

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

PATRÍCIA BARCELOS

**CINEMA, EDUCAÇÃO E NARRATIVA:
ESBOÇO PARA UM VOO DE AEROPLANO**

Orientadora: Professora Doutora Laura Maria Coutinho

BRASÍLIA
2010

PATRÍCIA BARCELOS

**CINEMA, EDUCAÇÃO E NARRATIVA:
ESBOÇO PARA UM VOO DE AEROPLANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, sob orientação da Professora Doutora Laura Maria Coutinho.

BRASÍLIA
2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Barcelos, Patrícia

Cinema, Educação e Narrativa: esboço para um voo de aeroplano / Patrícia Barcelos.--
Brasília [S.n], 2010.

141 f.

Dissertação de Mestrado Universidade de Brasília, Faculdade de Educação.

1. Cinema. Experiência. Narrativa. Formação Docente. I. Título.

PATRÍCIA BARCELOS

**CINEMA, EDUCAÇÃO E NARRATIVA:
UM ESBOÇO PARA UM VOO DE AEROPLANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre

Aprovada em ____ de _____, de _____.

BANCA EXAMINADORA

Membros titulares:

Profa. Dra. Laura Maria Coutinho – Orientadora
Universidade de Brasília (UnB) – Faculdade de Educação (FE)

Prof. Dr. Lucio França Teles
Universidade de Brasília (UnB) – Faculdade de Educação (FE)

Profa. Dra. Alice Fátima Martins
Universidade Federal de Goiás (UFG) – Faculdade de Artes Visuais (FAV)

Membro Suplente:

Prof. Dr. Paulo Sérgio de Andrade Bareicha
Universidade de Brasília (UnB) – Faculdade de Educação (FE)

*Dedico este trabalho ao meu sobrinho
Juliano e ao meu afilhado Thomaz.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar neste espaço o reconhecimento pelas pessoas que contribuíram para esta reflexão e que, por meio do apoio, da amizade e da vontade de compartilhar, iluminaram esta caminhada.

Aos meus queridos pais, Lúcia e Paulo Barcelos, que sempre foram os meus maiores incentivadores.

Ao meu companheiro, Sidnei Volkmann, por todo apoio, compreensão, carinho e amor.

Aos meus amigos de Porto Alegre; a distância nos aproximou mais.

Ao professor Eliezer Pacheco e seu espírito revolucionário, que me incentivou e apoiou neste projeto desde o início.

Aos meus colegas e amigos do Ministério da Educação; o apoio de vocês transformou uma possibilidade em realidade.

Aos meus amigos Fábio Barcelos, Sérgio França, Getúlio Marques Ferreira, Linda Goulart, Elias Oliveira, Alexandre Vidor, Lisandra Freitas, Viviane Gomes, Gustavo Otto, Cristina Silveira e Laurenice Alves de Castro; a amizade de vocês é uma felicidade.

Aos meus colegas de UnB Aline Zim, Cesar Lignelli, Maria Paula Vasconcelos e, em especial, à querida Adriana Moellmann; Dri, obrigada pelos livros, filmes, sessões de cinema, ombro amigo, tortas de Blueberry e pela pessoa generosa e maravilhosa que você é.

Aos técnicos e professores da Faculdade de Educação da UnB, em especial: Lucio França Teles, Paulo Sérgio de Andrade Bareicha, Angela Alvares Correia Dias, Patrícia Raposo, Amaralina Miranda de Souza e Glauco Maciel.

Aos meus queridos alunos da oficina de audiovisual, por dividirem comigo a aventura do cinema. O nosso aprendizado nesta experiência foi transformador. Adoro vocês.

Ao Eliomar Viana de Araújo, por sua dedicação extremada à Faculdade de Educação, ao laboratório de audiovisual e em especial a este projeto; obrigada por tudo, meu amigo.

À minha orientadora, Laura Maria Coutinho, que com tanta sensibilidade transforma a cada dia, através das suas orientações, o nosso grupo pesquisa. Devo a você a minha formação como pesquisadora, a possibilidade de trabalhar com formação docente, a aventura da narrativa. Laura, obrigada pela generosidade e por me guiar nesta jornada do mestrado com tanto carinho, paciência e dedicação.

*A vida não é a que a gente viveu,
E sim a que a gente recorda,
E como recorda para contá-la.*

Gabriel García Márquez.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma reflexão sobre a experiência com a linguagem audiovisual como parte da formação docente de estudantes de pedagogia da Faculdade de Educação, UnB, Brasília. Para isso, inspira-se em uma imagem fundamental à narrativa da experiência: o voo de aeroplano, conforme o pensamento de Walter Benjamin.

A disciplina Tecnologia Educacional: oficina de vídeo, durante o segundo semestre de 2008, foi o espaço de experimentação da linguagem cinematográfica e a fonte dos fragmentos com os quais narramos esta história.

