conhecer e estudar antes o filme que vai trabalhar com o alunado – examinar, ler críticas, compreender quando acontece a história contada, contextualizá-lo no tempo e espaço – para a partir daí incentivá-lo a praticar reflexões, sempre tendo em vista o contexto com o que quer que apreenda, como também, o professor deve pausar a sua exibição, regularmente, para agenciar debates, sempre cauteloso à faixa etária e experiência do alunado.

Se faz imprescindível que se entenda que a linguagem cinematográfica é possuidora de simbologias e de significações para que seu público descubra, nesse caso específico os alunos. O filme é um constituído cultural, o qual se funda no contexto em que é determinado, pois não se trata de um acontecimento cultural independente, já que é possuidor de significado continuamente que surge de alguns valores, mitos, crenças e práticas sociais das variadas culturas, narrativas orais, escritas ou audiovisuais.

Se faz necessário para o professor que integra ensino e cinema, que possua consciência do deslumbre que os filmes cumprem a partir de sua linguagem e significação que são possuidores de aglutinar assuntos de ordem social, política econômica e existencial. Nessa conjuntura, o filme pode colaborar como um encanto para as aulas de Filosofia, possibilitando a apreensão por parte dos professores e alunos, a reverência de como variadas

sociedades educam/formam as suas novas gerações. “É sempre um mundo novo, construído na e pela linguagem cinematográfica, que se abre para nós” (DUARTE, 2002, p. 106). Cysneiros (1999, p.22) alude sobre uma feição que tem disposição a passar despercebido, que é a maneira primordial dramático do real intercedida pelo cinema:

Nos primeiros anos do cinema, por exemplo, as plateias em salas escuras tinham medo de cenas de trens que se aproximavam do espectador (confusão entre percepção ordinária e mediada). Ainda hoje, depois de quase meio século, a TV ainda goza do charme dramático da novidade, ao realçar formas e alterar perspectivas de rostos e de outros detalhes corporais; ao criar efeitos e modificar tempos e espaços de objetos apreendidos por lentes e manipulados depois em laboratório, mostrando-os repetidamente, descobrindo ou inventando novas realidades (CYSNEIROS, 1999, p.22).

Segundo, é imprescindível que no emprego de filmes nas aulas de Filosofia o professor tenha considerações sobre o seu objeto de estudo, que é a reflexão filosófica, na qual se faculta conciliar elementos para se envolver, numa realidade mais abrangente e global, os fenômenos em relação àqueles que atuam localmente. Nesse sentido, é sugerido que o uso do cinema nas aulas de Filosofia direcione algo que siga não apenas para a reflexão do texto fílmico, mas que possibilite a competência para que haja uma experiência de ver além das imagens dadas e do texto. Assim, essa linguagem fílmica deve, colaborar para se interrogar as representações constituídas em determinadas agenciamentos sócio históricos.

A linguagem fílmica, por tecer ou exibir as realidades e por ser também um elemento de fruição, estimula consideravelmente e amplamente na formação do conhecimento na coletividade. Assim, o cinema como nascente de estimulação pedagógica e de formação de docentes e discentes possibilita suscitar uma análise reflexiva bem mais abrangente no fazer pedagógico. Tendo em vista, as vivências e as realidades dos alunos, dos filmes de *blockbuster*¹⁸ aos clássicos, são de extrema importância uma posição

¹⁸ O “blockbuster” é um tipo de filme produzido pelos estúdios cinematográficos estadunidense lançado no mercado a partir da década 1990, tendo como principal objetivo o apelo comercial. São filme produzidos com a única intenção de levar um grande número de espectadores aos cinemas e potencializar lucros (C.f MASCARELO. F. História do Cinema Mundial. São Paulo: Papirus, 2006.p.345)

reflexiva no que se alude a um método a ser adotado na aprendizagem da Filosofia através da linguagem fílmica.

O cinema tem, ao mesmo tempo, a capacidade de armazenar o presente e contar histórias de distintas formas. Sua extensão se dá como estima histórica, como depoimento do presente e do passado, numa constituição de memórias, das visões de mundo, das identidades e das ideologias. Duarte (2002, p. 90) enfatiza que “[...] o cinema é um instrumento preciso, por exemplo, para ensinar respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais que integram as sociedades complexas”.

A autora ainda aponta que em “sociedades audiovisuais” (DUARTE, 2002, p.90) como a nossa, a entrada ao cinema e, indo mais além, a propriedade da linguagem cinematográfica nas suas singularidades, pode ser assistencial e enriquecer a abrangência do corpo e sua educação na escola. E se incluirmos a educação imersa numa sociedade audiovisual, a anotação fílmica e sua assimilação apanham importância em meio aos conhecimentos escolares.

1.7 O cinema que pensa

O cinema pode servir como uma força motriz para a atividade filosófica, desde que possa exercer o poder necessário para fazer avançar a investigação do problema subjacente por meio de um contexto ficcional que possa ser experienciado. O filme surge como um tópico para discutir algo externo. Ou seja, a Filosofia é incorporada ao filme para o espectador e, portanto, é o ponto de partida para o pensamento filosófico e fornece o conteúdo para que isso aconteça. Mas como um filme pode educar o pensamento? Como as emoções provocadas pela imagem podem tocar e afetar a razão? Como os conceitos filosóficos podem estar ligados a imagem?

Os pensamentos devem sempre passar do espanto que se insere no problema e desperta para o valor da verdade ou do desejado. A natureza filosófica do pensamento encontra a natureza imagética do cinema. Este é um

movimento que envolve o pensar, assim, com esse movimento o ato de pensar pode ser levado mais além, levando o que vê a pôr-se no lugar de pensar que poderia ser o seu enredo presente no filme. A mente humana vive em um cinema de imagens conceituais e que trazem o conceito-imagem, O enredo, então, nos atrai para relações logopáticas, emoções e sensibilidades que criam razão e impulsos verbais, abrindo espaços de diálogo com a obra. Segundo Julio Cabrera (2006), a Filosofia não deve ser vista como totalmente definida antes do cinema, mas como algo que pode mudar com essa chegada. E sua discussão de conceitos filosóficos e tentativas de criar:

E nesse ponto Cabrera (2006) foi mais longe em seu livro, deixamos de ser um espectador passivo na frente da tela e nos tornamos um participante ativo nas imagens em movimento que atravessa a tela, nos colocamos no lugar, sorrimos, entristecemos, adentramos no espaço fílmico que é este mundo de ação, e assim podemos criar e recriar novas experiências, novos mundos, reorganizando e criando conceitos que tem relação estreita com processo imagético. Gradualmente, estabelecendo relacionamentos com os alunos para criar uma familiarização desde com o cinema, e assim criarmos perguntas num problema filosófico dentro do filme estudado, leitura e escritas filosóficas, investigação e diálogos filosóficos, avaliação e criação de saídas filosóficas para questões investigadas. Para Cabrera:

Costumamos dizer a nossos alunos que, para se apropriar de um problema filosófico, não é suficientemente entendê-lo: também é preciso vivê-lo, senti-lo na pele dramatizá-lo, sofrê-lo, padecê-lo, sentir-se ameaçado por ele, sentir que nossas bases habituais de sustentação são afetadas radicalmente. Se não for assim, mesmo quando entendemos plenamente o enunciado objetivo do problema, não teremos nos apropriado dele e não teremos realmente entendido(CABRERA, 2006, p. 16).

A aula de Filosofia vai além do cinema como forma de vivência artística e estética, levando os alunos, questionar e dar sentido, através de um ou mais conceitos visuais, é possível explorar o cotidiano dos jovens na tela do cinema, transformando a Filosofia em um pensamento autônomo, vivo e transformador, em uma cena de filme onde nos encontramos em silêncio e ainda diante da dor humana, distância e desconforto com a ordem atual que vemos. A Filosofia nasce como uma tentativa de encontrar uma solução para um problema específico, criando seus conceitos.

As questões filosóficas possuem características universais e humanas, assim também o encantamento pela imagem movimento. Os filmes são apresentados por meio da imagem que por vezes apresenta-se com formato escrito de uma forma complexa para o entendimento. Portanto, alguns conceitos filosóficos são visualmente muito mais bem retratados no filme.

Assim, cria-se então o denominado conceito-imagem que para Cabrera “é instaurado e funciona no contexto de uma experiência que é preciso ter, para que se possa entender e utilizar esse conceito” (CABRERA, 2006, p. 21), isto é, há sempre uma ideia ou um conceito a ser transmitido pela imagem em movimento.

Os conceitos-imagens do cinema, procuram produzir em alguém (um alguém sempre muito indefinido) um impacto emocional que, ao mesmo tempo, diga algo a respeito do mundo, do ser humano, da natureza, etc. e que tenha um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo através do seu componente emocional (CABRERA, 2006, p. 22).

A Filosofia cinematográfica mantém pelo menos alguns aspectos básicos da realidade. Simplificando, eles são totalmente compreendidos e não podem ser expressos de uma maneira lógica e clara, mas devem ser apresentados com sabedoria por meio de uma compreensão da logopática. Afetiva e racional ao mesmo tempo. O filme consegue penetrar nos cantos mais íntimos das pessoas e estimulando os sentimentos e emoções mais profundas. Ele tem o poder de tecer uma teia simbólica de infinitas culturas construídas ao longo da história. Um filme pode trabalhar com o imaginário coletivo como signo de grandes livros, das epopeias mais famosas, épicas, tragédias inusitadas e emoções nobres, êxtase, ternura, amor, ódio e inquietação. Estas histórias condensadas as vivências humanas mais complexas. Isso acaricia os desejos mais profundos do ser humano e permite a aproximação das mais diferentes fronteiras.

Um dos pressupostos básicos para que o cinema tenha as características mencionadas na formulação do conceito- imagem é que nos disponhamos a ler o filme filosoficamente, isto é, a tratá-lo como um objeto conceitual, como um conceito visual e um movimento. Ou seja, “[...] devemos impor a pretensão de verdade e universalidade em nossa leitura do filme, quer

o diretor tenha proposto isto ou não” (CABRERA, 2006, p. 45). O conceito-imagem do filme cria um impacto emocional que diz algo sobre o mundo, as pessoas e a natureza e, por meio desse elemento emocional tem um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo.

Por meio de experiências fortes emocionalmente, o conceito de imagem confirma algo sobre o mundo com reivindicações de verdade e universalidade. O cinema é universal no sentido de que pode acontecer a qualquer pessoa. Portanto, temos o pressuposto básico de que Cabrera (2006) depende para manter viva a ideia de que o "cinema pensa"¹⁹. E a partir dessa afirmação que Cabrera (2006) responde sobre como conectar conceitos filosóficos ao cinema, fornece-nos o que o autor-diretor ou o diretor-autor está tentando transmitir e é captado pelo público por meio da logopatia dos problemas da cena proposta por meio do conceito-imagem e nos insere no contexto do problema. Em outras palavras, um filme pensa e pode fazer pensar, então será uma via de mão dupla.

¹⁹ Denota que os filmes não são mera ilustração ou elementos mobilizador da filosofia, ou seja, “acidentes filosóficos”. Quando se afirma que o cinema pensa, atribui-se a ele a incrível capacidade de criar conceitos, de iniciar reflexões, de violentar o pensamento, enfim, de transfigurar o real colocando-se como um canal que está para além do pensamento filosófico.

2 O USO DO CINEMA COMO PROCESSO DIDÁTICO-PEDAGÓGICO PARA APRENDIZAGEM FILOSÓFICA

Atualmente, são inúmeros os obstáculos que se apresentam no trabalho pedagógico desenvolvido em sala de aula. As circunstâncias culturais, econômicas e sociais apresentam-se como elementos decisivos que perpassam por todas as disciplinas exigidas no currículo, se tivermos em mente a perspectiva de concepção de ensino que emancipe e dê uma certa autonomia na formação do sujeito. Com o aprendizado de Filosofia isso não se mostra diferente. Pois, partimos do degrau inicial de se colocar uma reflexão a respeito de quem é o sujeito da aprendizagem da Filosofia e de como esta aprendizagem pode ser estabelecida através dos filmes.

Em plena era tecnológica, o uso de tecnologias educacionais em sala de aula tem se tornado cada vez mais indispensável a fim de aproximar o aluno do mundo que o cerca, de uma maneira mais atraente e prazerosa. Acredita-se que na sociedade contemporânea alunos e professores coexistam diariamente, sejam em suas casas ou no ambiente escolar, com imagens, áudios e vídeos, ou seja, recursos audiovisuais dos quais o filme é parte integrante. Logo, é possível que o filme seja um instrumento auxiliar da ação educativa e do desenvolvimento da capacidade de aprendizagem dos alunos, tornando-os capazes de decodificar e envolver o cotidiano que os cercam e a realidade do mundo de maneira geral.

Nesse sentido, é evidente a necessidade da utilização de novas metodologias no domínio do ensino da Filosofia, saber que se distingue pelo alto grau de dinamicidade e interdisciplinaridade no seu corpo temático. O professor de Filosofia necessita ser um elaborador e pesquisador de novos métodos de ensino, dirigir a dinamização de suas aulas para causar bons resultados na afinidade ensino-aprendizagem. Ou, dito de outra maneira, é preciso utilizar variantes metodologias de ensino para estimular, impulsionar, atrair e até inquietar os alunos nas aulas de Filosofia, aplicando instrumentos didático-pedagógicos que possam agenciar aprendizagem de forma atrativa.

O filme pode ser utilizado em todos os níveis do ensino, assim como, em várias outras disciplinas além da Filosofia, como na História, na Literatura, na Geografia, na Matemática, entre outras. Aplicando-o no exercício educativo de maneira contextualizada, o filme pode ser algo inovador e enriquecedor, e por isso, os envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, ou seja, professores e alunos, não podem manter-se alheios a tal instrumento, que pode lhes aguçar curiosidade e imaginação, além de aprimorar seu senso crítico.

Diante do contexto, a questão norteadora da pesquisa propõe: o filme pode ser um instrumento didático-pedagógico que possibilite o pensar filosófico e ser atrativo para o ensino de Filosofia? Para tanto, a atual pesquisa tem por objetivo geral avaliar o filme como instrumento didático-pedagógico no ensino de Filosofia, e como objetivos específicos: discutir o uso de filmes no ensino de Filosofia, e sugerir alguns filmes atrativos para o ensino de conteúdos filosóficos. E por fim, como justificativa essa pesquisa poderá contribuir com a discussão sobre a utilização do cinema na aprendizagem de Filosofia, referindo-se especialmente ao uso do filme como instrumento.

Portanto, atualmente se habita em uma sociedade onde o audiovisual predomina e isto é fato, então por que não a empregar como um fator na aprendizagem de Filosofia? É nessa direção que se oferece esta sugestão envolvendo cinema e Filosofia, ao buscar desenvolver uma direção para o ensino da Filosofia por interferência do cinema. Se faz necessário também não pode existir distinção nem atitude preconceituosa perante de nenhum filme, seja ele um blockbuster ou um filme clássico. A única reivindicação é que ele possa existir dentro de si a Filosofia, ou seja, que haja a possibilidade de imbricação com conceitos e reflexões filosóficas e para isso, se faz necessário que conhecimento filosófico do professor esteja presente nessa caminhada.

Assim, o filme não será empregado unicamente como um estratagema de mobilização e de desenho de um problema. Será tratado como uma unidade conceitual apropriado de forçar ou acender o pensamento dos alunos em torno da criação de novos conceitos por intermédio da reflexão filosófica fílmica tal como um texto filosófico é capaz de fazer com seu leitor. A linguagem

cinematográfica percebida como arte, arrasta a experiência da fruição das diversas capacidades estéticas expressivas, lógico-cognitivas, morais etc.

É uma grande forma de criação artística, de impulsionar os afetos e de estímulo estético. O cinema não é apenas uma técnica, pois, há também nele arte e ideologia. A partir das muitas mudanças no ensino de Filosofia nos últimos anos no Brasil, com numerosos avanços e retrocessos, o emprego de novas tecnologias como ferramentas didático-pedagógicas foi se tornando imprescindível e inevitável para o procedimento de ensino-aprendizagem.

Assim, nesse contexto, o filme surge como um dos mecanismos adequados para proporcionar de forma atuante para o incremento das aulas de Filosofia, visto que assenta aos alunos a admissão em aulas mais atrativas, dinâmicas, interativas e eficazes. A introdução de novas tecnologias em aulas de Filosofia assessora na construção do conhecimento filosófico, já que comporta aos alunos a inquietação dos problemas mundiais atuais e a edificação da cidadania.

O conhecimento do professor se faz necessário nesse procedimento de agregar novas tecnologias, porque além de ter essa possibilidade de mediar a composição da aprendizagem, ele tem a competência de também criar possibilidades. No entanto, quando um professor opta por aplicar filme para enriquecer suas aulas se faz necessário que este tenha um objetivo didático bem apontado, conhecer o porquê da sua exposição, assim também, se faz necessário estabelecer critérios para a seleção de um tema apropriado, considerar o patrimônio de conveniências que esta tecnologia pode apropriar; além do mais de refletir sobre o tema proposto e o caminho metodológico que será empregado, ou seja, é de extrema importância o planejamento de ensino correspondente ao uso desse tipo de dispositivo didático-pedagógico.

Assim, o professor deve apresentar tudo, desde a escolha do tema e título do filme a ser mostrado até as possíveis reflexões que ele animará, além do formado de como será organizada sua apresentação, as atividades e avaliações, em seguida. Em seu programa deverá induzir em conta alguns questionamentos, tais como: é necessário que os alunos possuam conhecimentos anteriores para compreender o conteúdo apresentado? O

tempo da aula é suficiente para a exibição? Se não for, qual será o tempo? Quantas aulas necessárias? Em quantas partes o filme será exibido? Será indispensável combinar com outros professores para utilizar os horários de suas aulas? Quais as discussões que precisarão serem erguidas e como? A avaliação da aprendizagem, poderá surgir de debates, ou grupos de discussão e reflexão? Estas questões podem contribuir na intenção de guiar e balizar o professor no andamento da reflexão filosófica, de pensar a prática do filme em aulas de Filosofia.