Durante a pesquisa aconteceram dois grandes encontros. O primeiro foi com Noeli, personagem do Filme *Esta não é a sua vida*, que nos guia pelas ideias sobre experiência e narrativa em Walter Benjamin. A reflexão sobre a força da experiência para a construção das narrativas faz o elo com o nosso segundo e derradeiro encontro: o filme *Pierre*, produzido pelos estudantes da oficina de audiovisual, o cenário desta vivência.

Durante o exercício da oficina, caminhamos pela estrada da experiência e nos arriscamos a conhecer uma linguagem que nos encanta há mais de cem anos. No entanto, na escrita da pesquisa, foi necessário alçar um voo de aeroplano. Planar sobre os momentos, experiências e situações significativas do que acreditamos ser uma forma de educação da sensibilidade, como um caminho possível de formação do professor. Um caminho que tem no conceito de experiência de Benjamin o seu contexto, sentido e local da memória, à luz do cinema como forma de narrativa.

Palavras-chave: Cinema. Experiência. Narrativa. Formação Docente.

ABSTRACT

This research presents a consideration about the audiovisual language experience as a fundamental part of the student's formation in Pedagogy, in the specific case of the Faculty of Education of the University of Brasilia – UnB -, at the city of Brasília, Brazil. For this intent, the inspiration was a fundamental image that Walter Benjamin introduced when discussing narrative and experience: the plane's flight opposite to walking the path, conform Benjamin's notions and ideas.

The space that allowed this experience was the subject Educational Tecnology: a Vídeo Workshop, presented in the course of the second semester of 2008 at the University of Brasília. This was the place were the students and the author of this project could experiment the cinematographic language. It was also the source of the fragments that compose the telling of this story.

In the researching time, two important encounters were possible. The first one was with Noeli, character of the movie *This is Not Your Life*. She could lead us to the ideas about experience and narrative presented by Walter Benjamin. Thinking and discussing about the experience, the practical knowledge and its fundamental importance to the creation of a narrative were the link to the second and final encounter in this project: the movie *Pierre*, produced by the students in the audiovisual workshop, the scenery of what has been experience in this research.

During the workshop, we all walked by the path of experiences. We also took the risk of trying to know better a language that has enchanted us for more than a hundred years. However, to accomplish the writing of this experience, we had to take a plane's flight, according to the image created by Benjamin. It was a matter of glide over the experienced moments and important situations of what, as we believe is the possibility of a sensibility education in the teacher's formation. It is a way of learning that has in the experience's notion presented by Benjamin its context and meaning. It is also a place for ours memories, enlightened by the cinema's light as a form of telling and experiencing.

Key-words: Cinema. Experience. Narrative. Teacher Education.

SUMÁRIO

1 ENCONTRO COM NOELI	10
2 ENCONTRO COM PIERRE	28
3 A JORNADA DE PIERRE: O MUNDO ESPECIAL CRIADO NA OFICINA	40
4 A LINGUAGEM DO CINEMA: O CONTEXTO	45
5 NARRATIVAS DO CINEMA: OS SENTIDOS	60
6 FILMES: O LOCAL DA MEMÓRIA	89
7 ADEUS, <i>PIERRE</i>	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
FILMOGRAFIA	103
ICONOGRAFIA.....	115
ANEXO A – Programa da Oficina de Vídeo	117
ANEXO B – Criação de Personagens	119
ANEXO C – Roteiro do Filme <i>Pierre</i>	121
ANEXO D – Audiovisuais	132
GLOSSÁRIO.....	133

*Eu sou uma força do Passado.
Só na tradição o meu amor reside.*

Pier Paolo Pasolini

1 ENCONTRO COM NOELI

Foi na segurança da sala de casa que assisti ao filme *Esta não é a sua vida*. Lembrome de como fiquei sensibilizada pela história de Noeli Cavalheiro, esta mulher que, pela narrativa, liberta ao enquadramento da câmera suas memórias, histórias, alegrias e sofrimentos. A câmera percorre o roteiro de sua vida – da infância até a maturidade – e busca aproximar tempos e espaços. No final, a narradora revela que a experiência de estar diante de uma câmera mudou a sua vida.

NOELI: Com esses poucos dias em que eu estou conversando com vocês – pessoas estranhas que me procuraram em minha casa –, parece assim que eu saí de um mundo pra outro.

NOELI: Eu fico às vezes preocupada que eu não faço as coisas direito, como é preciso. Porque, pra mim, falar em português direito é difícil até hoje; não me vai bem. Mas, parece que eu nasci de novo, que eu tenho que começar a minha vida de novo, que eu vou começar a minha vida assim como eu quero um dia. Se Deus quiser.¹

A câmera, nesse caso, foi orientada por Noeli, por sua narrativa de vida, e é por intermédio de suas experiências que a história desse filme curta-metragem se constitui, pois é tecida à medida que as reminiscências da personagem são apresentadas.