Portanto, se faz necessário apontar que quando o professor alcança praticar a relação entre cinema e ensino de Filosofia acrescenta a possibilidade de alcançar mais êxito na metodologia de ensino-aprendizagem do conteúdo a ser trabalhado, porque a linguagem do cinema é encantadora e é capaz de reunir ao mesmo tempo, questões políticas, econômicas, sociais e, até mesmo, existenciais.

Assim, os filmes necessitam serem selecionados a partir da articulação dos conteúdos e conceitos já trabalhados, tendo em pensamento também associado de objetivos e finalidades que se almeja alcançar no processo ensino- aprendizagem no que se fazem referência a Filosofia. É evidente que não poderão ser encontrados filmes adequados para todo o aglomerado de conteúdo, se faz necessário haver conexão do teor do filme a ser trabalhado com o tema sugestão para as aulas de Filosofia.

Outra afirmativa, é que inúmeras são as possibilidades e potências de uso de filmes na circunstância escolar. Concorre ao professor localizar sua melhor maneira de emprego e, também, definir a figura que explorará o conteúdo a ser investigado. É importante lembra que o emprego de filmes pode comportar o acréscimo do universo dos conteúdos, visto que podem ser alargados além de conhecimentos científicos e valores sociais. Presta-se a uma atividade multidisciplinar e o professor deve estar atento e ter consciência da potencialidade dos filmes enquanto ferramenta didático-pedagógico e de tudo o que é admissível levar para além da escola: “[...] ver filmes, discuti-los, interpretá-los é uma via para ultrapassar as nossas arraigadas posturas etnocêntricas e avaliações preconceituosas, construindo um conhecimento

descentrado e escapando às posturas ‘naturalizantes’ do senso comum” (TEIXEIRA, 2006, p. 8). Ainda nesse sentido Alencar (2007) afirma que:

O cinema possibilita o encontro entre pessoas, amplia o mundo de cada um, mostra na tela o que é familiar e o que é desconhecido e estimula o aprender. Penso que o cinema aguça a percepção e torna mais ágil o raciocínio na medida em que, para entendermos o conteúdo de um filme, precisamos concatenar todos os recursos da linguagem fílmica, utilizados no desenrolar do espetáculo e que evoluem com rapidez (ALENCAR, 2007, p. 137).

Se faz necessário apontar os numerosos acréscimos do emprego dos filmes para a apreensão de outros costumes, mas também, é necessário estar em consonância para a precisão de questionamentos e análise crítica em sala de aula, pois, ao utilizar o cinema nas aulas de Filosofia, ele se contorna um importante instrumento didático-pedagógico que auxiliará o aluno na ampliação de diferentes capacidades, entre elas a da capacidade crítica e sociocultural.

Assim, a utilização de filmes pode assessorar na apreensão de culturas diferentes e locais distantes, bem como, da coletividade e seus hábitos locais vivenciados pelos alunos, pois frequentemente os autores e roteiristas se inspiram na realidade para alcançar sua ficção. Ainda um grande erro seria aceitar o filme sem indagações e criticidade, pois consistiria em uma grande emboscada ao absorver os desenhos ideológicos de outros sem praticar uma crítica aguçada, assim como, pormenorizar culturas e espacialidades únicas e com um certo grau de complexidade.

Em presença de inúmeras probabilidades oferecidas pelo emprego de filmes nas aulas, é importante lembrar o papel fundamental do ensino de Filosofia no acréscimo da pessoa em sua totalidade, o que avigora a sua necessidade em modificar-se constantemente, conforme as transformações sociais, seguindo de maneira inevitável todas as extensões do desenvolvimento tecnológico e do alcance da mídia no mundo globalizado.

Uma extraordinária maneira de praticar e aprender a ensinar Filosofia é, pelo meio de metodologias que beneficiam o uso de filmes, pois mesmo fazendo parte do cotidiano dos adolescentes, na atmosfera educacional ainda se faz pouco presente e pode ser útil para trabalhar diversos temas filosóficos. As salas de aula acabam sendo provocadas pelas tecnologias educacionais a

abandonarem o ensino tradicional, cujos professores são o centro, para aceder a uma aprendizagem mais atrativa, participativa e associada, que tem conexão presenciais e virtuais.

Portanto, se faz importante refletir sobre os filtros imprescindíveis para uma leitura crítica de um filme a partir de um ponto de vista filosófico, enfatizar a autenticidade das paisagens exibidas, o etnocentrismo e os arquétipos de figuração e a subjetividade do autor na narração e na escolha dos enquadramentos do espaço representado. Atentos a esses cuidados, dificilmente haverá ambiguidade na utilização de assentados filmes nas aulas de Filosofia, em especial quando o professor apresentar a intenção de desenhar o tempo histórico-cultural apresentado e que tipo de intenção o filme quer direcionar o expectador.

2.1 Cinema como intermédio da aprendizagem filosófica

A Filosofia, por um lado, entende que pode proporcionar uma compreensão das competências e habilidades que são orientadas pelo contexto de aprendizagem encontrado no currículo do Ensino Médio. Portanto, os alunos necessitam ter aula de Filosofia, e vale a pena desenvolver as possibilidades que este campo pode oferecer, através das quais se abre um espaço para metodologias filosóficas interativas e para uma produção intelectual dos alunos.

O cinema, por outro lado, pode construir um olhar crítico e reflexivo por meio do filme inserido em uma linguagem figurativa que pode conectar temas filosóficos à imagem movimento. Portanto, o uso do cinema em contextos educacionais e como recurso educacional não é novo. Porém, por meio das atividades planejadas e elaboradas com antecedência à exposição, o cinema pode apresentar todo potencial de aplicação em sala de aula, A sua compreensão multilíngue (na exposição) e reflexão sobre a criatividade humana (após a exposição), reforçando assim a necessidade de aprofundamento do assunto.

Um ponto muito importante em nossa pesquisa para pensar a possibilidade de harmonia entre Filosofia e cinema é entender que o cinema é um meio de construção do pensamento. É importante reconhecer que por meio de um filme é possível construir diálogos capazes de resolver diferentes aspectos da realidade por meio das imagens e dos elementos que o compõem o filme.

Portanto, é importante mostrar que a maneira como o cinema lidar com esses problemas não é de maneira alguma idêntica ao da Filosofia. É importante lembrar que os filmes nem sempre carregam problematizações. Isso fica claro no trabalho que é feito pela indústria cultural. Também não significa que não possamos trazer nenhuma reflexão, mas que eles não pretendem. Mesmo que isso seja apresentado como um produto da indústria cultural, precisamos entender como podemos encontrar e estabelecer desenvolvimentos filosóficos por meio do cinema.

O filme pode ser uma ferramenta para articular a Filosofia por possuir uma expressão filosófica, mas para construir essa relação, é preciso entender o tipo de relação que pode ser construída entre a Filosofia e a produzida pelo filme. Em seguida, precisamos estabelecer como podemos nos relacionar com a linha particular de pensamento e o conceito filosófico apresentado. Como os filmes nos trazem esses conceitos.

Alessandro Reina, (2014, p. 19) nos diz: “o cinema torna-se arte quando ganha uma narrativa, quando expressa uma linguagem que tem como intenção comunicar algo que vá além das imagens de objetos e situações cotidianas triviais, passando a ser alvo de especulação”. Por meio da narrativa, o público surge com potencial para pensar e se correlacionar por meio de conceitos específicos e resolução de problemas.

Essa parece ser uma potência fundadora do cinema. Convocar os espectadores a participarem de uma ação que se faz na modulação do que há – sem moldes ou código, por mais que estes insistam em nos atravessar- e que é transformadora do real, com real, mas antes, uma transformação sem fim. O cinema é relacionar-se com o mundo que mais interroga, vê e ouve do que explica (MIGLIORIN, 2010, p.3).

Assim, o cinema pode convidar o espectador a participar e vivenciar a ideia de estabelecer um diálogo na escola. Iniciando com ideias experimentais

e movendo os professores e alunos para o campo da experimentação. Como nos diz, Migliorin (2010):

A arte não se ensina, se experimenta. A experiência deve ser nova para o professor e para o aluno, enfatiza, ainda, Bergala. É pela experiência que o professor pode sair do lugar daquele que ensina para experimentar com os alunos. Experimentar no lugar de 43 interpretar, como tanto insistiu Deleuze. Com os amigos – PierPaolo, Gilles e Alain podemos, então, dizer que o cinema é uma experiência na transformação da realidade (MIGLIORIN, 2010, p. 4).

Esta relação entre experimentação e formação permite ao filme criar uma ponte para a Filosofia e sem perder a sua essência, construindo um diálogo colaborativo com a libertação intelectual dos alunos. O uso do filme tem o principal objetivo de desenvolver certas habilidades e competências entre os alunos. Pensando a Filosofia na atualidade, existem grandes dificuldades que os jovens de hoje possuem para pensar por si mesmo, condição essencial segundo apontaram filósofos. Nesse sentido, o filme pode estimular o exercício crítico e investigativo desses alunos, oferecendo uma temática que pode levar a um debate ou troca de ideias e experiências entre professores e alunos. Além disso, trabalhar com filmes pode explorar muitas formas cognitivas do aluno, oferecendo atividades após a visualização do filme, o que requer o desenvolvimento de certas habilidades, como criatividade, sentidos críticos e a capacidade de trabalhar com um grupo. Como afirma Napolitano (2003):

[...] o trabalho sistemático e articulado com filmes em sala de aula ajudam a desenvolver competências e habilidades diversas, tais como a leitura e elaboração de texto; aprimoram a capacidade narrativa e descritiva; decodificam signos e códigos não-verbais; aperfeiçoam a criatividade artística e intelectual; desenvolvem a capacidade crítica sociocultural e político- ideológica, sobretudo em torno dos tópicos mídia e indústria cultural (NAPOLITANO, 2003,p.18).

Outrossim, é a possibilidade de se aproximar do filme da articulação com os conceitos. O conceito é um elemento para refletir e entender a Filosofia. Portanto, Cabrera (2006) parte do princípio de que cada filme comunica ideias advindas da imagem. Assim, se a Filosofia trabalha com o texto fílmico como fonte que tem a capacidade de emitir conceitos, o filme também pode ser interpretado como um gerador de conceitos da Filosofia por meio do conceito-imagem. O conceito-imagem de acordo com o autor é introduzido quando ele tem uma experiência, por isso é necessário entender e usar este conceito. O autor afirma, o conceito-imagem não é uma categoria

estética, nem pretende afirmar se um filme é bom ou ruim, trata-se de entender o filme como uma maneira de pensamento.

O professor necessita conhecer e estudar antes o filme que vai trabalhar com o alunado – examinar, ler críticas, compreender quando acontece a história contada, contextualizá-lo no tempo e espaço – para a partir daí incentivá-lo a praticar reflexões, sempre tendo em vista o contexto com o que quer que apreenda, como também, o professor deve pausar a sua exibição, regularmente, para agenciar debates, sempre cauteloso à faixa etária e experiência do alunado.

Se faz imprescindível que se abarque que a linguagem cinematográfica é possuidora de simbologias e de significações para que seu público os descubram, nesse caso específico os alunos. O filme é um constituído cultural, o qual se funda no contexto em que é determinado, pois não se trata de um acontecimento cultural independente, já que é possuidor de significado continuamente que surge de alguns valores, mitos, crenças e práticas sociais das variadas culturas, narrativas orais, escritas ou audiovisuais.

Se faz necessário para o professor que integra ensino e cinema, que possua consciência do deslumbre que os filmes cumprem a partir de sua linguagem e significação que são possuidores de aglutinar assuntos de ordem social, política econômica e existencial. Nessa conjuntura, o filme pode colaborar como um encanto para as aulas de Filosofia, possibilitando a apreensão por parte dos professores e alunos, a reverência de como variadas sociedades educam/formam as suas novas gerações. “É sempre um mundo novo, construído na e pela linguagem cinematográfica, que se abre para nós” (DUARTE, 2002, p. 106).

Cysneiros (1999) alude sobre uma feição que tem disposição a passar despercebido, que é a maneira primordial dramático do real intercedida pelo cinema, reforça dizendo que:

Nos primeiros anos do cinema, por exemplo, as plateias em salas escuras tinham medo de cenas de trens que se aproximavam do espectador (confusão entre percepção ordinária e mediada). Ainda hoje, depois de quase meio século, a TV ainda goza do charme dramático da novidade, ao realçar formas e alterar perspectivas de rostos e de outros detalhes corporais; ao criar efeitos e modificar

tempos e espaços de objetos apreendidos por lentes e manipulados depois em laboratório, mostrando-os repetidamente, descobrindo ou inventando novas realidades (CYSNEIROS, 1999, p.22).

Seguindo, é imprescindível que no emprego de filmes nas aulas de Filosofia o professor tenha considerações sobre o seu objeto de estudo, que é a reflexão filosófica, na qual se faculta conciliar elementos para se envolver, numa realidade mais abrangente e global, os fenômenos em relação àqueles que atuam localmente. Nesse sentido, é sugerido que o uso do cinema nas aulas de Filosofia direcione algo que siga não apenas para a reflexão do texto fílmico, mas que possibilite a competência para que haja uma experiência de ver além das imagens dadas e do texto. Assim, essa linguagem fílmica deve, colaborar para se interrogar as representações constituídas em determinadas agenciamentos sóciohistóricos.

A linguagem fílmica, por tecer ou exhibir as realidades e por ser também um elemento de fruição, estimula consideravelmente e amplamente na formação do conhecimento na coletividade. Assim, o cinema como nascente de estimulação pedagógica e de formação de docentes e discentes possibilita suscitar uma análise reflexiva bem mais abrangente no fazer pedagógico. Tendo em vista, a vivência e a realidade do aluno, dos filmes de *blockbuster* aos clássicos, são de extrema importância uma posição reflexiva no que se alude a um método a ser adotado na aprendizagem da Filosofia através da linguagem fílmica.

2.2 O processo da aprendizagem filosófica

A Filosofia não é um tipo de especulação cujo valor possa ser medido por falso ou verdadeiro, e tão pouco não poderemos afirmar que seja uma verdade absoluta, mas isso não significa dizer que ela seja um jogo meramente de palavras gratuitas, ou seja, não é somente algo puramente verbal. Assim, o valor da Filosofia é distinto do valor da verdade, que pode convir expressivamente ao conhecimento científico. Mas, não podemos perder de vista a concepção de que a Filosofia sempre foi e será uma luta pela clareza e

pela coerência e sob esse aspecto, não esquecer que é uma construção de uma linguagem particular e privilegiada.

Assim, é na reflexão filosófica na sua especulação que os problemas de sentido e de signos de outras disciplinas aportam suas reflexões, a longa história da Filosofia se apresenta e nos mostra que a Filosofia busca sempre lutar contra as possíveis imperfeições da linguagem. Contra as perguntas mal elaboradas pela armadilha da linguagem e conseqüentemente ela se vê em luta com sua própria linguagem. Neste campo da Filosofia primeiro todas as linguagens herdadas e portadoras de seus empilhamentos e significações a linguagem ordinária, os problemas herdados da reflexão sobre a ciência, ética, estética.

Portanto, é notório então que a Filosofia deva ser considerada como este lugar de enfrentamento entre uma tarefa formal de coerência, e o esforço para cobrir, através desta multiplicidade de sentidos, mas não podemos definir a Filosofia apenas por sua própria formalidade além disso a Filosofia nos traz também perguntas bem mais primitivas. Tendo como pressuposto acrescentamentos da sociedade moderna, no que se refere ao progresso de caráter tecnológico quanto os culturais ou até mesmos linguísticos e intelectuais, entende-se a obrigação cada vez maior e indispensável em proporcionar aos adolescentes uma boa formação. Uma educação com qualidade não se edifica somente em comunicar para as gerações futuras conteúdos amontoados com o transcorrer da história.

Contudo, se instiga os alunos a se descobrir com o conhecimento de forma crítica e questionadora com a finalidade de romper os paradigmas e ter a capacidade de criar os conceitos. É a sugestão pedagógica filosófica que os adolescentes iniciantes no caminho do saber precisam se submeter na ação formativa do ensino de Filosofia. Diferentemente do que pensava Platão que conferia aos indivíduos de idade adiantada a propriedade do saber.

A sociedade moderna desvenda a potência de que quanto mais cedo, melhor, para dar início aos adolescentes o processo educativo. É capital quando a sugestão pedagógica o lança para o mundo do conhecimento como verdadeiros desbravadores e desejosos em erguer o espírito ao saber. E nada

melhor que harmonizar aos adolescentes do Ensino Médio o incremento do pensamento crítico quanto à realidade que estão submersos. Não apenas assimilar as ciências exatas ou o desenvolvimento cultural de uma dada sociedade, mas, progredir colocando em prática a capacidade reflexiva da Filosofia.

A atenção ao ensino de Filosofia deve ser uma constância. A atividade que atribuímos o nome de ensino de Filosofia não se pauta exclusivamente em conteúdos as serem depositados de forma irregular. Pelo contrário, o exercício do professorado profissional do ensino de Filosofia, possui um caráter unicamente filosófico, que está para além de um simples manipulador de conhecimentos, mas que concentra em acentuar o antagonismo kantiano na possibilidade de criação de conceitos.

Seguindo, estimular os alunos terem amor a sabedoria é o mais perfeito caminho. É nesta esperança de filosofar, que se pode ampliar a aprendizagem em sala de aula, problematizando o saber, debatendo, argumentando e recolocando os conceitos que já se têm como certos. Assim, podemos compreender os pensamentos dos filósofos que os livros nos oferecem, tendo em mente a edificação de novos saberes que nos permita pensarmos de forma autônoma e com maior clareza.

Refletir o ensino de Filosofia, sempre foi e será movedor de muitas investigações, portanto, a edificação de respostas lógicas foi se colocar por meio das problematizações. As reflexões são frutos de levantamentos acerca de como se deve estabelecer o ensino de Filosofia, se é possível, de que forma, qual didática aplicar e tantas outras. Contudo, percebe-se que não podemos pensar uma relação unilateral na educação filosófica, ela surge por meio da problematização dos conteúdos em sala.

Por fim, é nesta disposição criadora da Filosofia que não se pode deslembrar o papel respeitável, pois, não se dá de forma mágica, mas advém numa ação metodológica que desde as nossas predisposições culturais, também na disposição ao diálogo numa afinidade de fala e escuta numa probabilidade hermenêutica, até mesmo a percepção de aprendizagem, ou

seja, de regressar como resposta a atividade da ação ensino-aprendizagem, é que nos penetramos ao hall da Filosofia.

2.3 A Filosofia a partir do filme e o conceito-imagem

A ideia de conceito-imagem é apresentada no livro do Julio Cabrera (2006), O cinema pensa uma introdução à Filosofia através dos filmes. Nesse livro é analisado obras cinematográficas relacionadas com pensamento de diversos filósofos como uma tentativa de introduzir ao pensamento desses filósofos. Na abertura do livro é apresentada a ideia de conceito- imagem que não está presente apenas no cinema, mas na literatura, pintura, teatro, dança etc. Assim, o que irá nos interessar será como esse conceito está associado ao cinema. Portanto, o que seria então esse conceito-imagem? Como o próprio Julio Cabrera (2006) afirma fazendo referência a Wittgenstein: Wittgenstein nos advertiu a respeito do perigo de formular esse tipo de pergunta essencialista que começa com a palavra, quando nós definimos algo muita das vezes corremos o risco ou caímos no erro de fechar a definição e de falar que isso é tal coisa e encerramos aí colocando ponto final, assim isso quebraria o processo da ideia. O conceito-imagem então, Cabrera (2006) opta por enumerar algumas características existentes, prefere assim há ter que defini-lo de maneira fechada:

De forma que o que vou dizer aqui sobre conceitos- imagem é simplesmente uma espécie de “encaminhamento”- num sentido heideggeriano, isto é, um “por-se a caminho” em uma determinada direção compreensiva, para onde aponta essa caracterização, mas sem fechá-la nem a traçar completamente(CABRERA,2006,p. 21).

A sua primeira característica é que a ideia do conceito-imagem consegue proporcionar uma experiência para quem está apreciando o filme, mas, o que seria proporcionar uma experiência? Seria a utilização de uma linguagem estética que faz com que o espectador ou o interlocutor, ou seja, aquele que está se comunicando com a obra sinta que está experienciando algo e que não está sendo um mero testemunho, que essa participação daquele que assisti seja uma experiência que gere um impacto emocional, mas

não um mero impacto emocional pelo simples gerador de uma emoção no outro, mas um impacto emocional que tenha algo a dizer e é nesse aspecto que Cabrera (2006) coloca então a questão de que o conceito-imagem é uma abordagem logopática.

Uma outra característica dos conceitos imagem é uma universalidade, ou seja, uma verdade que é colocada como se fosse, porém é importante dizer que não é uma verdade inquestionável ou uma universalidade que todo mundo vive, mas uma verdade e uma universalidade em potência, portanto algo que todos nós poderíamos viver de certa maneira em algum aspecto, então essa universalidade é que o discurso do cinema acaba sendo gerador dessas sensações de que o expectador poderia passar por aquele acontecimento de uma forma ou de outra não necessariamente literalmente, assim quando está sendo feito o discurso ele tenta passar essa sensação.

Um conceito-imagem é instaurado e funciona no contexto de uma experiência que é preciso ter, para que se possa entender e utilizar esse conceito. Por conseguinte, não se trata de um conceito externo, de referência exterior a algo, mas de uma linguagem instauradora que precisa passar por uma experiência para ser plenamente consolidada. Parafraseando Austin, pode-se dizer que o cinema é como um “fazer coisas com imagens” (CABRERA,2006,p.21).

Seguindo, onde poderiam ser vistos os conceitos- imagens em um filme? No que se refere a esta questão Cabrera(2006) aponta que podem ser vistos no filme como um todo, ou seja, o filme como um todo pode ser visto como um conceito- imagem, ou então em cenas separadas como conceitos- imagens separados constituídos de pequenos conceitos- imagens que discursam defendendo alguma questão que durante o filme está sendo abordada.

Assim, um filme por completo pode ser analisado como conceito-imagem de uma ou de diferentes noções. Podemos titular o filme inteiro um macroconceito-imagem, que será combinado de outros conceitos- imagens menores. A rigor, só o filme inteiro é um conceito- imagem, mesmo quando unidades menores podem sere, são sem dúvida, conceituais como afirma Cabrera. Assim, podemos exemplificar:

Parece que são as situações de um filme que podem constituir conceitos- imagem, o lugar privilegiado onde se concentram. Mas um personagem pode ser também um conceito- imagem. Evidentemente,

um personagem é inseparável das situações que protagoniza. De certa forma, ele é essas situações. Contudo, personagens podem ser tipificados de uma maneira bastante fixa e constante, de modo que acabam uniformizando extraordinariamente as situações que os caracterizam(CABRERA,2006,p.25).

Portanto, Cabrera (2006) cita exemplos de personagens nos filmes dirigidos ou produzidos por Spielberg que morrem de forma ridícula e trágica: em *Parque dos Dinossauros*, onde o advogado rico e ambicioso é devorado por um dinossauro; o personagem Quint de *Tubarão* devorado por um tubarão etc. Assim, esses personagens morrem em decorrência do mesmo conceito-imagem da imbricação e relação do homem com a natureza. Segundo Cabrera (2006) esses personagens podem ser considerados como conceitos imagem dessa relação. Mas, inevitavelmente, os conceitos imagem têm de ser desenrolados em ocasiões e, em um último análise, na completude das situações mostradas por um filme.

Assim, o cinema não propõe respostas fechadas as questões que nele se apresentam, mas, ainda assim, ele traz a proposta de questões que ele tenta transmitir, certos valores mesmo que os responsáveis por algum filme tentem transmitir algum valor, ainda assim não é absoluta. Dessa forma, os conceitos imagens podem ser desenvolvidos tanto em um aspecto literal, ou seja, sendo exatamente aquilo que uma cena está mostrando, ou um aspecto que Cabrera denominou como algo abstrato, metafórico e simbólico. Outrossim, é que os conceitos imagens não são categorias estéticas, ou seja, que não define se um filme é bom ou ruim de classe A ou de classe B e C²⁰, os conceitos imagem é uma forma de comunicação de trazer questões de passar um conceito para a discussão para a reflexão e não de definir um filme em bom ou ruim, assim os conceitos-imagens não servem para tais definições. Como afirma Cabrera:

Os conceitos- imagem não são categorias estéticas, não determinam se um filme é “bom” ou “ruim”, de boa ou má qualidade, de classe A ou de classe C como o filme cria e desenvolve conceitos (que é o que interessa filosoficamente) e como pode ser considerado “um bom filme” são duas questões diferentes. O conteúdo filosófico-crítico e problematizador de um filme é processado através de imagens que têm um efeito emocional esclarecedor, e esse efeito pode ser

²⁰ Há uma ideia de que os filmes “B” OU “C” são filmes ruins. Esta expressão surgiu na década de 30 e 40 quando havia nos EUA uma preferência a filmes produzidos nos grandes estúdios com melhores atores da época.

causado por filmes que, vistos intelectualmente, não são “obras-primas” do cinema (CABRERA, 2006, p.27).

Ainda sobre os conceitos- imagem estes não são exclusivos do cinema, não é apenas o cinema que constrói e faz utilização. Podemos nos referir também a Filosofia, que também se utiliza de imagens discursivas para, no entanto, transmitir suas ideias. Os conceitos imagem através da linguagem artística não se atarefam de esgotar um assunto ou fechá-lo mesmo que ele traga toda uma questão moral no que se refere a posicionamento em relação a valores, pois, ainda assim os conceitos imagem extraídos do cinema se mantêm abertos frente a questionamentos e ainda sim possuem uma interlocução com quem os aprecia, partindo do que foi dito podemos inferir que nem a Filosofia e nem os cineastas estão imbuídos em esgotar qualquer assunto que seja ou em fechar um determinado pensamento, pois os conceitos- imagem não funcionaram para esta finalidade. Por fim, a abordagem de Cabrera (2006) e tentam fazer aproximações entre e a Filosofia e o cinema, em Cabrera (2006), é que a Filosofia não é mero instrumento ou ferramenta de análise. Não. A Filosofia não é sacada ou extraída do cinema, mas é intrínseca, ou seja, já está atualizada *a priori* mesmo.

2.4 cinema e educação

A educação passa por um período em que o professor deve induzir em importância os variados ambientes de aprendizagem apresentados aos alunos. O cinema, se de um lado é obra de cultura, por outro a irradia. Não só por nos assentar em contato com costumes, bens simbólicos, visões de mundo que se juntam e se distanciam de nossas próprias, mas também por nos fazer olhar para nós mesmos. Simultânea e/ ou posteriormente à assistência de um filme, nossa consciência se confronta consigo mesma diante do que vê, isto é, vê-se.

E como o cinema pode se disseminar pela educação básica não apenas como utensílio para o ensino e para a aprendizagem de um determinado conteúdo mas também como aproximação - intelectual, emotiva, prazerosa, investigadora - de uma das mais significativas e deslumbrantes invenções da modernidade? O cinema tem a capacidade exercer uma posição

vantajosa e elucidativo no procedimento de escolarização. Não existe como abarcar a comunicação imagética sem o pensamento reflexivo, sem o empenho intelectual. É de extrema importância que o professor esteja um pouco familiarizado com a história do cinema e os grandes clássicos, para ter qualidades de recomendar filmes ajustados e saber onde e como localizá-los.

Nessa perspectiva, o cinema nos devolve a nós mesmos, mas de um jeito diferente, pois constitui um novo cenário para que nos pratiquemos sobre a percepção, o pensamento, a sensação e o relato de nós mesmos. Pode haver ainda consequência aditiva ao nos compreendermos viver, percebemos também a vivência do outro, aquele que não sou eu, que é distinto de mim, múltiplo e distante.

Os elementos de ensino e aprendizagem visuais têm alto valor educativo e promovem o funcionamento dos órgãos sensoriais e a ampliação do pensamento. Assim, se faz importante valorizar a utilização de imagens, de sons e da linguagem cinematográfica no procedimento de ensino-aprendizagem. Os elementos de ensino, em condições planejadas, promovem a comunicação docente e a aprendizagem. Com isso, pode ser admissível ao professor, de forma planejada, lançar mão do cinema como meio de ensino no processo de ensino-aprendizagem de algum conteúdo.

É importante deixar claro que o cuidado com o rigor de critérios que se devem tomar na preferência de meios na efetivação do processo de ensino-aprendizagem da Filosofia, pois há ameaça de servirem como ostentação inútil e enganador. Para que o meio de ensino não fique solto, deve estar conexão a uma metodologia de ensino, a um planejamento ideal de enfrentamento, para ser efetuado por professores e alunos no processo de ensino-aprendizagem, e ao mesmo tempo às adequadas atividades efetivamente aplicadas.

O cinema pode possuir a característica de provocar no aluno a necessidade de uma influência na realidade pesquisada, permitir, até mesmo, uma revisão das crenças e dos valores, conceitos ou normas que até então presidiam a sua apreensão sobre um objeto ou fenômenos específicos, Mas é necessário que o professor atue como intermediário entre o mundo do cinema e os alunos, agindo como um mediador da aprendizagem que revê

invariavelmente seus exercícios pedagógicas, que não fixa verdades e que nem aja com domínio absoluto nessa sugestão pedagógica. Assim, o cinema tem a capacidade de exercer um papel proveitoso e elucidativo no processo de educação. Não é possível como compreender a comunicação visual sem se partir do pensamento, sem a coragem intelectual. Com isso, se faz necessário que o professor possua esteja conectado um pouco da história do cinema, para ter qualidades de indicar filmes apropriados e saber onde e como identificá-los.

Portanto, os filmes devem ser escolhidos pela tensão dos conteúdos e conceitos que serão trabalhados pelo professor entendendo o todo de objetivos e finalidades a serem alcançadas na aula de Filosofia. Por isso, seguramente não serão achados filmes próprios para os diversos conteúdos, tendo de haver atrelamento do conteúdo do filme a ser trabalhado com a Filosofia. Ainda assim, a utilização do cinema no processo aprendizagem não determinará a crise do ensino escolar, e muito menos suprir o desapego pela linguagem escrita, ainda que o cinema possa também abrir os olhos e fazer com que os alunos se interessem pela pesquisa e investigação de determinado tema.

Se faz necessário descobrir probabilidades do cinema no ensino de Filosofia como meio de ensino aliado a metodologias apropriadas. Ainda podemos afirmar que ver filmes é um exercício de caráter social de extrema importância, no que se refere formação cultural e educacional dos indivíduos, quanto a leitura de obras filosóficas. É uma prática comum na grande maioria das camadas da sociedade o uso do cinema como ampliação importante da formação cultura.

O desafio deste trabalho no emprego do cinema não é apenas usá-lo com recurso didático, mas também como própria matéria do pensar filosófico e desvincular a ideia de que ver filmes é tão somente divertimento ou relaxamento, pois o filme possui uma atitude instrumental e exerce uma função didática, no caso de ser visto como ilustração ou estímulo. Mas pode ir além do proposto conteúdo escolar e possuir um propósito de objeto que cause novos saberes. Assim, a articulação de atividades anteriores e posteriores à exibição do filme é fundamental para legitimar a utilização do filme nas aulas de Filosofia, ou seja, cabe ao professor ter esse tipo de cuidado. A interferência do professor se faz indispensável não somente pelo fato de ser o articulador das

atividades a serem desenvolvidas, mas transforma o aluno um espectador crítico. Para fazer a ligação entre o conteúdo/linguagem do filme com o conteúdo filosófico e a própria realidade em que está inserido o aluno, o professor tem de sugerir um itinerário de atividades.

Esse itinerário além disso, tem em vista a afirmação de parâmetros para ponderação dos alunos de acordo com os objetivos das atividades escolhidas. O roteiro deve conter informações importantes como, por exemplo, a ficha técnica, o gênero e a temática central do filme, a sinopse, a lista dos personagens capitais bem como as suas peculiares e, também, os empregos dramáticos que foram notados durante a exibição do filme. Isso nos leva a compreender que ver um filme exige o conhecimento de percepções para decifrar de forma a poder extrair elementos importantes para compreensão de quem está vendo o filme. Cautela específica deve ser dada ao gênero do filme selecionado para apresentação, pois ele não pode ser visto como entretenimento (ou causar desgosto). Assim, para não estabelecer o gosto cinematográfico, é importante pesquisar qual é a cultura fílmica dos alunos, a fim de evitar empregar uma saída didática que não sirva.

Esse percurso durante a exibição também deve conter elementos interpretativos que são formados por um conjunto de questões que dirijam a atenção dos alunos para os aspectos mais interessantes do filme. Essas questões estão abalizadas nos princípios, no conteúdo disciplinar e nos objetivos antecipados pelos professores. As atividades a serem desempenhadas pelos alunos devem ser de prioridade em grupos e apresentadas sob a forma de seminários para debates em sala de aula. Outro sim, os textos de apoio diretamente relacionados aos filmes podem ter grande importância para uma análise fílmica de qualidade.

Por fim, o cinema pode ser considerado um meio de ensino na realização do processo de ensino-aprendizagem dos conteúdos de Filosofia pelas características analisadas, isto é, o caráter social, ativo, particular, consciente, acessível, motivador, expressivo e de cooperação. Assim, indica-se que, na constituição dos professores, entre as práticas pedagógicas atingidas, deve estar a utilização do cinema, ou seja, o intermédio entre o

cinema e a escola, o cinema e a educação mesmo que, ainda não exista uma proposta pedagógica consistente para o uso do filme na sala de aula.

Nesse sentido, podemos crer que tanto educadores como alunos são capazes de investigar e aprender um modo que seja sugestivo de problematizar de maneira crítica ao se debruçarem sobre as questões que envolvem o cinema, os signos cinematográficos permitem que possamos abordar o aspecto produtivo de nossa perspectiva sobre a realidade, contribuindo para que as investigações sobre aprendizagem e conhecimento sejam mais profícuas.

O professor de Filosofia, fazendo uso do cinema como um recurso didático e possibilidade de investigação do mundo, oferecerá as condições ao aluno de inventar seus próprios conceitos, além de proporcionar a possibilidade de um exame estético, cultural e ideológica da sociedade em que está inserido. Desse modo, o cinema, com suas imagens em movimento, estimula no discente uma educação ocular, com a formação de leitura audiovisual e da linguagem cinematográfica. Silva (2014), citando Trevisan e Crepaldi, afirma que “a leitura dos textos visuais é rica em complexidade ideológica e estética e não pode ser reduzida a uma abordagem superficial de seus conteúdos literais.” É possível concluir, “assim, [que] a cultura estética e ideológica de um filme favorece a formação de um leitor completo” (SILVA, 2014, p. 364) com o cinema reforça, portanto, a busca de estudarmos e pensarmos por meio da transdisciplinaridade, pois é por meio do cinema que podemos promover grandes encontros com a Filosofia, a arte e a ciência.

Assim sendo, esta pesquisa revela sua importância pela tentativa de agregar valores, experiências e reflexões comuns às diversas disciplinas, possibilitando um espaço de discussão dentro das escolas. O cinema reforça, portanto, a busca de estudarmos e pensarmos por meio da transdisciplinaridade, pois é por meio do cinema que podemos promover grandes encontros com a Filosofia, a arte e a ciência.

Assim sendo, esta pesquisa revela sua importância pela possibilidade de agregar valores, experiências e reflexões comuns às diversas disciplinas, permitindo um espaço de investigação no que se refere ao ambiente escolar.

reforçamos em afirmar que o ambiente escolar não pode se restringir à mera transmissão de conteúdos e à rotina do dia a dia escolar, portanto, se faz necessário indicarmos uma posição diferenciada e franca para a atividade do pensar filosófico, pois “a escola não pode ser, um local de tradição cultural, mas sim de produção cultural e social, ou seja, deve produzir novas culturas, sem ignorar o que há de novo.