Quando Noeli surge na tela, está parada, sentada em um sofá verde, olhando fixamente para a câmera com uma expressão indiferente; ao fundo, escutamos sua voz cantando uma música infantil em alemão. A cena se passa em um plano de conjunto², com movimento em *travelling* de aproximação da câmera até a personagem no sofá ficar em plano médio. Noeli canta uma música infantil à capela e, ao final da cena, outra música faz a passagem para a abertura do filme. No cenário, observamos o fundo salmão em contraste com o verde do sofá.

Em sua primeira interpretação o verde é um símbolo da vida, regeneração, primavera, esperança. Nisso as religiões cristã, chinesa e muçulmana concordam. Maomé, acredita-se, foi auxiliado em todos os momentos críticos de sua vida por anjos de turbantes verdes, e assim uma bandeira verde se tornou a bandeira do profeta. [...] A cor da esperança era também a cor da desesperança e do desespero: no teatro grego a cor verde-escura do mar tinha um significado sinistro sob certas circunstâncias. (EISENSTEIN, 2002b, p. 92)

¹ Fala de Noeli Cavalheiro, retirada do Roteiro do documentário: *Esta não é a sua vida*. Documento eletrônico não paginado; publicação em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/esta-n%C3%A3o-%C3%A9-sua-vida-texto-final>. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

² O trabalho apresentará, frequentemente, expressões técnicas referentes à linguagem cinematográfica; verificar, ao final do trabalho, glossário com os termos técnicos aqui utilizados.

Do colorido do estúdio aparece em tela o fundo preto que ressalta pedaços de imagens como cacos de vidro, cacos da história suspensos em um móbile de pedaços de espelho.

Os espelhos estão suspensos em 45 graus (em relação ao chão). No chão, fora de quadro, nove monitores de vídeo, virados para cima. Nos monitores, imagens de rostos, olhos, bocas. A câmara enquadra apenas o móbile de espelhos, com fundo negro, refletindo fragmentos das imagens do vídeo. Letras brancas sobre fundo preto com o título do filme: ESTA NÃO É A SUA VIDA. Ouvem-se pedaços, quase incompreensíveis, de conversas.³

Nos pedaços de espelhos podem ser vistas alegorias de pequenos fragmentos de pessoas, olhos, bocas, orelhas. O locutor fala diretamente ao espectador: *“Eu não sei quem você é. Eu não posso saber quem você é. Eu nunca saberei quem você é. Você está em casa, vendo TV. Ou você está numa sala de cinema. O seu anonimato é a sua segurança. Não se preocupe. Esta não é a sua vida. Esta não é a sua vida”*⁴.

Da mesma forma que não identificamos os anônimos pedaços de pessoas no móbile visual do filme, não é possível identificar os personagens da sequência seguinte, como as pessoas que, no cotidiano, encontramos nas ruas das cidades, pelas quais passamos de forma indiferente.

Para destacar a sensação de indiferença entre as pessoas comuns do dia a dia, a câmera se desloca com velocidade em plano geral pelas ruas de uma cidade e vai intercalando com outras imagens que variam de planos próximos até planos gerais de pessoas na rua. O deslocamento se dá de forma livre, como se a câmera fosse o nosso olhar em movimento dentro de um automóvel. A câmera transforma a cidade em seu estúdio e retira a territorialidade do espaço, uma cidade ao acaso, sem nome.

A câmera, em deslocamento horizontal, percorre vários locais/cenários instantâneos, locais do cotidiano: um homem em frente a uma casa; uma mulher estendendo roupa no varal; uma criança sentada na rua; um homem varrendo a entrada do cemitério; uma mulher segurando uma criança em cima de um muro; um homem em uma borracharia – pessoas e cenários diferentes entre si, crianças, adultos, velhos, vida e morte.

Nesse percurso, o locutor narra um texto, reafirmando o quanto há de comum naquelas pessoas, quando fala que elas não realizaram nada de extraordinário: O homem que não come vidro, a mulher que não deu luz a sêxtuplos, a menina que não fez um sobrevoos ao polo norte etc.

³ *Esta não é a sua vida*. Pré-roteiro de Jorge Furtado, versão de outubro de 1990: Documento eletrônico não paginado; publicação em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/esta-n%C3%A3o-%C3%A9-sua-vida-pr%C3%A9-roteiro> Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

⁴ *Esta não é a sua vida*: direção: Jorge Furtado. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1991.

Nosso olhar percorre com a câmera, na mesma velocidade do seu deslocamento, pelos lugares comuns da cidade, lugares comuns de qualquer cidade. A cena termina com um grande pedaço de espelho onde estão algumas pessoas. Um espelho que parece com o formato da tela de cinema: “*Gente comum. Eles não têm nome*” – fala o locutor.

Saímos das ruas da cidade e retornamos ao estúdio, várias pessoas estão sentadas no sofá verde e, a cada uma que passa, o movimento de câmera que as revela é sempre o mesmo: um *travelling* diagonal. A cada personagem, o *travelling* muda de ângulo; no último, a câmera não passa pelo personagem, ela o procura até enquadrá-lo em um plano médio. O locutor narra estatísticas – de acordo com o perfil das pessoas que aparecem na tela – sobre crianças, idosos, mulheres grávidas.