Sendo assim, o estudante entra em contato com diferentes formas de linguagem e expressões distintas do fazer e do pensar humano, a partir das imagens cinematográficas. Outro fator importante é que a essência da pesquisa e do projeto de intervenção não é a de ser ministrado como simples atividade avaliativa ou como obrigação escolar, mas sim como uma opção a mais para aproveitarmos os espaços que a escola oferece. No livro *O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através dos filmes*, Julio Cabrera (2006) escreve sobre a linguagem do cinema que:

O cinema tem um mecanismo predicativo próprio, vinculado com suas particulares possibilidades expressivas. Ele é uma linguagem porque dispõe de recursos para fazer afirmações, ou seja, para predicar algo acerca de algo. A significação surgirá, em parte, da apresentação de objetos (este seria o momento “icônico”, tão superestimado nas exposições usuais), e, em segundo lugar, de seu particular mecanismo de predicação, razoavelmente abstrato (CABRERA, 2007, p. 22).

Nesse sentido, a utilização do cinema como prática educativa pressupõe uma pretensão que seja filosófica, que possibilite um modo genuíno de pensar opondo-se a um pensar que seja apenas reprodutivo sem a possibilidade de criar. Assim, o cinema para fazer parte de um pensar que seja filosófico é necessário que este tenha a capacidade de afrontar o pensamento, ser responsável por violentá-lo e não apenas se empenhar em reproduzir os conceitos.

O cinema precisa ser encaixado como um elemento que tenha a capacidade de não apenas problematizar e investigar o real pela ficção, mas também de criá-lo e recriá-lo, transmutando-o mostrando e fazendo um marco da objetividade do pensamento e como se dar seu funcionamento. Assim, o filme não é apenas capaz de provocar a reflexão filosófica, mas também traz na sua configuração o próprio pensar reflexivo que necessita a Filosofia. Podemos observar nessa citação de Cabrera:

[...] à primeira vista, parece assustador falar do cinema como uma forma de pensamento, assim como assustou o leitor de Heidegger ao inteira-se que a "a poesia pensa". mas o que é essencial na Filosofia é o questionamento radical e o caráter hiperabrangente de suas considerações. Isto não é incompatível aoinício, com uma apresentação imagética (por meio de imagens) de questões, e seria um preconceito pensar que existe uma incompatibilidade (CABRERA,2006,p.17).

Portanto, podemos afirmar a partir de Cabrera (2006) que há a possibilidade de se encontrar no interior de filmes pensamento filosófico, isto porque não se trata unicamente do filósofo que observa no filme uma descrição filosófica, mas sim, devido a centenas de filmes terem na sua constituição um caráter filosófico. Ou seja, vários filmes não se prestam apenas a propiciarem um caráter de entretenimento, mas buscam em muitos casos transmitir ao que ver o filme, conceitos., o cinema tem a capacidade de transcender o simples elemento filosófico, o cinema tem a importância de ser uma alternativa de construção da reflexão filosófica.

Assim, podemos aqui fazer menção a Deleuze que também afirmar haver uma profícua relação entre o pensar e o cinema. Segundo Deleuze (2007) as imagens-movimentos do filme causam um certo choque no pensamento do espectador. Para o pensador francês o filme vai muito além da Filosofia clássica, que tem como pressuposto a possibilidade do pensar.

A imagem-movimento é responsável por acionar naquele que a vê a potência do pensar sob o formato de um convite a criação, e não há a possibilidade de se esquivar dessa violência sofrida pelo pensamento que a imagem causada pelo cinema introduz em nossa mente. "o homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas este possível não garante que sejamos capazes de pensar. É essa capacidade, essa potência e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando o choque" (DELEUZE,2007,p.190). Portanto, Deleuze é conhecedor de que o choque que o cinema provoca no pensamento faz dele a criação do pensar.

Seguindo, seria certo apontar que os filmes possuem em sua composição Filosofia, mas é um erro acreditar que eles todos têm a intenção de ser uma forma do pensar. Alguns filmes carregam certa peculiaridade ao

comunicar o pensamento filosófico, assim, ele pode ser idealizado desde seu nascimento até sua concretização como um plano que tem como objetivo problematizar algo existente por intervenção da imagem, de criar e fazer com que o espectador possua seu pensamento violentado pela força da imagem o potencial de violentar o pensamento, já que, se concordarmos com Heidegger (1979), o ser humano tem a capacidade e possibilidade de pensar, mas esse admissível não garante que sejamos competentes de fazê-lo. O cinema, para muitos dos seus fundadores e pensadores, apresentaria, sim, a capacidade de forçar-nos a refletir a partir daquilo que lhe é próprio: o choque em meio a imagens-móveis. “Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês” (DELEUZE, 1990, p. 190).

O cinema russo produzido por Sergei Eisenstein (1898-1948) foi um dos iniciadores a pensar a imagem-movimento como um estratagema para violentar o pensamento. Seu cinema, concretizado após a revolução bolchevique, é idealizado como o do soco, das oposições; é orgânico, levando o espectador da imagem ao todo e do todo a imagem. Nessa atitude, Eisenstein propõe um cinema intelectual cuja montagem se torna a própria expressão do pensamento. Para ele, é preciso estabelecer uma harmonia entre os opostos de tal maneira que o resultado, síntese e dialética que o filme deve encerrar, produza choque no sistema nervoso que torne possível o ato de pensar.

A revolução de 1917 na Rússia instaurou um clima de ânimo pela recriação da sociedade que via no cinema não apenas um mero instrumento ou acessório para os propósitos revolucionários. Um momento construtivista, de abolição dos pressupostos objetivos e subjetivos do em nome do nascimento de um futuro socialista. O primeiro cinema pós-revolucionário se via como engenheiro de uma nova organização social em que a visão - o ver deveria ser a base da reorganização dos tempos e movimentos. Assim, é inserido nesse cenário revolucionário onde se é assumido uma reconstrução de uma nova sociedade e a possibilidade de criação de um novo ser humano. O desenvolvimento dessa escola de montagem soviética em construir uma nova

realidade faz com que o cinema e o cineasta sejam vistos como uma engenharia social, política e metafísica.

A constatação indiscutível do alcance desse novo complexo cultural em diferentes contextos, aliando os meios de comunicação convencionais e suas novas tecnologias, parece não encontrar na escola, lugar de destaque e merecedor de análise. Portanto, como importante recurso metodológico na investigação dos processos de produção de subjetividades e identidades sociais, sua utilização no espaço escolar tem sido inferiorizada.

É Plausível dizer ainda, que aproximar as principais descrição do cinema como fenômeno cultural que marcou o século XX sem ser reducionista, investigar sobre seu emprego apropriado como recurso pedagógico e, a partir dele pensar e investigar a realidade, requer fundamentalmente um esforço de composição - tarefa que pode ter efeito desanimador - se considerar o espaço aceitado para a escrita em tela. De toda forma, mesmo reconhecendo os perigos que percorremos, tomamo-los como admissíveis.

2.5 Possibilidade e sugestões para aprendizagem de Filosofia com cinema

Como foi apontado, o cinema possui grande potencialidade didática, sendo admissível trazer melhoramento no processo de ensino-aprendizagem de diversos conteúdos. De acordo com os autores refletidos é possível indicar razões para utilizá-lo nas aulas de Filosofia. As probabilidades com o uso do cinema são variadas e para se compreender a sua composição; pesquisa de temas e de textos que dialogam com o filme. Estas atividades são úteis na medida em que buscam uma interpretação e uma habilidade de leitura do filme, sobretudo da compreensão da linguagem cinematográfica e da forma de arguição dela. Mas muitos desses exercícios e usos precisam do conhecimento do professor sobre cinema, portanto indicaremos algumas delas:

1. Contextualizar o conteúdo atividade esta que exige em medida um grau de saberes em linguagem visual pelo professor orientador. A forma como

se apresenta a exposição de um filme é capital para que os alunos apresentem interesse em assisti-lo com atenção devida.

2. Acender o empenho pelo estudo de determinado conteúdo. Mas como a primeira sugestão, isso requer um conhecimento que seja sobre a técnica de cinema e assim, assessorar os alunos a distinguir as diferenças culturais dos filósofos criadores das teorias relevantes que cercaram o desenvolvimento desta matéria

3. Inserir meios de ensino adequados aos conteúdos a serem abordados, à idade dos estudantes, à sua cultura e principalmente ao contexto escolar potencializar experiências que podem ajudar na ação contra a reprodução de comportamentos de preconceitos e dominação cultural que existe nas escolas.

4. Com essa atividade acrescenta-se inúmeras probabilidades de exercícios com o filme em sala de aula. Ver um filme é uma atividade que pode ser considerada como um lazer ou mesmo um prazer estético. Mas, o filme escolhido para um trabalho com os alunos deve se fazer pertinente ao conteúdo e colaborar para o ensino da reflexão filosófica. Se não fizer isso, não há razão de ser; é somente uma atividade a mais, entre as muitas que os alunos já necessitam preencher.

5. Exibir filmes de culturas, países e línguas distintas. Além da discussão filosófica, sempre tenho em mente que os filmes oportunizam aos alunos conhecerem sobre a variedade cultural que o mundo possui. Um outro ponto interessante é de exibir filmes de diferentes épocas. Muitas das vezes, possuímos a falsa ideia de que aquela coisa que nos foi ensinado é inquestionável, que foi sempre assim e que as nossas opiniões são as mais apropriadas; filmes que evidenciam outra forma de relacionamento entre o ser humano com o outro, com a natureza, com a política, com a religião, com a morte, com o amor, por exemplo, podem ser muito úteis para a constituição do aluno.

Enfim, a escolha de filmes deve partir desse critério com a relação temática que se almeja com a proposta pedagógica de uma aula de Filosofia. A característica da afinidade do cinema com a Filosofia se localiza-se na

ampliação da investigação, da reflexão de outro olhar e da constituição de uma linguagem visual.

A Filosofia tem uma característica histórica de procurar o desenvolvimento do pensar com autonomia que envolva diversos pontos de análise em sua importância e, portanto, esse círculo se dá de um modo natural e inteiramente aceitável. Assim, nossa vontade inicial sobre o lugar que a imagem adquiriu no século XXI pode localizar um melhor acolhimento no ensino de Filosofia, no que diz respeito à assimilação dessa linguagem pelos jovens estudantes.

A modificação na percepção com o advento do cinema, a ideia de que todos nós somos capazes de entender um filme mesmo distraidamente, pode se deparar com uma saída pelo ensino de Filosofia pelo meio de novos experimentos visuais como essas propostas de quebra do imediatismo no recebimento da informação.

Ver filmes como exercício lúdico acontece, especialmente, no entretenimento, que não é material particular nas aulas de Filosofia. A colocação informativa do cinema pode se desempenhar em variadas disciplinas, já tendo sido escritos livros, dissertações e teses sobre o tema, mas não é tema desta dissertação. Filmes educativos, videoaulas e outros que fogem às aspirações desta dissertação têm caráter informativo. A função metalinguística faz referência absolutamente à linguagem.

Esta dissertação põe em evidência a probabilidade de o filme acordar nos alunos importância em desempenhar as atividades relacionadas a um conteúdo programático da disciplina de Filosofia. As atividades serão descritas em outro capítulo. A função motivadora pode ser utilizada em qualquer disciplina, dependendo da habilidade do professor em conseguir fazer o enlace do filme com o conteúdo.

O processo de ensino-aprendizagem requer do profissional que atua na área educacional comprometimento e responsabilidade no que diz respeito à sua práxis pedagógica. Além do conhecimento dos elementos teóricos que fazem parte do seu escopo, precisa ter presente para si mesmo os elementos práticos que constituem a realidade na qual ele atua.

O professor de Filosofia não foge à regra. A eficácia da sua ação pedagógica é diretamente proporcional ao nível de consciência que apresenta acerca dos pressupostos que a embasam. Quanto maior for o seu grau de consciência, mais chances ele tem de alcançar os objetivos propostos. Daí sua responsabilidade no que concerne ao entendimento de qual realidade ele está partindo, onde quer chegar e como fazer para chegar lá, ou seja, de que estratégias e recursos ele irá se valer para alcançar êxito. Como salienta Fullat:

Não se educa no andar do processo ainda que, às vezes, tenhamos esta desconcertante ou frívola da educação. Ainda que não se alcance o nível de consciência subjetiva desejada, sempre se educa objetivamente para algo, não só imediato, mas também mediato e, como não poderia deixar de ser, em vista de metas distantes (FULLAT, 1994, p.89).

Toda e qualquer ação pedagógica é projetada levando em consideração conceitos, significados e valores que explícita ou implicitamente se encontram ligados a projetos objetivos ou subjetivos do educador. Com efeito, “é impossível educar apenas com conhecimentos científicos e com métodos tecnologicamente eficazes. Tanto o ideológico como “[...] o utópico permeia os distintos processos educacionais (FULLAT, 1994, p.89).

Sendo assim, podemos inferir daí que a ação pedagógica é uma atividade humana fundamentalmente teleológica. Ela não se manifesta como um fim em si mesma, tem sempre uma finalidade a ser alcançada. Para imprimir maior coerência e consistência a sua ação, é mister que o educador se eleve do senso comum ao nível da consciência filosófica de sua própria prática, o que implica em detectar e elaborar o bom senso que é o núcleo válido de sua atividade (SAVIANI, 1990, p.9).

Nesse sentido, a ação pedagógica funciona como um instrumento através do qual os objetivos educacionais poderão ser alcançados. Porém, nem sempre esses objetivos estão explícitos, é preciso explicitá-los, uma vez que eles sempre estão postos em toda e qualquer ação. Às vezes, eles podem até estar subjacentes, o que não significa que não existem. O educador tem a obrigação de refletir sobre sua ação de modo a trazer à tona seus pressupostos e objetivos, a fim de poder optar conscientemente pelos meios mais adequados e eficazes para alcançar êxito.

Cabe a um educador questionar permanentemente sobre o objetivo do seu trabalho, sobre os sujeitos de sua prática, sobre o sentido dos procedimentos que utiliza, sobre o que é conhecimento, sobre efetividade, sobre métodos, sobre os conteúdos que veicula, e tantos outros objetos que estão comprometidos com a sua prática (LUCKESI, 1990).

No caso, o filme apresenta-se como uma estratégia, um recurso, que pode ser usado de modo eficaz na ação pedagógica, a fim de desenvolver e promover a atividade filosófica mediante a reflexão crítica, radical e global. Porém, esse recurso deve ser muito bem trabalhado e orientado para que não se configure em algo banal, descaracterizando e até mesmo distorcendo a atividade filosófica.

3. O CINEMA COMO FERRAMENTA QUE EDUCA

A proposta de se educar através do cinema é de grande relevância e é antiga, pois, segundo Suely Amorim Araújo (2007), desde os primórdios da produção cinematográfica a indústria do cinema sempre foi considerada, inclusive pelos próprios produtores e diretores, um poderoso instrumento de educação e conhecimento. Pode-se dizer que, como afirma Alencar (2007):

O cinema possibilita o encontro entre pessoas, amplia o mundo de cada um, mostra na tela o que é familiar e o que é desconhecido e estimula o aprender. Penso que o cinema aguça a percepção a torna mais ágil o raciocínio na medida em que, para entendermos o conteúdo de um filme, precisamos concatenar todos os recursos da linguagem fílmicas utilizadas no desenrolar do espetáculo e que evoluem com rapidez. (ALENCAR, 2007, p. 137).

Nota-se que o filme tem uma maior facilidade de ser recebido pelo aluno, e o seu conteúdo pode ser utilizado como recurso pedagógico, pois pode trazer uma flexibilização ao tratar de assuntos que podem ter um grau de complexidade maior. De acordo com Viana (2002),

[...] o adequado equilíbrio entre as palavras e as imagens, facilita os processos de desenvolvimento do pensamento em geral e, em particular no processo de ensino/aprendizagem. É por isso que se assinala que sem sensações, percepções e representações, não há desenvolvimento do pensamento; daí, ser importante, sempre que possível, além das palavras, usar representações visuais (VIANA, 2002, p.77).

Portanto, Viana (2010) é claro em afirmar:

[...] por muito tempo, a escola privilegiou o uso da língua escrita, mas a atualidade requer imagens, pois hoje o mundo é da imagem. A invasão da imagem mostra que o estímulo visual se sobrepõe no processo de ensino/aprendizagem, pois a cultura contemporânea é visual. O aluno é estimulado pelas histórias em quadrinhos, videogames, vídeos, telenovelas, cinema, jogos variados, inclusive do computador, todos com apelos às imagens (VIANA, 2010, p.3).

Assim, os filmes contribuem como instrumento de grande utilidade no que se refere aos procedimentos de aprendizagem, o cinema ao ser utilizado é capaz de proporcionar um olhar que é diferente que é de certa forma um ensinar a ver. O educar do olhar. O processo de ensino- aprendizagem requer que o professor tenha uma atitude que possa tornar seu trabalho mais atrativo e que o possibilite alcançar seu objetivo, ajudando a superar as dificuldades enfrentadas no dia a dia em sala de aula, pois recursos que venham contribuir

para o aperfeiçoamento desse processo são inegáveis. Tanto teorias como prática precisam estar unidas, para que se complementem. Portanto, o filme pode ser considerada uma arte que pode ampliar a visão do aluno em relação aos conteúdos dados em sala de aula e uma forma de educar. Assim:

O significado cultural de um filme (ou de um conjunto deles) é sempre constituído no contexto em que ele é visto e/ou produzido. Filmes não são eventos culturais autônomos, é sempre a partir dos mitos, crenças, valores e práticas sociais das diferentes culturas que narrativas orais, escritas ou audiovisuais ganham sentido (DUARTE, 2002, p.51-52).

Assim, para Marcos Napolitano(2003), as crianças e adolescentes compreendem e aprendem ao visualizar imagens movimento, ao perceber os agenciamentos narrativos e prever a possibilidade desenvolvida na história, o que facilitará seu primeiro contato com o texto escrito. O estímulo criado pelo filme pode incentivar e facilitar jovem a compreender textos mais complexos.

Assim, isto não tem validade somente para adolescentes e crianças como para adultos também. Mas, para que isto aconteça, o educador tem a missão de descortinar no filme o processo de escolarização e assim localizar neles reflexões que provoquem os alunos a investigar mais argutamente, pois, é nesse ponto que encontramos a chave que abre a utilização do cinema em sala de aula. Essa linguagem nem sempre será mostrada de forma claro em um filme ou em uma cena, pode estar contida em uma fala, em cenário, ou mesmo em um modo de agir de um personagem, etc. Fica o professor responsável em fazer a imbricação e direcionar o conhecimento com o filme. Tendo isso como parâmetro, Carmo (2003), afirmou que:

[...] o cinema pode cumprir um papel saudável e esclarecedor no processo de escolarização. Não há como compreender a comunicação imagética sem o pensamento, sem o esforço intelectual. O acesso fácil às imagens não quer dizer um fácil entendimento de suas formas (CARMO, 2003, s.p.)

Portanto, ao se trabalhar o cinema como possibilidade de investigação e conhecimento, sua contribuição, destaca Duarte que:

[...] ajuda professores e estudantes a compreender (apreciar e, sobretudo, respeitar) a forma como diferentes povos educam/formam as gerações mais novas. É sempre um mundo novo, construído na e pela linguagem cinematográfica, que se abre para nós [...] (DUARTE, 2002, p. 106).

Portanto, o educador que se propor a imbricação entre Filosofia, cinema e educação pode facilmente ter êxito no processo de ensino-aprendizagem, pois a linguagem cinematográfica que se mostra fascinante pode nos oferecer, temas de grande importância, como políticas, existenciais, econômicas .

O uso do cinema em sala de aula, pode proporcionar aos envolvidos uma maior dinamicidade no cotidiano escolar e ser mais interessante. Uma outra questão é que o filme tem a facilidade de tornar o aluno mais interessado, pelo fato de a aula escapar um pouco do rotineiro, mas que não se perca de vista os conteúdos exigidos da disciplina. O cinema como prática pedagógica pode fazer o aluno se interessar pelo conhecimento, pela pesquisa, de modo mais vivo e interessante que o ensino tradicional, apoiado em aulas expositivas e seminários. O porquê do cinema na escola só se justifica se ele desperta o interesse pelo ensino no sentido tradicional, e, ao mesmo tempo, mostra novas possibilidades educacionais apoiadas na narrativa cinematográfica (CARMO, 2003). A presença de filmes na sala de aula se deve ao uso intenso das tecnologias, para Marlucy Alves Paraíso (2010)

A mídia está cada vez mais presente nas escolas brasileiras. Isso ocorre porque há um incentivo crescente ao uso de novas tecnologias no ensino e, também porque as pessoas envolvidas no processo educativo estão vivenciando de forma ostensiva a mídia em suas vidas (PARAÍSO, 2010, p. 12).

Podemos claramente perceber que o cinema é parte integrante da vida escolar, portanto, ver filmes, seja no cinema, em casa ou na escola, é uma atitude que perpassa uma imensa parte da sociedade, pois o filme tem uma característica que é a de se popularizar, desempenhando um papel de extrema importância no que se refere a formação cultural do indivíduo.

Assim, a ligação entre cinema e educação é cada vez mais utilizada e discutida, pois este é capaz de influenciar o caráter ou até mesmo o comportamento de um grupo. Essa estreita ligação entre cinema e a formação geral dos indivíduos é importante, pois quando falamos em educação presente na sala de aula, falasse também em uma formação que vai além dela.

3.1 Possibilidade da utilização de filmes na sala de aula

Podemos afirmar que existem diversas possibilidades de utilização dos filmes em sala de aula. Cabendo ao professor ter a sensibilidade de encontrar nos filmes a melhor maneira de explorar as questões que serão investigadas. É interessante não se ater somente à disciplina em si, e possibilitar utilizar maneiras de se relacionar melhor com o corpo discente, tendo o filme como possibilidade dessa tarefa, temos que ter em vista que em uma sala de aula não se ensina apenas conhecimentos de cunho científico, mas existem também valores sociais que extrapolarão os limites da sala de aula. Inês Assunção de Castro Teixeira (2006), nós diz que:

[...] ver filmes, discuti-los, interpretá-los é uma via para ultrapassar as nossas arraigadas posturas etnocêntricas e avaliações preconceituosas, construindo um conhecimento descentrado e escapando às posturas “naturalizantes” do senso comum (TEIXEIRA, 2006, p. 08).

Seguindo, podemos nos remeter a filmes que são capazes de nos apresentar diversas realidades e culturas, possuem no seu âmago as vivências do cotidiano que pode estar inseridas na sala de aula. Pode ser um excelente momento para facilitar e estreitar a relação entre docente e discente, possibilitando novas formas de ensino, novos componentes metodológicos, como relacionar com indivíduos em geral.

No campo da Filosofia o cinema se torna um forte aliado, pois existem incontáveis filmes que apresentam diversos temas relacionados aos comportamentos da sociedade, dentre eles, religião, verdade, preconceito, arte, ética etc. Portanto, esses filmes possuem uma riqueza em temas e investigações de caráter social e de possibilidade de transformação. Quanto ao processo avaliativo, ela pode ser atingida através de uma investigação em sala de aula, em uma pesquisa, apresentação de seminário, ou mesmo em uma percepção que o professor tenha tido.

O filme em uma sala de aula não pode ser apenas uma exposição para pazearmos pela história da Filosofia, mas deve possuir, sim, a possibilidade para uma imersão ao ato de filosofar. A questão que define, portanto, a relação

entre a Filosofia e o filme na sala de aula não está fadada somente a história do pensamento filosófico, mas tem como maior importância o desenvolvimento da capacidade de quem ver o filme de elaborar o seu próprio pensar. Assim, o cinema na sala de aula não se resume unicamente superficial do filme, é interessante que se ressignifique, que pode se conseguir na investigação apurada pelos alunos e guiada pelo professor. A utilização do filme na sala de aula é importante, Napolitano(2003) afirma:

[...] trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma arte (NAPOLITANO,2003, p.11).

Em sua obra *Como usar o Cinema na Sala de Aula*, Napolitano (2003), nos traz importante investigação sobre a utilização do filme na sala de aula. Segundo ele, o professor é responsável por mediar o direcionamento do filme na sala de aula, “[...] não apenas preparando a classe antes do filme como também propondo desdobramentos articulados a outras atividades, fontes e temas” (NAPOLITANO,2003,p.15). Assim, o filme não tem a pretensão apenas de servi como um motivador ou com utilidade de ser apenas uma ferramenta ilustrativa no processo de aprendizagem.

É importante a aproximação do conteúdo com a vida cotidiana dos envolvidos nesse processo. Isso é de extrema importância quando se fala do filme como recurso pedagógico, ainda mais no que se refere ao ensino de Filosofia, já que essa disciplina é vista como complexa. É impossível que o uso do cinema em sala de aula resolva todos os problemas relacionados à falta de interesse e motivação pela Filosofia. Esses problemas vão além da sala de aula e da vida escolar cotidiana.

O filme deve ser visto como uma importante ferramenta da aprendizagem filosófica, um caminho que facilite o processo ensino-aprendizagem no que se refere aos conteúdos filosóficos e que possa possibilitar o aluno a enxergar sua capacidade de pensar de forma crítica enquanto sujeito autônomo. Seguindo, Napolitano(2003) nos indica três possibilidades de se trabalhar o filme em sala de aula: a articulação precisa com o conteúdo curricular, a articulação no processo de desenvolvimento de

habilidades e competências e a relação entre os conceitos. É importante lembrar que a presente proposta de Napolitano(2003) não tem como foco apenas o ensino de Filosofia, mas um enfoque que é multidisciplinar, as contribuições do autor podem ser utilizadas também no interior dos conteúdos filosóficos. Sobre o trabalho com filmes Napolitano (2003) nos diz:

[...] o trabalho sistemático e articulado com filmes em salas de aula ajudam a desenvolver competência e habilidades diversas, tais como a leitura a elaboração de textos; aprimoram a capacidade narrativa e descritiva; decodificam signos e códigos não- verbais; aperfeiçoam a criatividade artística e intelectual; desenvolvem a capacidade crítica sociocultural e político- ideológica, sobretudo em torno dos tópicos mídia e indústria cultural (NAPOLITANO, 2003,p.18).

Assim, o filme se caracteriza como fator de educação, nessa esteira o filme precisa ser inserido na sala de aula, tendo em vista, que possui diversos conhecimentos implícitos e explícitos e valores comportamentais, valores éticos, valores sociais, valores culturais. Assim, o filme é um instrumento que reproduz e tem forte papel na formação da sociedade, não podendo ser jamais ignorado pela escola e pela educação. que se tome a educação no sentido amplo, de formação e socialização do indivíduo, quer se a restrinja unicamente ao domínio escolar, é imperativo conhecer que, se toda educação é sempre educação de alguém por alguém, ela supõe sempre também, necessariamente, a comunicação, a difusão, a aquisição de alguma coisa: conhecimentos, aptidões, crenças, hábitos, valores, que constituem o que se chama precisamente cultura

Outrossim, a relação professor e aluno deve ser estreitada para que se conheça a realidade do educando. entendermos por realidade mais próxima do aluno tudo o que está unido à sua própria experiência de vida, que tem a ver com o que ele sente, pensa, sabe, se interessa, se preocupa, etc., e que está marcado fortemente pela experiência do meio cultural que o envolve, dos grupos sociais nos quais ele está inserido. A questão sobre o objeto de estudo a ser combinado de ser provocada pelo presente que o aluno vive .

A criação de um método que consiga e que possa ser capaz de fazer uma junção entre os conteúdos de Filosofia e o saber dos alunos, mas de maneira que possa ser atrativa e que tenha significado na vida do estudante. Partindo do cotidiano do aluno, percebe-se que muitas questões estão

presentes e existe uma influência significativa nessa realidade que são os filmes. Pois, o cinema tem exercido grande fascínio e uma grande influência cultural e educacional de bastante relevância, na vida dos jovens. Assim, Napolitano(2005, p.65) nos diz:

Trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos, são sintetizados numa mesma obra.

Uma imensa variedade de filmes traz em suas composições questões que estão relacionadas diretamente com cotidiano dos alunos. Grande parte desses filmes tem por característica possuir um teor de reflexão. Seguindo, Xavier (1983) nos diz que o cinema é muito importante para que se construa a cultura de uma sociedade, tendo em vista que possibilitar a criação de uma relação entre filme e espectador.

A escola é um espaço para desenvolver as competências e habilidades dos alunos. No entanto, agora descobrimos que, além de os professores perderem seu senso de autoridade e comunicação em sala de aula, seu interesse por esse conteúdo é muito baixo. Para aprender de forma eficaz, os alunos devem não apenas ouvir, mas também se tornar agentes ativos no processo de aprendizagem. A interação do aluno com o assunto, ouvindo, falando, perguntando, discutindo, fazendo e ensinando é fundamental para a construção do conhecimento. Essas atividades fazem parte da aprendizagem ativa e são guiadas por metodologias ativas.

Na educação, os professores há muito usam os vídeos para apoiar suas aulas. Antes do final dos anos 1970, os documentários de ficção e curtas-metragens, novelas e longas-metragens eram limitados a controlar e agendar canais de televisão. Hoje, os avanços tecnológicos tornaram mais fácil o acesso ao cinema e a utilização do cinema como meio educacional. A Lei sobre a Direção e Fundamentos da Educação Nacional, ou mais precisamente, o Parágrafo 8 do Artigo 26, estabelece que a exibição de filmes produzidos nacionalmente que constituem um componente adicional do programa de lições humanas deve ser integrada ao programa (BRASIL, 1996).A lei exige que os filmes produzidos nacionalmente sejam exibidos durante pelo menos duas horas por mês.Para apoiar o uso do filme em sala de aula, alunos aprenderam

sobre televisão. À medida que o cinema se torna cada vez mais importante, os alunos podem entender o fato de que conceitos, costumes, história e espaço-tempo são culturalmente separados, quebrando as restrições de identidade.

3.2 Elementos didáticos na educação filosófica

Gallo (2012) toma uma direção partir do uso de vários elementos (sensibilidade, questionamento, pesquisa, conceituação), que permitem ao aluno desenvolver seu intelecto em sala de aula e vivenciar a Filosofia de maneira que esta esteja presente na vida cotidiana do aluno. O processo cognitivo ocorre por meio de um engajamento emocional com o sujeito. Cabe aos alunos dialogar com uma disciplina específica da disciplina que o professor está tentando traduzir em problema.

Assim, recursos artísticos citados por Gallo (2012, p. 96), e podendo ser “[...] uma música, um poema, um quadro, um conto, um filme; ou mesmo um desenho animado, uma história em quadrinhos [...]”. Nesse ponto, ocorre um movimento brusco do universo cultural e do cotidiano dos alunos, percebendo a possibilidade de situar um problema de natureza filosófica no contexto da sala de aula.

É um momento marcante que o uso do cinema em sala de aula pode ter com um impacto significativo na formação filosófica. Porque quando usado como recurso didático, pode apoiar o trabalho do professor e sentir que o aluno pode colocar de lado os seus próprios preconceitos, conceitos estabelecidos e novas sugestões e tópicos levantados em sala de aula.

Abre-se espaço para transformar o assunto em problema resolvendo o problema no segundo estágio. A partir daí, você pode começar com um tópico, traduzi-lo em um problema, mostrar que isso leva a uma questão específica e certifica-se a pensar a respeito daquele problema. É justamente esse ato de pensar o problema que permite chegar ao conceito e, portanto, ao ponto do processo da experiência filosófica. Para Gallo (2012, p. 97), “nessa etapa,

estimulamos o sentido crítico e problematizador da Filosofia, exercitamos seu caráter de pergunta, de questionamento, de interrogação”.

O processo menciona uma terceira fase que representa a busca por ferramentas conceituais que possam auxiliar nesse processo. Assim que o problema filosófico é refinado, começa-se com o auto estudo da Filosofia, o estudo e o aprofundamento da Filosofia. E isso acontece por meio de textos filosóficos. Desde então, neste ponto como diz Gallo (2012, p. 97) “[...] não é tomada como o centro do currículo, mas como um recurso necessário para pensar o nosso próprio tempo, nossos próprios problemas”.

A capacidade de pensamentos e conceitos gerados para considerar diferentes filósofos e diferentes textos e resolver problemas semelhantes ou próximos aos nossos. Nesse sentido, é necessário enfatizar a importância da leitura de textos filosóficos e fornecer as condições para que os alunos formem a concepção do problema a ser estudado. Em seguida, por meio de várias etapas, o aluno consegue decodificar o texto escrito e captar as mensagens nele contidas, criando a capacidade de construir seu próprio pensamento sobre o tema em questão.

A última etapa é a conceituação, que envolve uma abordagem de um determinado conceito visando atingir o próprio comportamento filosófico e contribuir para a solução do problema nas situações em que ele se encontra. Portanto, contamos com movimentos criativos, experiências arraigadas em nosso pensamento. Gallo (2012) diz:

Que fique claro então que a criação (ou recriação) do conceito não é uma tarefa impossível: não se cria no vazio, com base em nada; são os próprios [...] elementos constitutivos que nos darão a matéria-prima para nossa atividade de criação ou recriação a partir de nosso próprio problema (GALLO, 2012, p. 98).

Portanto, os elementos didáticos apresentados sugerem que os ensinamentos filosóficos podem ter como foco a resolução de problemas, a criação de problemas filosóficos que permeiam os ensinamentos filosóficos. Escrever, assumindo riscos criativos para desenvolver o conceito. Duas ações principais são necessárias para atuar de forma indissociável para a autonomia

intelectual, no sentido de facilitar a elucidação de aspectos do processo educativo. criar mediações pedagógicas que facilitem o processo de aprendizagem; e promover a transição para a construção da capacidade de pensar por conta própria, de modo que o estudante consiga gradativamente, construir, ele próprio, suas mediações com a Filosofia

É um aspecto positivo o desenvolvimento das capacidades dos alunos, o que obriga os professores a desempenhar um papel muito importante, agregando conhecimentos e sugerindo atividades que lhes permitam pensar no desenvolvimento humano. Assim, a partir de um intermediário educacional, o processo de reflexão poderia abrir caminho para si mesmo e permitir ao aluno o exercício de sua autonomia intelectual. Assim, Gallo (2012) constatou que, como forma de desenvolver a autonomia intelectual do aluno, o comportamento didático pode sugerir a realização de exercícios filosóficos como a leitura de textos e a construção/reprodução de conceitos. Ele aponta que precisa ser entendido como uma capacidade de ensinar os alunos a pensar, o que é diferente do que ele já pensa sobre seus problemas e os problemas do mundo. Assim, ele é ensinado a pensar sobre essas questões e a pensar eticamente por meio da tradição do momento histórico em que vive. Portanto, a educação filosófica nas escolas deve desempenhar um papel de capacitar os alunos a pensar filosoficamente, ou seja, descobrir toda a verdade que existe sobre seus próprios princípios relativos ao problema.

E nessa jornada, por meio do pensamento filosófico, a disciplina do pensamento filosófico, ele é capaz de ver a realidade de maneiras diferentes e ter atitudes baseadas em padrões diferentes. Assim, por mais diferentes que sejam as realidades da educação no Brasil, e mesmo na sala onde está toda a diversidade, o ensino da Filosofia ainda faz sentido. Portanto, é necessário reconsiderar os procedimentos envolvidos na formação da Filosofia. Dessa forma, geralmente atingirá todos os alunos, inclusive aqueles que não se importam ou pensam sobre a existência de conhecimentos filosóficos.

Portanto, os alunos necessitam ter aulas de Filosofia e desenvolver as habilidades de pensamento que esta disciplina pode proporcionar. Isso porque abre um espaço para um pensar autêntico. É a produção dos alunos podem interagir com o conhecimento, o pensamento e a reflexão.

Assim, além dos elementos apresentados, além das características de uma determinada educação, deve-se destacar que ela é um produto do pensamento e permite a vivência do diálogo com o campo do conhecimento. Podemos apoiar a educação em sala de aula facilitando as discussões que surgem de diferentes abordagens e processos educacionais, de forma conjunta onde possa haver elementos didáticos que possibilite a melhora do trabalho dos alunos e docente.