As pessoas foram colocadas em frente à câmera de forma inerte e impessoal, como se um sofá as pudesse reunir; como na primeira sequência, quando não sabemos quem é Noeli, sentada no sofá, inerte, como se estivesse assistindo à TV e escutando o som de sua própria voz cantando uma música. Os personagens sentados no sofá verde observam a câmera ao som de notícias que tratam sobre estatísticas das quais cada um poderia constar como mais um número.

O cenário muda para o Mercado Público de Porto Alegre; pessoas passam apressadas e eventualmente olham para a câmera; entre os transeuntes do grande mercado, aparecem outras imagens intercaladas de gráficos de notícias de jornais, imagens de rodas e de uma roleta de sorteio. Nessa sequência, as cenas ficam em plano médio para enquadrar a movimentação do público que passa pela câmera.

O som do ambiente funde-se com os sons das roletas; ouve-se, ao final da cena, o clique da última roleta. Essas cenas sugerem movimento, movimento de histórias, histórias que são contadas pela TV, histórias do filme. A roleta escolhe a personagem deste documentário: Noeli Joner cavalheiro.

Nessa sequência, a dimensão é a de um tempo rápido – a câmera passa pelas pessoas, as pessoas passam pela câmera, os planos parados são poucos e ocorrem apenas ao final da sequência, quando entram os *inserts*. As roletas parecem entrar em cena, para dar uma sensação de suspensão do próprio tempo, de espera, de angústia.

As sequências surgem como labirintos, caminhos alternados da linguagem cinematográfica; ao percorrê-los, vemos figuras alegóricas que se baseiam “na desvalorização do mundo aparente” (GAGNEBIN, 2007, p. 39). Aparentemente vemos um sofá verde, o verde da esperança, um local onde todos parecem esperar. O mesmo sofá para todos os que foram reduzidos a estatística. Um delicado fundo salmão que esconde a fortaleza do estúdio,

as paredes da moldura audiovisual. A roleta no filme sugere uma mudança no olhar, e é essa mudança que nos revela Noeli.

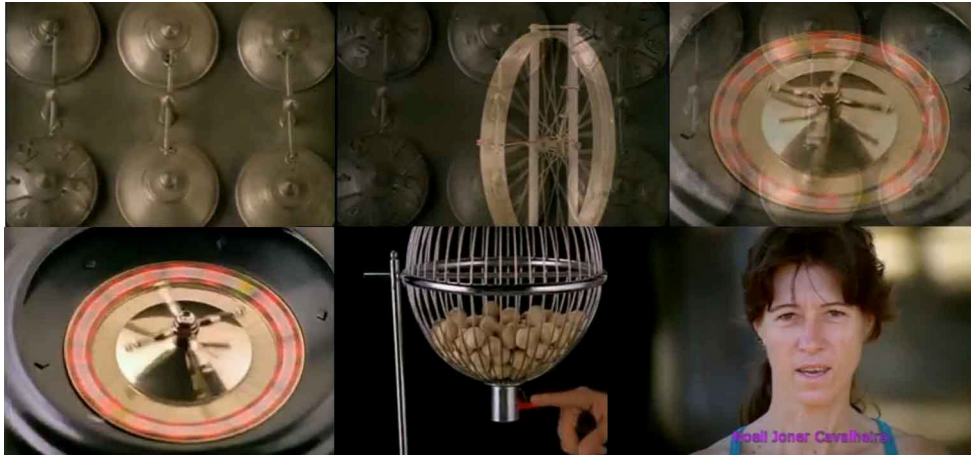


Ilustração 1- As roletas do filme *Esta não é a sua vida* nos revelam a personagem Noeli.

A proposta desse documentário era a de construir uma história a partir de uma pessoa ao acaso, a qual iria contar a história de sua vida para que os espectadores, em segurança, pudessem assisti-la. Logo no início do filme, o locutor fala: *“O seu anonimato é a sua segurança. Não se preocupe. Esta não é a sua vida. Essa é a vida de Noeli, que conta como começou a história do filme”*:

NOELI: Esta aqui é a minha madrinha, que me criou.

LOCUTOR 1: Qualquer pessoa.

NOELI: Fazia dois anos que eu não vinha mais aqui. (Mas o que é que houve ali, Noeli?) A semana passada, era numa quinta-feira, eu acho, bateram lá na frente, lá na entrada do meu beco. (Sei.) E a gente sempre cuida das casinhas assim, (Sei) um vizinho cuida do outro. Daí eu olhei quem estava lá na frente. “Vem tu mesmo”, ele me chamou. “Tu mesmo, vem cá”. Fui. Quando eu saí do portão, eles começaram a filmar que nem agora.

NOELI: (Tudo bem?) Tudo bem. (A senhora já apareceu na televisão?) Não. (Nunca?) Não. (A gente está fazendo uma pesquisa e a gente queria fazer uma entrevista com a senhora.)