3.3 Contexto educacional filosófico: o filme em sala de aula

Como os atuais cenários educacionais possuem um dinâmico processo de mudanças e transformações, não é difícil para os professores explorar novas estratégias e métodos para alinhar a educação com a realidade de seus alunos, para conseguir isso, usa-se métodos, materiais e recursos quanto possíveis que permitem que você considere o aprendizado. Embora o cinema seja considerado um dos recursos educativos existentes nas escolas, a sua utilização para fins educativos continua a ser um desafio educacional, mais de um século após o seu aparecimento. Com o tempo, o cinema adotou uma variedade de linguagens compartilhadas com outras artes. Pois, segundo Thiel (2009):

O cinema é conhecido como a sétima arte porque, além de suas características peculiares, associa elementos da literatura, da música, da arquitetura, das artes cênicas. Ao tratarmos da recepção, leitura e interpretação de filmes, é importante lembrarmos que esses são textos, tecidos com diversos elementos visuais, verbais, sonoros, arranjados de acordo com técnicas específicas. Portanto, os objetos fílmicos devem ser lidos e analisados a partir de suas especificidades, o que nos conduz à necessidade de conhecermos os elementos constitutivos da arte cinematográfica (THIEL, 2009, p.16).

Assim, é mostrada que a interpretação de um filme é possibilitada por um conjunto de elementos que se unem para criar sentido e permitir ao espectador construir um conceito. Nessa perspectiva, o cinema deve ser visto como uma linguagem recém-descoberta para fins educacionais, Napolitano (2009, p. 11) afirma que “o cinema pode ser considerado uma nova” linguagem centenária, pois apesar de haver completado cem anos em 1995 a escola o

descobriu tardiamente. O que não significa que o cinema não foi pensado, desde os seus primórdios, como elemento educativo”.A capacidade de usar o filme no processo educacional e a fonte de auxílio na compreensão do conteúdo dependem de como o professor dirige a atividade analítica do filme. Segundo Almeida (2001):

Embora o cinema já seja utilizado há algum tempo por muitos professores, pelo menos desde o final dos anos 1980, só mais recentemente estão surgindo algumas propostas mais sistematizada que orientem o professor. [...] Acreditamos que é possível, mesmo o professor não se tornando um crítico cinematográfico altamente especializado, incorporar o cinema na sala de aula e em projetos escolares, de forma a ir muito além do “conteúdo” representado pelo filme (ALMEIDA, 2001, p. 29).

Além do que é mostrado no filme, o aluno pode, de certa forma, se ver diante da história e se comunicar com a ficção como se ela fosse real, mas, ao mesmo tempo, é preciso entendê-la. O filme interpreta a realidade, forma uma fatia da realidade orientada para o público e permite que o público crie seu próprio conceito de realidade a partir de filtros culturais, idealistas e críticos. Nessa perspectiva, todos esses fatores podem ser pensados como um processo importante para aproximar os alunos de seu cotidiano e para que os professores reconheçam o caráter pedagógico do cinema. Nessa perspectiva, Duarte (2009) enfatiza que “o cinema é um instrumento precioso, para ensinar o respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais que integram as sociedades” (DUARTE, 2009, p. 73).

Assim, a linguagem cinematográfica possui diversos meios de aproximação e articulação do pensamento na formação escolar, exigindo do professor a determinação de quando e como adaptar o filme aos conteúdos e práticas de aprendizagem. É necessário identificar as competências e objetivos a serem alcançados e organizar as possíveis ações antes, durante e depois do evento. Nesse sentido, Napolitano (2009) afirma:

Ao escolher um ou outro filme para incluir nas suas atividades escolares, o professor deve levar em conta o problema da adequação e da abordagem por meio de reflexão prévia sobre os seus objetivos gerais e específicos. Os fatores que costumam influir no desenvolvimento e na adequação das atividades são: possibilidades técnicas e organizativas na exibição de um filme para a classe; articulação com o currículo e/ou conteúdo discutido, com as habilidades desejadas e com os conceitos discutidos; adequação à

faixa etária e etapa específica da classe na relação ensino-aprendizagem (NAPOLITANO, 2009, p. 165).

Complementando essa questão, Thiel (2009). Nos diz:

Nesse sentido, o professor atua como um mediador da leitura do filme em sala de aula e, com vistas a promover a fruição e também uma análise mais eficiente desse gênero, deve dialogar com os alunos sobre alguns elementos constitutivos do texto fílmico, propondo atividades variadas para que os alunos compreendam a obra como significativa (THIEL, 2009, p. 13).

No planejamento das atividades a serem desenvolvidas, refletindo as ideias de Napolitano e de Thiel, é importante prever o papel, ou espaço, no qual o professor deve atuar como mediador na leitura do filme em exibição. Diálogo, no qual os alunos podem associar seus vídeos à construção de seus próprios conceitos e experiências de aprendizagem.

Nessa questão, o sentido filosófico permeia o uso do filme em sala de aula, A experiência estética nos torna conscientes da variedade, complexidade, diferença e muitas verdades que nos cercam e requerem nossa atenção. Desse modo, é possível perceber a importância de vivenciar a experiência por meio de um processo de reflexão mútua entre professores e alunos que se estabelece na relação entre ensinar e aprender. Pensar o cinema é pensar a imagem e o conceito, visando colocar em evidência o sentido de uma obra e sua essência. O movimento que o cinema nos leva a fazer é um movimento de pensar e reflexionar as realidades que são projetadas para nós, ou despertadas, enquanto vemos a imagem, enquanto entramos na visualização da tela e dela retiramos algo: o sentido, a esperança, a dor, o lapso ou, até mesmo, a morte.

Isso sugere que uma relação empírica com o mundo em um determinado momento pode levar à formação de ideias a partir de experiências sensoriais, que podem ser refletidas e geradas simultaneamente com a visualização de um conjunto de imagens. conceituais através das imagens, o ato de pensar sobre o filme, apoiando a ligação entre o vídeo e a formação conceitual daquilo que vemos, ouvimos e sentimos. Segundo Cabrera (2006), esse é o momento em que:

Um conceito-imagem é instaurado e funciona no contexto de uma experiência que é preciso ter, para que se possa entender e utilizar esse conceito. Por conseguinte, não se trata de um conceito externo,

de referência exterior a algo, mas de uma linguagem instauradora que precisa passar por uma experiência para ser plenamente consolidada (CABRERA, 2006, p.21).

A partir de agora, a linguagem cênica apresentada por Cabrera (2006) passará por conhecimento e abordagem da vida real, infundindo os visuais possíveis (imagens criadas pelo filme), a imaginação e a formação de novos conceitos ao assistir ao filme da criação e perceber a experiência naquele momento na sala de aula.

E graças ao reconhecimento de que a criatividade dos alunos deve ser explorada e avaliada pelos professores no planejamento das aulas ao usar o filme, o momento é visto como divertido e fomenta novos conhecimentos e habilidades. O cinema é uma fonte de conhecimento, cuja finalidade é, em certo sentido, reproduzir a realidade, justificando que o tempo despendido na exposição não é esquecido e é relevante para todos os envolvidos nesse processo.

Assim, a utilização do cinema em sala de aula deve ser um estímulo à criatividade, que por sua vez se torna uma situação propícia à geração de conceitos, onde os alunos desenvolvem um processo autônomo centrado de investigação e compreensão do cinema. O filme é uma ferramenta educacional, mas não é a única.

É também um objeto cultural e seu uso requer contextualização e demonstração. Devemos, portanto, considerar que a utilização do cinema nas escolas deve contribuir não apenas como estratégia educacional, mas também como potencial de melhoria da acessibilidade cultural e a criação de novos conceitos que possam estar atrelados a Filosofia.

3.4 Script para usar filmes em sala de aula

Antes de explicar o que é um script de aula, precisamos nos apontar o conceito de aula. O planejamento e a clareza do currículo podem tornar o

aprendizado eficaz no contexto do ato da atitude docente. Libâneo (1994), lembra que:

[...] devemos entender a aula como o conjunto dos meios e condições pelos quais o professor dirige e estimula do processo de ensino em função da atividade própria do aluno no processo de aprendizagem escolar, ou seja, a assimilação consciente e ativa dos conteúdos (LIBÂNEO, 1994, p. 45).

Portanto, se as aulas forem organizadas previamente, os professores podem considerar a preparação do roteiro de sala de aula com atividades didáticas que podem contribuir para a compreensão dos temas abordados em sala. Relação com o conteúdo e situação de aprendizagem descritos no currículo.

Em certo sentido, pensar o uso do cinema em sala de aula requer orientação em termos de planejamento de atividades, análise do filme, procedimentos de avaliação e, principalmente as finalidades que se pretende. No que diz respeito à utilização do cinema no ensino da Filosofia, é importante que os professores reflitam todos esses fatores para alcançar resultados positivos na aprendizagem dos alunos. Sobre isso, uma decisão seria:

Roteiro de Aula, como o nome indica, corresponde a um caminho – um roteiro – que o aluno poderá seguir para acompanhar a aula, no respectivo ponto que está sendo ministrado. [...] É um roteiro que visa facilitar a caminhada no estudo daquele assunto específico (MEYER, 2015, p. online).

Com todos esses aspectos em mente, um roteiro detalhado foi criado a seguir para ajudar os professores a pensar sobre o uso de filmes para construir atividades em suas aulas de Filosofia. Porém, deve-se destacar que a experiência sempre leva em consideração o caráter experimental, ou seja, o professor precisa ter atenção ao longo de todo o processo. O método descrito aqui não pode ser usado como técnica fechada. Isso não tem por obrigação ser repetido várias vezes durante cada atividade de aula relacionada ao filme.

O professor deve observar que diferentes comportamentos e reações que são apresentados e que cada trabalho tem peculiaridades e resultados diferentes em cada aula. É importante entender que esta metodologia pode e deve ser aprimorada para melhores resultados educacionais. A prática de ensino é dinâmica e não estática. O professor deve estar sempre aberto para

pensar com cuidado, pensar sobre isso e repensar conforme necessário, com base nas observações em sala de aula.

A atividade de ensino-aprendizagem requer que aqueles que trabalham na educação sejam engajados e responsáveis por suas práticas educacionais. Além de conhecer os elementos teóricos que fazem parte de seu trabalho, ele deve ter em mente os elementos práticos que compõem a realidade que manipula. Os professores de Filosofia não são exceção. A eficácia de uma atividade educacional é diretamente proporcional ao grau de consciência que apresenta sobre os pressupostos que a sustentam. Quanto mais alto for o seu nível de consciência, maior será a probabilidade de você atingir seus objetivos definidos. Como mostrado por Fullat:

Não se educa no andar do processo ainda que, às vezes, tenhamos esta desconcertante ou frívola da educação. Ainda que não se alcance o nível de consciência subjetiva desejada, sempre se educa objetivamente para algo, não só imediato, mas também mediato e, como não poderia deixar de ser, em vista de metas distantes (FULLAT, 1994, p.89).

É, portanto, sua responsabilidade entender a realidade que está deixando, para onde quer ir, como chegar lá, as estratégias e os recursos que utiliza para ter sucesso. Todo comportamento educacional é desenhado com conceitos, significados e valores vinculados explícita ou implicitamente ao projeto objetivo ou subjetivo do educador. Assim, pode-se afirmar que o comportamento educacional é essencialmente uma atividade humana que busca um fim. Ele não aparece como um fim em si mesmo, mas sempre tem um propósito a ser alcançado. Como salienta Saviani:

Para imprimir maior coerência e consistência a sua ação, é mister que o educador se eleve do senso comum ao nível da consciência filosófica de sua própria prática, o que implica em detectar e elaborar o bom senso que é o núcleo válido de sua atividade (SAVIANI, 1990, p.9).

Nesse sentido, as atividades educacionais servem como ferramentas para o alcance dos objetivos educacionais. No entanto, esses objetivos nem sempre são claros. Eles estão sempre incluídos em todas as ações e precisam ser esclarecidos. Os educadores são obrigados a refletir sobre suas ações

para definir seus pressupostos e objetivos para que possam escolher conscientemente os meios mais adequados e eficazes para o sucesso.

Nesse caso, o filme se apresenta como uma estratégia, um recurso que pode ser efetivamente utilizado em comportamentos educacionais para desenvolver e promover a prática filosófica por meio da reflexão crítica, criadora e abrangente. Porém, esse recurso deve ser muito bem operado e direcionado para que não se transforme em trivialidades e distorça a atividade filosófica.

3.5 Cartografia como prática de intervenção

As Oficinas de Produção de Conceitos podem instituir-se como o lugar da prática da nossa proposta de intervenção filosófica no ensino de Filosofia. Foram criadas na concepção deleuziana de que para a Filosofia realizar a sua função de fabricar conceitos ela precisa de um problema, pois não existe criação de conceito sem problema. Sendo assim, entendemos que, se pretendemos a sala de aula como espaço de problematização e de criação, também a sala como o espaço do fazer, do inventar. Daí a necessidade de instituí-la como oficina para o fazer da nossa intervenção filosófica.

Dessa compreensão surge a necessidade de existir no território de pesquisa da intervenção filosófica, integrado ao processo, como aprendiz, aberto a experiências de pesquisa, atentando para o fato de sua existência. Isto para podermos vivenciar as condições de criação do problema e então chegar à criação de conceitos. É o que sugere a concepção deleuziana acerca de criação de conceitos, pela qual não se pode fabricar conceitos apenas observando a realidade existencial, mas dela fazendo parte.

Enquanto método de pesquisa, a cartografia é uma das possibilidades de se estudar objetos de caráter mais subjetivos e exigem do pesquisador a habitação de diferentes territórios na perspectiva de transformar para conhecer, como na produção de conhecimento por meio de pesquisas participativas do tipo intervenção.

Assim, desamparar o pensamento pensado em sujeito e objeto para concentra-se na terra, no movimento em seus fluxos. a maneira como esta ecoa a nossa presença. Cartografia é produção e o principal inimigo desde conceito é a separação entre sujeito e objeto (natureza e humano), ou seja, a oposição entre psíquico e natural. Na introdução de sua obra *Mil platôs* – livro publicado em cinco volumes, no Brasil de 1995 a 1997 – Deleuze e Guattari (1995) lançam uma noção de Rizoma que, para além de um conceito, é também um modelo de pensamento para pensar o próprio pensamento e o modo com que nos deslocamos cognitivamente ante as plurais realidades que atravessamos:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37)

O que predomina na ideia de rizoma é o descentramento que causa em relação ao modelo predominante de pensamento: o da árvore. Se o rizoma se opõe a árvore, é essencialmente sobre a impossibilidade de ligações diretas no modelo arbóreo, pois toda ligação, aí, necessita de passar pelo tronco, ou seja, toda associação é determinada por um centro.

São múltiplas as entradas em uma cartografia. Realidade cartografada se apresenta como mapa móvel, de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de "o mesmo" não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder, que pode por vezes ter a pretensão ilegítima de ser centro de organização do rizoma. Entretanto, o rizoma não tem centro.

Não há espaço para imagens perenes, eternas. Como dissemos, não há altar para as ideias! A metodologia quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez a

cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o metá-hódos em hódos-metá.

A cartografia consiste na experimentação do pensamento- um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido com atitude. Com isso não renuncia ao rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo do movimento da vida. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção cartografar é habitar um território existencial.

Toda pesquisa é intervenção. Mas se assim afirmamos, precisamos dar mais um passo, pois a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência.

As práticas e os conceitos problematizados por esses autores têm impactado diversas investigações não só no campo educativo, mas também nas pesquisas decorrentes das ciências humanas, em geral, nos últimos anos, a uma iniciativa ante cartesiana que coloca o eu plenamente consciente.

Cada plano traz consigo um crivo, uma imagem do pensamento, selecionando problemas e movendo o pensamento de maneiras diferentes. Pensamos na superfície do mar ou as dunas de um deserto, que está sempre em movimento, mas oferece um plano de sustentação onde os conceitos podem se mover. Do caos se cria um plano, ele instaura a possibilidade de filosofar, é nele que algumas coisas começam a aparecer de modo mais definido. Cartografar é habitar um território existencial

Cartografar é mergulhar na vida, talvez do modo mais estranho possível, talvez não aparentando isso aos olhos dos outros, mas é com certeza um salto ornamental em direção à vida, um mergulho profundo em sua superfície imanente. Por isso dizemos que os conceitos nascem de um plano de imanência, necessariamente imanente, colado a este mundo, e não transcendente, vindo de outro plano, outra realidade.

Como já dissemos, não há céu para os conceitos, apenas esta vida, este momento, essa duração. Textos, diálogos, fotografias, entrevistas,

músicas, imagens e todo o tipo de material que pode ajudar no mapeamento das semióticas do campo podem ser utilizados neste trabalho de pesquisa, acompanhados da observação paciente e minuciosa do cartógrafo. Em suma, a perspectiva metodológica da cartografia visa acompanhar processos, mais do que representar estado de coisas; intervir na realidade, mais do que interpretá-la; montar dispositivos, mais do que atribuir a eles qualquer natureza; dissolver o ponto de vista dos observadores, mais do que centralizar o conhecimento em uma perspectiva identitária e pessoal. Com esta finalidade, a cartografia se pratica no habitar um território existencial; no cultivo da atenção concentrada, à espreita dos movimentos, processos e intensidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa pretendeu refletir sobre uma série de questões que são mais ou menos interdependentes e têm um impacto direto na formação dos alunos, sendo, portanto, obrigadas a conceber estratégias metodológicas que reflitam a existência da Filosofia nas escolas do ensino básico. Uma questão importante surge para nós a este respeito: como ensinar Filosofia?

Devemos ensinar Filosofia ou devemos ensinar pensamento filosófico? Essas questões nos levaram a fazer mais perguntas sobre como trazer o campo para a sala de aula, em vez de memorizar conceitos que surgiram na história da Filosofia. Visto que os currículos e a Filosofia visam promover a liberação intelectual dos alunos, entendo que é preferível propor uma Filosofia que proponha o pensamento ao pensamento filosófico.