NOELI: Aí, perguntou o meu nome, eles queriam fazer um filme, e se eu podia participar.

NOELI: Tá. Sobre o quê?

NOELI: Ontem contei a minha vida pra eles. (Hã?) Que eu tinha oito anos, nove, quando a senhora me pegou. (Mas, é) Que eu não quis mais viver com a minha mãe. (Sim) Que a senhora me costurava vestidinho bonito.⁵

Noeli inicia, assim, um percurso por suas memórias, pela infância sem a mãe: a madrinha a criou a partir dos seis anos de idade. As lembranças da escola, dos caminhos para a casa, caminhos de alegrias e brincadeiras com os amigos de infância. Uma infância e uma

⁵ Fala de Noeli Cavalheiro, retirada do Roteiro do documentário: *Esta não é a sua vida*. Documento eletrônico não paginado; publicação em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/esta-n%C3%A3o-%C3%A9-sua-vida-texto-final>. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

juventude também marcadas pelo trabalho doméstico, uma realidade comum para os jovens do interior, que trabalham junto com os adultos desde muito cedo.

A narradora conta sobre os bailes, namoros, noivados, até chegar a Robson, o marido. Conheceu Robson já em Porto Alegre, onde foi morar depois que saiu do interior do Rio Grande do Sul. O filme encerra com o locutor transformando Noeli em números e estatística; faz um resumo informativo de “quem é Noeli” e reafirma a posição do espectador: “*Não se preocupe. Esta não é a sua vida*”.

LOCUTOR 1: Noeli tem 1 metro e 58 e pesa 54 quilos. Noeli é dona de casa e tem dois filhos. Desde criança, ela foi educada pra ser dona de casa e ter filhos. Noeli tem 38 anos. Eu não sei quem você é. Eu não tenho como saber quem você é. Eu nunca saberei quem você é. Não se preocupe. Esta não é a sua vida.⁶

Todavia, aparentemente, isso poderia ser considerado algo comum. Qual seria, então, o sentido da produção dessa narrativa por meio da linguagem cinematográfica?

Neste ponto poderíamos tecer algumas reflexões. A primeira sobre o cinema como indústria, que constitui a produção de filmes como produto destinado a um mercado de consumidores e, que ao mesmo tempo, está outorgada, pelas leis desse mercado, a definir aquilo que nós, os espectadores, devemos assistir. A influência da produção cinematográfica em escala comercial define-se pela própria organização das formas de acesso, ou melhor, da exibição: uma vez produzido, o filme passa para uma distribuidora que irá negociar com as exibidoras. Fora do esquema industrial, muitos filmes ficam na fase de produção, sem oportunidade de serem vistos nas salas de cinema.

Muitos cineastas procuram ultrapassar os modelos comerciais estruturantes da produção cinematográfica ao buscar a liberdade do narrador para além dos formatos de garantia de sucesso de público e venda, ao explorar diferentes culturas, cores, sonoridades, olhares, à procura de uma estética autoral, crítica ou simplesmente do sensível. O documentário sobre a vida de Noeli, de 1991, não foi um fenômeno de bilheteria, nem permaneceu por semanas em várias salas de cinema. Hoje, pode ser acessado no *site* YouTube.

O cinema acontece nessa permanente tensão entre a indústria que objetiva o lucro advindo dos filmes e seus produtos agregados e a arte do cinema como experimentação da estética do filme, das narrativas, das diferentes formas de expressão, ideias e ideais, sonhos.

⁶ Fala do Locutor, retirada do Roteiro do documentário: *Esta não é a sua vida*. Documento eletrônico não paginado; publicação em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/esta-n%C3%A3o-%C3%A9-sua-vida-texto-final>. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

Em determinados filmes, mais adaptados ao padrão estabelecido pela indústria, também é possível encontrar algumas características da inovação artística, uma vez que, para essa proposta de produção, o foco é o lucro obtido com as grandes bilheterias e com produtos agregados a elas. Por outro lado, é difícil conceber um produtor ou diretor que pensa em fazer um filme sem a preocupação inicial com o gosto dos espectadores, o que frequentemente acontece com aqueles de fora do circuito industrial. O crescente movimento da produção do cinema de forma artesanal, por meio do barateamento de equipamentos e de novas formas de exibição, como a internet, permite ampliar cada vez mais esta discussão.

Por intermédio da história do cinema, poderíamos buscar outros significados para a produção da imagem fílmica, desde o teatro de sombras, passando pelas primeiras apresentações dos irmãos Lumiere, até os atuais filmes em 3D. O homem procura contar histórias, lendas, narrativas através de imagens desde tempos pré-históricos. Durante um longo período, procurou-se desenvolver a tecnologia da imagem fixa e, posteriormente, com a imagem em movimento, dar cores, sonoridades e efeitos a ela. As histórias fílmicas cada vez mais se aproximam da própria fantasia, do sonho e da realidade.

Segundo Arlindo Machado, “não há texto da história do cinema que não se desacerte todo na hora de estabelecer uma data de nascimento, um limite que possa servir de marco para dizer: aqui começa o cinema” (MACHADO, 1997, p. 12). O autor destaca que, historicamente, é atribuída uma correlação entre a invenção técnica do cinema e os diversos experimentos que contribuíram para a concepção do cinematógrafo como a invenção dos teatros de luz (século XVI), das projeções criptológicas (século XVII), da lanterna mágica (séculos XVII e XVIII), da fotografia (século XIX), entre outras.

A partir dessa reflexão, percebemos que a experiência do cinema, com qualquer tipo de filme, pode ser considerada uma experiência estética. É possível analisar, criticar e refletir sobre qualquer tipo de obra, ou através de diferentes experiências estético-audiovisuais. O espectador, entretanto, vive uma determinada experiência ao assistir a um filme, diferente da experiência de realizar um filme, ou seja, de contar uma história em linguagem audiovisual. Noeli Cavalheiro pôde realizar essa experiência fílmica ao permitir a filmagem da sua história de vida; para Noeli, certamente, de grandes significados, mas, para nós espectadores comuns, qual seria o interesse em conhecer este filme, ou melhor, esta narrativa?

Na Era da informação, considera-se importante aquilo que se refere ao contexto da notícia⁷, da obra enquanto consumo, que não deixa de ser notícia. Os narradores foram enfraquecidos pela credibilidade da informação. Segundo Laura Maria Coutinho:

Compreender a história seria acompanhar os fatos e acontecimentos em seu transcorrer, em tempo real, ao tempo em que se estão expressando. Dessa forma, a narrativa audiovisual assume um caráter de verdade quase absoluta e o sentido da realidade se esgota ali, nas imagens e sons que pudessem ser produzidos (COUTINHO, 2003, p. 51).

Entretanto, Noeli não está enquadrada nos parâmetros do noticiável, Noeli não fez algo notável, não bateu nenhum recorde, não cometeu nenhum crime. Enfim, Noeli é uma dona de casa comum, que tem uma rotina diária como milhares de mulheres brasileiras. Na abertura do documentário, o locutor apresenta uma sequência de pessoas na rua; a câmera passeia livremente pelas ruas da cidade e, a cada pessoa, sinaliza uma ligação entre a imagem, que mostra alguém comum no seu dia a dia, e o texto narrado, que reafirma a condição comum àquelas pessoas, por não estarem no padrão do excepcional, do noticiável.

LOCUTOR 1: Este homem não come vidro. Na última quarta-feira, esta mulher não deu à luz sêxtuplos. Esta criança jamais sobrevoou o polo norte. Este homem não utiliza esteróides anabolizantes. Esta mulher tem 25 anos e ainda não é avó. Este homem não é sócia do Dawid Bowie. Esta senhora não matou a mãe e o pai a golpes de machado.

LOCUTOR 1: Gente comum. Eles não têm nome.⁸

O enredo do filme *Esta não é a sua vida* procura levar o espectador à reflexão sobre as narrativas da atualidade. Quando apresenta pessoas comuns e o contraponto do noticiável, transforma a população em estatística; e, assim, do dito interesse comum, ou do interesse do público, ao final dessa sequência de imagens estatísticas, o filme traz o espectador para a reflexão sobre a impessoalidade da informação: “*Números não comem, números não namoram*” – e, subitamente, nos apresenta Noeli:

⁷ A notícia é a matéria-prima do jornalismo, os critérios de transformação dos fatos em notícias são um dos campos de estudo da teoria do jornalismo; trataremos, para fins desta pesquisa, o termo noticiável pela referência que Walter Benjamin faz à informação veiculada e por sua relação com o fim da narrativa tradicional, descrita no decorrer deste capítulo.

⁸ Fala do Locutor, retirada do Roteiro do documentário: *Esta não é a sua vida*. Documento eletrônico não paginado; publicação em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/esta-n%C3%A3o-%C3%A9-sua-vida-texto-final>. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

LOCUTOR 2: trinta e quatro por cento da população economicamente ativa do terceiro mundo sobrevive com um rendimento médio mensal...

LOCUTOR 3: Enquanto a organização mundial da saúde estabelece em quarenta e cinco gramas o consumo diário ideal de proteína para crianças de zero a seis anos, no Brasil cerca de trinta milhões de menores...

LOCUTOR 2: Entre os casais consultados, trinta e sete por cento respondeu que sim; vinte e seis por cento disseram que não; dezoito por cento responderam "às vezes"; quatorze por cento...

LOCUTOR 3: Nas regiões mais pobres da América Latina, chega a quatro vírgula três filhos a taxa de fertilidade de mulheres com idade inferior a...

LOCUTOR 2: A esperança média de vida do brasileiro é de sessenta vírgula zero oito anos.

LOCUTOR 1: Números não comem. Números não namoram, não trabalham, não sentem raiva. Números não têm nome. As pessoas têm nome. Qualquer pessoa.