Assim, uma outra questão é feita para explicar por que escolhemos o cinema como uma importante ferramenta de pesquisa para a escola. Na verdade, conforme explicado no capítulo anterior, há um forte apelo visual que crianças e jovens trazem para a escola desde cedo. Esse apelo visual fornece um padrão de alfabetização escolar em que esses alunos não necessariamente leem e escrevem textos enquanto estão na escola. Como entendemos que os alunos já estão imersos no ambiente visual, é aconselhável considerar uma abordagem de educação inclusiva e estabelecer um diálogo com as experiências que esses alunos trazem para a escola.

Decidimos por interagir com o filme principalmente porque entendemos que existe um ponto de encontro com o filme, como diz Cabrera (2006). Esse ponto fica claro quando se pode viver a experiência refletida nas imagens do filme. Em suma, um filme com elementos permite pensar diferentes conceitos em função dos efeitos de reflexão das imagens e dos elementos que compõem a obra. No filme, há uma abordagem a um conceito diferente daquele apresentado pela Filosofia. Aqui, o conceito de imagem, segundo o autor, é uma forma de se expressar em um filme que pode estimular os sentidos e gerar afetações filosóficas.

No caso do cinema, as imagens oferecem aos alunos a possibilidade de viver diferentes experiências reflexivas. Isso lhes permite traçar semelhanças entre linhas de pensamento e o filme. A grande tarefa do cinema é a capacidade de expressar pensamentos como ações por meio de imagens e da ficção encontrada nos filmes. Por meio da ficção, os alunos mobilizam experimentos estéticos e estimulantes. Além disso, o filme, com seu roteiro e imagem verbal, confirma que possui ferramentas poderosas para facilitar a reflexão. O cinema convida o espectador a fazer perguntas e orientar sua reflexão, por meio da experiência dos personagens do filme.

Nossa proposta de integrar filme e Filosofia é refletir como um experimento de pensamento pode nos permitir vivenciar o pensamento filosófico. Estas questões serão colocadas em diálogo com os textos apresentados nas aulas e serão discutidas. Acreditamos que este movimento permitirá que os alunos sintam e vivenciem seus pensamentos.

Tão importante quanto neste trabalho é enfatizar como podemos pensar uma educação que libere os alunos. Esta proposta não parece ser nova. Afinal, educar pessoas para se preparar para a sociedade é um dos objetivos da escola. Em geral, como professor, a ideia é pensar em métodos práticos a aplicar de forma a facilitar a construção de alunos que possam ser críticos e autocríticos.

O processo de educação e aprendizagem exige que os profissionais que atuam na área da educação trabalhem e se responsabilizem por sua prática docente. Além do conhecimento dos elementos teóricos que fazem parte de seu trabalho, ele deve ter em mente os elementos práticos que compõem a realidade em que está atuando. O professor de Filosofia não foge à regra. A eficácia do comportamento educacional é diretamente proporcional ao nível de consciência que apresenta sobre os pressupostos que o sustentam. Quanto mais alto for o seu nível de consciência, maior será a probabilidade de ele atingir os objetivos definidos.

Nesse sentido, a prática educativa atua como meio de atingir os objetivos educacionais. No entanto, esses objetivos nem sempre são claros, é preciso explicitá-los, uma vez que eles sempre estão postos em toda e

qualquer prática. Os educadores são forçados a ponderar suas ações para definir suas premissas e metas, de modo que possam escolher conscientemente os meios mais adequados e eficazes de alcançar o sucesso.

É tarefa do professor, questionar permanentemente sobre o objetivo do seu trabalho, sobre os sujeitos de sua prática, sobre o sentido dos procedimentos que utiliza, sobre o que é conhecer, sobre efetividade, sobre metodologia, sobre os conteúdos que transmitem, e tantos outros objetos que estão ligados com a sua prática.

No caso, o filme apresenta-se como uma estratégia, um recurso, que pode ser usado de modo eficaz na ação pedagógica, a fim de desenvolver e promover a atividade filosófica mediante a reflexão crítica, radical e engloba. No entanto, esse recurso precisa ser muito bem executado e orientado para não ser trivial, incompreendido ou distorcer a atividade filosófica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.;HORKHEIME, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 201.

ADORNO, Theodor Ldwing; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

ADORNO, Theodor. **Teoria da Semicultura**. Porto Velho: Eudfro, 2005.

ALENCAR, S.E.P. **O cinema na sala de aula: uma aprendizagem dialógica da disciplina história**. Dissert. mestrado. Fac. de Educação. Univ. Federal do Ceará. Fortaleza/CE. 2007.

ANDREW, J. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003

ARANHA, M.L; MARTINS, M.H **Filosofando**. São Paulo: Moderna, 2009.

ARAÚJO, S. A. **Possibilidades pedagógicas do cinema em sala de aula**. Revista Espaço Acadêmico, n.º 79, Mensal, Dezembro/2007.

ARENDT, Hannah. (1949). **Origens do Totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ASPIS, Renata Lima; Gallo, Sílvio. **Ensinar Filosofia: um livro para professores**. São Paulo: Atta Mídia e Educação, 2009.

AUMONT, J. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Televisão e escola: Aproximações e distanciamentos**. In. Congresso Anual em ciência da comunicação, 25., 2002.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Televisão e escola: Uma mediação possível?**. São Paulo: SENAC, 2003.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Primeira Edição Trad. João Maria Mendes. Biblioteca Escola Superior de Teatro e Cinema. Lisboa, 2010.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** 7. Ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola.** Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema?.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

BOCHENSKI, J. M. **Diretrizes do pensamento filosófico.** Trad. Alfred Simon. 6ª ed. São Paulo: EPU. 1977.

BORDENAVE, Juan E. **O que é comunicação.** 13. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRAGA, José Luiz. **Constituição do Campo da Comunicação. Revista:verso e Reverso.** Universidade do Rio dos Sinos, Unisinos, janeiro-abril de 2011.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através dos filmes.** Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CERQUEIRA, T. C. S. **Estilos de aprendizagem em universitários.** BHte.: Cuatiara, 200.152p.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ; Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** 2ª Ed. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac

CHAUÍ, M. **Iniciação à Filosofia.** São Paulo: Ática, 2012.

CHAUÍ, M **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ática, 2009.

CIPOLINI, A. **Não é fita, é fato: tensões entre instrumento e objeto – Um estudo sobre a utilização do cinema na educação.** Dissertação de

mestrado. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo – SP, 2008.

COSTA, A. **Compreender o cinema.** 2a. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COTRIN, G. **Fundamentos de Filosofia.** São Paulo: Saraiva, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem- movimento.** São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem- tempo .** São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles **Cinema II: a imagem- tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2006

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

DINIS, Nildo Fernandes. **Educação, cinema e alteridade.** In: Educar. Curitiba: Editora UFPR, n. 26, p. 67-79, 2005;

DUARTE, R. **Cinema e educação.** 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DUARTE, Rosália; ALEGRIA, João. **Formação Estética Audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação.** In: Educação & Realidade, Porto Alegre, v.33, n.1, p 59-79, jan/jun. 2008.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002

Mascarello, Costa Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético)

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FISCHER, R. **Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas**. Revista Brasileira de Educação, vol 12, nº 35, p. 290-299, 2007. Acesso em: 21 mai. 2012.

FRESQUET, Adriana Mabel (Org). **Imagem do desaprender: uma experiência de aprender com cinema**. Rio de Janeiro: Brooklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2007. (Coleção Cinema e Educação).

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

FULLAT, Octavi. **Filosofias da Educação**. Trad. Roque Zimmerman. Petrópolis: Vozes, 1994.

Arendt, Hannah – **Origens do Totalitarismo**, 2ª Edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2007

GALLO, Sílvio. **Metodologia do ensino de Filosofia: uma didática para o ensino médio**. Campinas: Papyrus, 2012.

GOULART, Maria Helena. **Ensinar a filosofar no ensino médio: uma proposta metodológica**. Polyphonia, v. 22/2, jun./dez. 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HUERGO, Jorge. **Las alfabetizaciones pos modernas, las pugnas culturales y los nuevos significados de la ciudadanía**. Bogotá. Nômadias. 1998.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: Que é esclarecimento?** Textos Seletos. Petrópolis: Vozes, 1985.

KOHAN, Walter (org.). **Filosofia caminhos para seu ensino**. Rio de Janeiro. Ed. Lamparina, 2008.

LUCKESI, Cipriano Carlos. **"Filosofia, exercício do filosofar e prática educativa"** In: Aberto. Brasília. Ano 9.nº 45, jan. mar.1990.

MACHADO, A. V. **La utilización de películas históricas comerciales para el desarrollo de la crítica en la enseñanza de la Historia en el nivel medio.** (doctoral) ICCP, Havana/CUB, 2002. 182 p.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a Filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARCONDES, D. **É possível ensinar a Filosofia? E, se possível como?** In: KOHAN, W. (Org). **Filosofia; caminhos para o seu ensino.** Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

MARTÍN-BARBERO, J. e REY, G. **Os Exercícios do Ver. Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva.** São Paulo: SENAC, 2001.

McLUHAN, Marshall Herbert. **Os meios de Comunicação como extensões do homem.** 5. Ed. São Paulo, Cultrix, 1979.

MERLEAU-PONTY, M. **O cinema e a nova psicologia.** In: XAVIER, I. **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro, Graal, 1983.

METZ, Christian. **A significação do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIGLIORIN, Cezar. **Cinema e escola sob o risco da democracia. Dossiê: Cinema e educação: uma relação sob a hipótese de alteridade.** Revista Contemporânea de Educação, Rio de Janeiro, v.5, n.9, p. 104-110, jan./jul. 2010.

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

NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema na sala de aula.** São Paulo: Contexto, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula.** São Paulo: Contexto, 2009.

NISHITANI, E. Y. **Filmes de ficção científica como um meio de sensibilização para a ética planetária – Estudo de caso numa escola pública de Ensino Médio em São Bernardo do Campo**. Dissertação de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura. Faculdade de Educação. Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2007.

NÓVOA, J. Cinematógrafo. **Laboratório da razão poética e do 'novo' pensamento**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.).

Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

OROZCO, Guillermo. **Mídia, recepção e educação**. Revista: FAMECOS, Porto Alegre, n 26. Abr. 2005.

OROZCO, Guillermo. **Uma pedagogia para os meios de comunicação**. Revista Comunicação e Educação, São Paulo, V 4, n. 12. Maio/ago. 1998.

PARAÍSO, M.A.; SILVA, M.C. **Infância e Mídia**. Presença Pedagógica, 16(91), jan/fev: 2010.

PETRY, Franciele. **Experiência e formação em Theodor Adorno**. Revista Educação e Filosofia Uberlândia, v. 29, n. 57, p. 455 - 488, jan./jun. 2015.

REINA, A. **Filosofia e cinema: o uso do filme no processo de ensino aprendizagem** da Filosofia. Curitiba. 2014.

REINA, A. **Cinema e Filosofia: ensinar e aprender Filosofia com os filmes**. 1/1. ed. Curitiba: Juruá Editora, 2015. v. 1. 194p. Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/15999749417050870364241954281402151688.pdf>

Rowland, Mark. Scifilo: A filosofia explicada pelos filmes de ficção científica/ Mark Rowlands; tradução Edmo Suassuna- Rio de Janeiro: Relume, 2005

SKALAR. Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix. 1ed., 1975

SAVIANI, Dermeval. **“Contribuições da Filosofia para a Educação”** In: **Aberto. Brasília.** Ano 9 nº 45, jan. mar.1990.

SILVA, Roseli Pereira. **Cinema e educação.** São Paulo: Cortez, 2007.

SOARES, Magda. **Letramento e alfabetização: as muitas facetas.** In: **Revista Brasileira de Educação.** Jan / Fev/ Mar / Abr, 2004. Nº 25. 5 – 17.

TEIXEIRA, A. F. A. **O cinema na sala de aula de História da Matemática. Monografia de Graduação.** Departamento de Matemática. UFOP. Ouro Preto, 2008, 68 p.

TEIXEIRA, I. A. C. **A diversidade cultural vai ao cinema. Organizado por Inês Assunção de Castro Teixeira e José de Souza Miguel Lopes.** – Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

THIEL, Grace Cristiane e Janice Cristine. **Movie Takes: a magia do cinema na sala de aula.** Curitiba: Aymarará; 2009

TOLENTINO, C. A. F. (2001). **O rural no cinema brasileiro.** São Paulo: Editora UNESP

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema.** Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006

VIANA, M. C. V., **O Cinema na Sala de Aula e a Formação de Professores de Matemática.** Mini-curso oferecido aos alunos do Curso de Matemática na UFRRJ. Dia de Atividades Acadêmico-Científico-Culturais.18 de maio de 2010. Seropédica- RJ.

VIANA, M. C. V. **Perfeccionamiento del currículo para la formación de profesores de matemática en la UFOP.** Tese de Doutorado. ICCP-Cuba. 2002.

VIANA, M. C. V.; Teixeira, Aldrin F. A. **A História da Matemática vai ao Cinema In: Anais do VIII Seminário Nacional de História da Matemática.** Belém-PA. SP: SBHMat, 2009. p.1 – 11. 1 cdrom.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Lógico-philosophicus.** Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

XAVIER, Ingrid. **Notas sobre o ensino de Filosofia na Pós-modernidade.**
RESAFE Revista Sul Americana de Filosofia da Educação. Disponível em:
<http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/viewFile/5193/4367>

APÊNDICES

SEQUÊNCIA DIDÁTICA

TÍTULO: Filosofia- Cinema na produção do pensar

AUTOR: Carlos Alberto Santiago Amaral Júnior

DISCIPLINA: Filosofia

IMPLEMENTAÇÃO: Escola do Ensino Médio

INSTITUIÇÃO DE ENSINO: UFMA – Universidade Federal do Maranhão

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO- PROF-FILO Mestrado profissional em Filosofia

RESUMO: Neste material é oferecido possibilidade de trabalho ao professor para as aulas de filosofia no ensino médio, tendo como ponto principal uma metodologia que seja a aprendizagem de temas necessários ao pensar filosófico para possibilitar a criação de conceitos. Princípios com a proposta de pensarmos um ensino- aprendizagem de filosofia que almeje a relação com outras facetas do pensar. Aqui me refiro ao cinema. Assim, o objetivo dessa possibilidade tem como meta ir além da usual prática metodológica já existentes e consolidadas. Aqui, se propõe criar e oportunizar uma nova configuração nas aulas de filosofia no ensino médio. Esta proposta intitulada como criação do pensar e está relacionada com a própria criação do real e não apenas como exploração para se consumir. O objetivo principal é fazer com que a aula de filosofia possa estar estritamente relacionada com a produção do pensamento. Para se efetivar esta proposta nos localizaremos em três momentos que serão: problema inicial, sistematização do conhecimento e a ação do conhecimento. Assim, a aprendizagem e a possibilidade de criação do pensar se dará a partir da investigação da relação com uma outra linguagem. Aqui, faremos uso do cinema como modo de criação estética que será também responsável pelo pensar, só que este através da imagem.

PALAVRAS- CHAVE: Filosofia; Cinema; Criação do Pensamento.

PÚBLICO: Professores e Alunos de Filosofia do Ensino Médio

1 APRESENTAÇÃO

Este trabalho é pensado e realizado tendo como pontos iniciais investigações dos estudos realizados durante o ano 2019, no Mestrado Profissional em Filosofia PROF-FILO pela UFMA- Universidade Federal do Maranhão. O objetivo é de criar e apresentar uma sequência didática que possibilite uma proposta de trabalho no processo de aprendizagem no que se refere ao ensino de Filosofia para o Ensino Médio. Desde modo, temos em mente que a aprendizagem filosófica possa relacionar-se com outras formas de pensamento, nos referimos aqui a linguagem cinematográfica. Por fim, a finalidade dessa sequência didática é de poder contribuir como proposta que possibilite o deslocamento das aulas de filosofia para a criação do pensar filosófico, fugindo um pouco das práticas metodológicas mais comumente utilizadas.

2 MATERIAL DIDÁTICO:

A pergunta que surge de início é a seguinte: como introduzir um processo de criação do pensar nas aulas de filosofia? Assim, a proposta didática de criação do pensar filosófico, que nos direciona a ideia Deleuziana de enxergar a filosofia como criação de conceitos, ou seja como criação do pensar filosófico. E sobre essa questão Deleuze (2010, pg.11) afirma:

Criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia. É porque o conceito deve ser criado que ele remete ao filósofo como aquele que o tem em potência, ou que tem sua potência e sua competência. Não se pode objetar que a criação se diz antes do sensível e das artes, já que a arte faz existir entidades espirituais, e já que os conceitos filosóficos são também (11) *sensibilia*. Para falar a verdade, as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito (DELEUZE, 2019, p.11).

Portanto, o que Deleuze e Guattari deixam claro que a ideia primordial da filosofia é a sua produção de pensamentos, ou seja, produção de conceitos. Desde modo, o objetivo é tornar a aula de filosofia como espaço de criação do pensar filosófico que seja adequada a produção real da vida. Mas, qual seria o verdadeiro papel do professor de filosofia nessa empreitada?

As aulas de filosofia nesse sentido devem operar tendo como objetivo a produção de conceitos, no entanto, se faz importante verificar quais conceitos os alunos possuem, antes de dar início a este tipo de proposta, precisa-se estar atento para instrumentos que possam vir responder também o que se conseguiu criar logo depois da aula. Para se efetivar esta proposta nos localizaremos em três momentos que serão: problema inicial, sistematização do conhecimento e a ação do conhecimento em Filosofia.

Esse procedimento poderá ser acompanhado para a organização do trabalho pedagógico. A sequência somente não é suficiente, não satisfaz uma forma, é necessário uma abordagem. Assim propomos que além da sequência pedagógica faz-se necessário a compreensão que a tarefa com filosofia não se limita a apresentação apenas enciclopédica dos conceitos, é necessário forjá-los. Afirmamos a Filosofia como potência do pensamento relacionada com outras formas do pensar, seja arte ou a ciência.