NOELI: Noeli Joner Cavalheiro.⁹

A história de Noeli, nesse contexto, assemelha-se às narrativas que emergem originalmente de situações advindas de experiências próprias ou de terceiros; não há uma explicação aparente para a escolha de Noeli; ela, entre milhares de pessoas possíveis, inicia a narração de sua história de vida, para nos surpreender. Não existem fatos característicos da informação noticiosa, não é uma descrição objetiva de um fato importante ao senso comum. A importância dessa narração, ao contrário da notícia, está justamente naquilo que não é explicado e que nos faz refletir, de modo que as histórias de Noeli poderiam ser repetidas em outras situações e não perderiam o seu valor, como as notícias diárias dos veículos de comunicação. Segundo Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo a serviço da informação. [...] A informação só tem valor no momento em que é nova. [...] Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1994, p. 203 - 204).

O sentido da escuta da narrativa de Noeli pelos espectadores também poderia se relacionar à busca de uma revalorização da experiência e da narrativa. Como recuperar a nossa capacidade de ouvir e de contar histórias e, fundamentalmente, de interpretar, refletir e meditar sobre elas? A linguagem do cinema, nessa perspectiva, figura como possível forma de expressão das narrativas e de troca de experiências, compreendendo, assim, um local de

⁹ Falas dos Locutores e de Noeli, retiradas do Roteiro do documentário: *Esta não é a sua vida*. Documento eletrônico não paginado; publicação em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/esta-n%C3%A3o-%C3%A9-sua-vida-texto-final>. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

sinergia entre o conhecimento de uma linguagem técnica e o saber humano social transformado em memória imagética e coletiva.

A linguagem audiovisual, utilizada inicialmente no cinema, depois na televisão, é agora utilizada em outros formatos, como a internet e até mesmo por transmissão via celular, o que, por um lado, potencializa a existência de uma indústria de consumo dos bens culturais e, mais precisamente, a influência e a força da indústria do audiovisual, do cinema, da televisão e de seus subprodutos ficcionais ou documentais, do noticioso, como o conjunto de informações fornecidas pelos veículos de comunicação de massa, como os jornais televisivos. E, ao mesmo tempo, cria espaços de expressão das singularidades de pequenos grupos ou ações individuais, que podem assumir grandes repercussões, ou servem como manifestações culturais fragmentadas que não buscam o grande público e, sim, o registro de uma ideia, de uma proposta estética, de uma história ou registro de memória, a reafirmação de uma determinada cultura, entre muitas possibilidades.

A nossa reflexão busca caminhos em que os princípios da narrativa e da experiência encontrem espaços nos novos formatos – e mais, como esses princípios podem ser recuperados –, e, ainda, como, a partir dessa coexistência, podem-se reavivar as capacidades de interpretação e de reflexão mediatizadas. Nessa trajetória, procuramos questionar em que ponto o processo educativo pode se encontrar com o universo liberto da narrativa na busca de significados e de valoração da experiência e da própria narrativa.

A superação da problemática inicial, quando questionamos os porquês da escuta da narrativa de Noeli, poderia se dar na ótica da apropriação da linguagem audiovisual, na perspectiva da valorização da experiência e no olhar do narrador; entretanto, a narrativa se dá pela produção documental de imagens, gerando, assim, um produto audiovisual e, sob esse aspecto, outra questão importante se apresenta: Onde enquadraríamos Noeli?

Noeli entra para a história cinematográfica como um fenômeno da experimentação do cinema? Como uma experiência estética? Apesar dos inúmeros prêmios que recebeu, o filme¹⁰ não poderia ser considerado um fenômeno de bilheteria, não pertence ao imaginário da

¹⁰ 19º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1991: Melhor Filme (Prêmio da Crítica), Melhor Direção, Melhor Música, Melhor Curta Gaúcho, Melhor Direção de Curta Gaúcho, Melhor Montagem de Curta Gaúcho, Melhor Fotografia de Curta Gaúcho; 4º Festival Internacional do Curta-metragem, Clermont-Ferrand, França, 1992: Melhor Filme; 1º Festival de Cinema da América Latina e do Caribe, Caracas, Venezuela, 1993: Melhor Curta-metragem; 28º Festival de Cine de Huesca, Espanha, 2000: Menção Especial do Júri; e Integrante da Mostra "Os 30 Clássicos do Curta Brasileiro na Década de 90", a partir de seleção feita por personalidades do cinema do país. Fonte: Casa de Cinema de Porto Alegre, em <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/document%C3%A1rios/esta-n%C3%A3o-%C3%A9-sua-vida>. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

maioria dos espectadores. Walter Benjamin, quando escreve as 17 teses sobre a história, propõe que os historiadores escrevam a história a contrapelo¹¹, considerando que “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” (BENJAMIN, 1994, p. 223)