A aprendizagem filosófica se constituiria a partindo dessa concepção por intermédio da solicitação com outras formas linguagens. Portanto, aqui nesse fazer a escolha foi por um dos modos de fruição estética tendo o cinema como ponto de ancoragem cinema como produto extraordinário, produtor de afetos e não como elemento ilustrativo aos temas filosóficos. Pensamos a apresentação de filmes como capazes de produzir sensações e não de explicar conceitualmente, o papel de explicar parece pertencer à ciência. A proposta é apresentar a arte cinematográfica como arte pura, capaz de brotar sensações e apresentar fundamento para o pensamento reflexivo. A partir das sensações causadas pelo filme penetrar a outra potência do pensar, a filosofia.

O cinema para Deleuze pode ser visto como campo de experimentação do pensar. Não só pensar com o cinema, mas mostrar que o cinema pensa, por intermédio de seus realizadores, da linguagem, da arte. E mais que isso, que é possível aprender através do cinema, pela profusão de suas imagens e de seus signos. Após a exibição do filme sugere-se dar aos alunos a oportunidade de falar o que experimentaram, expressem e apresentem o que e como o filme lhes tocaram, o que causou neles, que tipo de impressões. Em seguida propor problematizações que se relacionam com outra forma de pensar. Pretende-se retirar dos afetos e das emoções, problemas filosóficos. Deste ponto em diante, para que a experiência seja filosófica cabe ao professor oferecer elementos

para que o aluno consiga relacionar e produza um pensar crítico e criativo. aconselha-se que o professor coloque vinculações, entre o tema do filme e o que surgiu da literatura filosófica na história da filosofia.

Neste ponto a atuação do professor se faz de extrema importância para oferecer aos alunos instrumentos, textos, materiais, explicações que os orientem. Possibilitaríamos, que os alunos saíssem do filme com a possibilidade de criar instigados produção de afetos, e logo após nos direcionaríamos para o texto filosófico, essencial para a produção de conceito. A finalidade é que o aluno a partir das problemáticas levantadas, tanto pelo filme como pelo texto filosófico tenha em mãos a possibilidade de criar seu próprio pensamento filosófico. A proposta é de que se concretize, para além da fala, elementos em que se possa materializar a produção. Assim, se pode propor que os alunos produzam um texto síntese do percurso e realize uma produção de vídeo para que expresse o pensado na linguagem audiovisual. A proposta efetivada pode ser expressa na proposição: do filme ao conceito e do conceito a um novo filme.

3.DIREÇÕES METODOLÓGICAS: CARTOGRAFIA COMO PLANO HÓDOS-META PARA A PESQUISA EM EDUCAÇÃO

Aqui no dedicaremos a apresentar direções de uma estrutura de roteiro para com filme. Devemos lembra que não há o objetivo de oferecer formas inflexíveis a serem aplicadas, mas isso não pode deixar entender que esse caminho seja algo solto e sem finalidade. Assim propiciar uma experiência que acolha na captação da superação do emprego do filme como mero recurso do enciclopedismo nas aulas de filosofia. Se faz necessário que o professor, seja atencioso e que possa reconhecer a realidade, vicissitudes e potencialidades de seus alunos, tomar decisões sobre os direcionamentos para que se torne possível a ampliação do pensamento filosófico.

Abordamos a uma proposta de emprego do cinema com ensino de filosofia organizado em três grupos:

a) Primeiro andamento didático:

Problematização Inicial que corresponde aos aspectos de sensibilização e poderiam ser assim denominados como subtítulo de: apresentação de signos
Este momento consiste na apresentação de um filme aos alunos e se dará em três sub-momentos:

- a) de início se faz importante a apresentação de uma ficha técnica e um resumo exposição da sinopse do filme;
- b) segundo a apresentação do filme com possíveis paralisações caso houver necessidade de explicar algo;
- c) e por fim, cartografar sensações produzidas a partir das sensações experimentadas sob a atmosfera do filme escolhido. Imagem-Movimento, fotografias, áudios e escritos acionados por camadas de sensações. Um mapeamento de sensações experienciadas no caminho do filme no seu trajeto, em cada lugar específico. Cores, sons, silêncio. Um corpo que se sente afetado pulsa e cria, aquilo que vem da ordem do sentir. a coleta a partir de um diálogo dirigido pelo professor na coleta de percepções que os espectadores tiveram ao ver o filme. É importante considerar que não entendemos o filme como apenas elemento ilustrador do tema filosófico, mas como uma linguagem como um fim em si mesmo.

Se faz necessário salientar que será indispensável a formação do professor de Filosofia que deve estar preparado para os possíveis caminhos que a aula pode adotar. O pesquisador cartógrafo não sabe o que está por vir, não sabe com exatidão o que irá atravessar, como irá, o que movimentará seu pensamento. Ele vai construindo aos poucos, com seus próprios passos, reconhecendo um terreno sem delimitá-lo. Preocupa-se em dar atenção aos acasos, aos desvios de percurso em sua pesquisa. Pois, não será possível prever os caminhos que trilhara esse exercício, nesse sentido se faz necessário que o professor tenha um modo cuidadoso e atento para que seja possível apreender informações na fala dos alunos que permitam o seu trabalho no segundo momento.

b) Segundo andamento didático:

Organização do Conhecimento se compõe como período em que o papel do professor tem um ponto central da aula. Nesta ocasião o professor irá fazer a problematização a partir dos discursos, das falas provocadas pelos afetos sentidos durante a exibição, os alunos tentarão aproximar questões filosóficas que possuam afinidades com aquilo que foi aproximado na linguagem estética, O professor fica imbuído de tornar claro os conteúdos filosóficos para que seja possibilitado realizar o sentido das questões citada pela inteligência dos alunos logo após o filme para que se conduzam aos problemas filosóficos e assim se permita o trabalho com a investigação e logo após a criação de conceitos.

O trabalho com a leitura do texto não pode ser encarado como uma leitura que meramente ilustrativa para as questões, mas sim como instante para provocar a intervenção com conceitos. É importante lembrar que não compete a este momento tornar-se de forma definitiva a apropriação de um conceito como sendo o único a ser correto, mas de proporcionar aparelhos que permitam os alunos a fragmentação dos conceitos que possuem para posterior reconhecimento de que aquilo que pensavam está fragmentado em partes.

Depois de feita a problematização o professor apresentará aos alunos um texto filosófico em que seja possível identificar como se deu a operação de determinado filósofo para que capacidade contestar ao problema filosófico: examinar e reavaliar os signos. A partir deste momento, o professor deve passar a operar de forma atuante realizando e mostrando como a temática foi tratada na história da filosofia.

c) Terceiro andamento didático:

Na conclusão do trabalho sugere-se que se possa acionar a linguagem estética com a construção de material audiovisual por parte dos próprios alunos. Esta sugestão se ofereceria de forma simples: uma formação de grupos para criação de roteiros e para filmagem com aparelhos celulares disponíveis em sala, a partir dos temas em questão ou na realização de um texto que possa contribuir para a construção conceitual levando também em consideração a oralidade. Portanto, a aplicabilidade do conhecimento passaria

ao domínio dos alunos tornando-os assim protagonistas. No método cartográfico, não procuramos um resultado, uma conclusão de fatos, e sim, pensamos o oportuno processo de pesquisa, em si: suas etapas, seus desvios, seus “erros”, e tudo que dali puder vir a se contornar possibilidade de potência para a pesquisa.

3.1 PROBLEMA INICIAL

Podemos destacar que a escolha do filme pertence a um nível de complexidade. Nesta sequência sugerimos um filme fora do circuito mais habitual que é o hollywoodiano e que é preciso um maior rigor do aluno para obter uma melhor compreensão principalmente aos que não estão tão habituados e familiarizados com o cinema. Compete ao professor deixar claro que neste momento o cinema não se restringe apenas ao entretenimento, no sentido de que compreender suas facetas e sua análise é exigido empenho e bastante dedicação. Portanto, nesse início apresenta-se ao alunado a direção e a dinâmica do trabalho.

QUESTIONÁRIO DE PROBLEMATIZAÇÃO

1. O que mais lhe chamou atenção no filme? E por quê? (permitir que sejam expressadas à vontade as emoções criadas pelo filme)
2. As imagens e os sons te fizeram sentir algo? E de que forma? (deixe as respostas fluírem livremente para que se possa captar o máximo de afecções)
3. Este filme faz vocês lembrarem de algo? O que por exemplo?
4. O que menos você gostou do filme? E o que mais gostou? Por quê?

Para seguirmos para o próximo passo ao próximo passo fica sugerido análise sobre a produção do filme, como produção histórica, cultural e estética

3.2 SISTEMATIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

A partir deste momento entra-se no trabalho com a filosofia propriamente dita sua tradição e história. Cabe ao professor conectar os problemas

suscitados após o filme e conectá-los a problemas propriamente filosóficos. Fica a cargo do professor a tarefa de sistematizar o conhecimento fazendo uso de diversos recursos e materiais didáticos como: livro didático de filosofia, textos ou fragmentos de textos de obras filosóficas, pesquisa bibliográfica, discussão e debate em grupos entre outras preferências que poderão vir a serem empregadas para a organização do conhecimento em relação a temática.

Cada plano traz consigo um crivo, uma imagem do pensamento, selecionando problemas e movendo o pensamento de maneiras diferentes. Pensamos na superfície do mar ou as dunas de um deserto, que está sempre em movimento, mas oferece um plano de sustentação onde os conceitos podem se mover. Do caos se cria um plano, ele instaura a possibilidade de filosofar, é nele que algumas coisas começam a aparecer de modo mais definido. Cartografar é habitar um território existencial. Recomendamos aqui o trabalho com os conceitos a partir da obra escrita por Gilles Deleuze e Félix Guattari *O que é a Filosofia?* Para orientar o professor indicamos a leitura da introdução dessa obra onde os filósofos deixarão claro qual é a tarefa específica da filosofia.

3.3 AÇÃO DO CONHECIMENTO

Na ação do Conhecimento será admissível desenvolver a pesquisa em grupo e o debate frente aos diferentes aspectos que envolvem a temática; têm-se no terceiro andamento didático a aplicabilidade do conhecimento brotado, para esta etapa, apresentam-se as seguintes sugestões para a ação do Conhecimento: Textos, diálogos, fotografias, entrevistas, músicas, imagens, grupo focal, entrevistas, história de vida, redes de relações etc. e todo o tipo de material que pode ajudar no mapeamento das semióticas do campo podem ser utilizados neste trabalho de pesquisa, acompanhados da observação paciente e minuciosa do cartógrafo. Em suma, a perspectiva metodológica da cartografia visa acompanhar processos, mais do que representar estado de coisas; intervir na realidade, mais do que interpretá-la; montar dispositivos, mais do que atribuir a eles qualquer natureza; dissolver o ponto de vista dos observadores, mais do que centralizar o conhecimento em uma perspectiva identitária e pessoal. Com esta finalidade, a cartografia se pratica no habitar um território

existencial; no cultivo da atenção concentrada, à espreita dos movimentos, processos e intensidades. Por fim, as aulas criadas por esta sugestão é importante o professor analisar a execução deste trabalho, os pontos positivos e as dificuldades achadas, e além disso agenciar aos alunos o feedback deles sobre essa sugestão.

CRONOGRAMA DE ATIVIDADES

ANDAMENTO DIDÁTICO	ATIVIDADE	NÚMERO DE AULAS
PROBLEMA INICIAL	Falar sobre a arte cinematográfica, exposição do filme, diálogos sobre as percepções do filme e elaboração dos problemas filosóficos.	3 AULAS
SISTEMATIZAÇÃO DO CONHECIMENTO	Pesquisar sobre filósofos que abordaram o tema, apresentação de textos e dos conceitos contidos na obra dos filósofos, sistematização das leituras para relacioná-las com os conceitos.	2 AULAS
AÇÃO DO CONHECIMENTO	Elaboração de textos, preparação de um roteiro para possibilitar a feitura de um curta e exposição de fotografias ou pequenos vídeos relacionados com a temática para serem apresentados	3. AULAS

Para esta sugestão indicamos atividades relacionadas ao tema da constituição das relações afetivas e de criação do sujeito, por meio do filme **O Encouraçado Poterkim** e a obra **O que é a Filosofia?** Com o propósito de abrir caminhos sugerimos o trabalho com outras obras fílmicas: a segunda sugestão está relacionada ao tema da criação do real por meio do curta-metragem de Faústton da Silva, **Meu amigo Nietzsche, de 2002**, e a terceira relacionada à constituição social e política do sujeito com o filme **1984** produzido em 1984 e dirigido por Michael Radford. É uma adaptação do famoso livro **1984**, escrito em 1949 por George Orwell.

Os filmes sugeridos têm a pretensão de proporcionar aos alunos a possibilidade de criação e de dar potência para uma possível modificação crítica do real. A primeira proposta de estrutura é **O Encouraçado Poterkim**, baseada em uma reação dialética: há uma circunstância inicial de crescente conflito da qual sobrevém uma reação oposta. Trata-se, portanto, de uma fórmula dialética que está presente em cada ato, nos quais dois componentes opostos se embatem e dão início ao ato seguinte, isto é, uma síntese que, por sua vez, se torne tese e assim por diante.

A segunda proposta tem início com o diálogo entre Lucas e sua professora, a qual o alerta sobre a possibilidade de o garoto reprovar de ano e indica a ele ler tudo a sua volta, já que a fonte de suas notas baixas seria, segundo ela, sua dificuldade em leitura. Seguindo o conselho de sua professora, o garoto se apropria de um livro que encontra no lixão enquanto brinca com seus colegas. O livro em questão é *Assim falou Zaratustra*, uma das principais obras do renomado filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche. Lucas se depara, logo na capa, com seu primeiro desafio, qual seja, o nome do autor – para o garoto, é um amontoado de letras que não fazem sentido.

A libertação de Lucas – e, em consequência, a mudança acerca de como é visto por seus pares – é percebida em situações tais como aquela em que, ao perguntar para sua mãe se Deus está morto, ele é levado à igreja para ser exorcizado. A conclusão da trama se dá com a mãe do menino jogando seu querido livro fora fazendo com que Lucas volte ao lixão para procurar *Assim falou Zaratustra*, o qual já havia lido três vezes e pretendia reler quantas

fossem necessárias para extrair mais conhecimento da obra. Porém, no lixão, dessa vez, encontra o Manifesto comunista, de Karl Marx, já iniciando sua leitura, o que transmite a ideia de que Lucas seguirá buscando por conhecimento e cada vez mais questionará o mundo a sua volta. Para a constituição dos elementos de investigação relacionados a este filme recorreríamos ao texto da obra assim falou Zaratustra do próprio Nietzsche.

A terceira proposta é o filme “1984” que mostra uma sociedade onde o Estado se impõe sobre todos os interesses sociais, influencia a história do povo e seu passado, cria um novo idioma, além de oprimir e torturar os indivíduos que lutam, de qualquer forma, contra o regime instaurado. O fluxo da informação no filme “1984” é imaginado através da *teletela* (espécie de televisão instalada por toda a cidade, inclusive dentro das casas), rádio e cartazes anexados pelos muros – são informações invariavelmente presentes onde as pessoas são forçadas a ver e ouvir as notícias lembradas. Entretanto, uma grande e importante aviso: os noticiários são totalmente governamentais. Sendo assim, todo o sistema de fabricação e publicação da informação é controlado. Neste sentido, é necessário compreender as técnicas de concepção de notícias, deformidade de informações e falha delas.

Para a construir os elementos de investigação utilizando o texto filosófico sugerimos Origens do Totalitarismo, onde Hannah Arendt faz uma abordagem precisa do que seria totalitarismo sendo este regime aquele que exclui todo individualismo de uma sociedade fazendo com que todos pense de forma única, excluindo ainda lutas de classes sociais tende a isolar o indivíduo fazendo que tudo seja apenas um, Hannah Arendt fala em dois movimentos totalitários o stalinismo e o nazismo. Assim, o totalitarismo é dependente das massas e necessita que exista um líder, não sugere quem seja, pois a opinião não condiz com a pessoa. Portanto para Arendt

o líder totalitário é nada mais e nada menos que o funcionário das massas que dirige; não é um indivíduo sedento de poder impondo aos seus governados uma vontade tirânica e arbitrária. Como simples funcionário, pode ser substituído a qualquer momento e depende tanto do ‘desejo’ das massas que ele incorpora, como as massas dependem dele. Sem ele, elas não teriam representação externa e não passaria de um bando amorfo; sem as massas, o líder seria uma nulidade (ARENDR, 1998, p.375).

É, por conseguinte, uma afinidade simbiótica entre o líder e as massas. Todo o aparelho se aproxima com a liderança de maneira total, de maneira que ele é avaliado como certo. A finalidade desse trabalho é que possamos oferecer uma concepção de ferramentas para que o aluno investigue e pense filosoficamente sua composição subjetiva, a sua afinidade com os outros e a sua relação política e social com o meio onde vive. Aqui não buscamos somente formar discursos definitivos ou enciclopédicos de como obrigatoriamente deve se pensar o indivíduo. Ao contrário a linguagem cinematográfica dos dois filmes são por si imagens em movimento que fazem enquadramentos não determinantes, assim como os dois textos possibilitam e as questões sejam cultivadas em suspensão para que compita ao próprio sujeito o ajuste que arranje reais aceitáveis: dos signos, rearranjo desígnios e produção de signos, nisso vislumbra-se a possibilidade de uma criação do pensar.

FILMOGRAFIA

A linha geral Sergei M. Eisenstein, Staroye i novoye, 1929, 121 min, ficção

Ladrões de bicicleta. (Itália, 1949), de Vittorio De Sica.

Matrix. Direção Andy e Lana Wachowski. Estado Unidos 1999. (136 min)

Meu amigo Nietzsche. Direção: Fáuston da Silva Brasil 2012. 15 min

O encouraçado potemkin. Direção de Sergei M. Eisenstein. Rússia 1925. 74 min.

Outubro. Direção de Sergei M. Eisenstein. Rússia 1917h., 104 min.

Parque dos Dinossauros. Direção Steven Spielberg. E.U.A. 1933. 124 min.

1984. Direção. Michael Radfor. Reino Unido; 1984 . 113 min