O filme ainda faz uma provocação inicial ao espectador: “*O seu anonimato é a sua segurança. Não se preocupe. Esta não é a sua vida*”. O espectador, anônimo, parece continuar como o anjo de Klee¹², preso à força do progresso; nessa condição, não pode olhar o seu próprio futuro e percebe, em segurança, um fragmento disperso da história de seu próprio passado com o qual se implica na condição de espectador. Noeli, nessa perspectiva, pode constituir-se como um fragmento, incluída no processo histórico e capaz de gerar sentidos. O filme sugere trilharmos pelo cotidiano de milhares de Noelis, que, desde cedo, perderam a referência dos pais, ou sobre o trabalho infantil, a falta de escolarização, a cultura de formação da mulher e da família, os preconceitos raciais, o êxodo rural. Enfim, ao mesmo tempo em que identificamos conexões com outras histórias, Noeli mantém a singularidade de sua própria existência, que, ao se libertar do vento do progresso, consegue refletir sobre a sua própria história.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar. (BENJAMIN, 2007, p. 504)

O filme *Esta não é a sua vida* constitui uma alegoria, sugerindo pontos importantes na reflexão sobre a linguagem cinematográfica. O primeiro está situado no âmbito da experiência que o filme conta, e neste caso, pela própria experiência de vida de Noeli, que ela concorda em narrar. Em sua narrativa em reminiscência, Noeli encontra sua própria história traduzida pela experiência estética do cinema, que, para ela, era algo absolutamente novo. O segundo ponto está situado na narrativa, ou seja, na capacidade que Noeli tem de narrar a sua existência e, assim, de nos apresentar sua história desde a infância até a maturidade.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v.1)

¹² O “anjo da história” é uma referência de Benjamin à obra de Klee intitulada *Ángelus Novus*, citada em BENJAMIN, 1994, p. 226.

Os sentidos que a experiência de narrar desperta em Noeli podem ser vislumbrados do início ao final do filme pelo espectador, que é sempre provocado pelo locutor do filme: “*Não se preocupe. Esta não é a sua vida*”. Isso nos faz refletir: E qual é a nossa história? Possibilitando-nos, através da consciência da condição de espectadores, buscar um afastamento-aproximação que nos levasse a uma percepção da singularidade das narrativas da existência de todos e de cada um. Esse filme não busca apresentar o sentido da vida de Noeli; ao contrário, o final do filme nos proporciona um novo começo.

A ausência da percepção que valoriza a experiência de cada um e a do outro é uma questão sobre a qual nos alertava Benjamin – a dificuldade em valorizar a experiência –, o que, segundo o autor, afastou-nos da narrativa. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1994, p. 198)

A experiência perde gradativamente o seu valor com a transformação da produção artesanal para a industrial. Não é mais necessário que o indivíduo aprenda, com a experiência do outro, determinado ofício/conhecimento; forma-se, assim, uma divisão entre os indivíduos: de um lado aqueles que detêm o conhecimento científico/meios de produção e, de outro, o indivíduo que não tem acesso a esse conhecimento¹³. Duplamente excluído – por não ter o conhecimento da tradição valorizado e por não ter acesso ao processo de escolarização reconhecido –, perdendo, por conseguinte, o controle da produção.

Esse contexto histórico parece deixar a ação da experiência em baixa. O sujeito não tem mais valor agregado ao conhecimento do artesão, e a sua sobrevivência passa a estar condicionada a outro tipo de produção, que não valoriza a ação da experiência anterior constituída no mundo, inclusive a do trabalho. “A oficina do artífice é com efeito uma escola cruel se serve apenas para ativar nossa sensação de inadequação.” (SENNETT, 2009, p. 113) A transformação das relações da oficina do artesão aprofundou de certa forma as desigualdades entre os trabalhadores manuais. Jeanne Marie Gagnebin, ao analisar o artigo *Experiência e Pobreza*, de Benjamin, constata o esvaziamento da experiência tradicional, coletiva e compartilhada:

[...] a experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho; continuidade e temporalidade das sociedades “artesaniais” [...] em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno. (GAGNEBIN, 2007, p. 57)

¹³ O conhecimento será tratado também com o sentido de capital, o trabalhador também excluído da possibilidade de produção pelo capital.

Uma possível interpretação do conceito da experiência em Benjamin¹⁴ e sua relação com o cinema como narrativa permite analisar primeiramente três aspectos: contexto, sentido e o local da memória. Esses três referenciais propostos para o conceito de experiência estão naturalmente interligados, entretanto possuem significados distintos, que, ao mesmo tempo, complementam-se. É necessário compreender o contexto como tempo e espaço de realização; o contexto também significa as condições onde se dá o processo da experiência, estabelecendo conexões com a aprendizagem e o conhecimento, considerando-se que o cinema é tempo presente somente ao espectador quando assiste à obra, podendo o realizador¹⁵ estabelecer múltiplas conexões de tempo. O espaço nessa condição pode ser múltiplo tanto ao espectador, como ao realizador; o espaço pode ser o estúdio, a sala de estar, a sala de cinema etc.

Ao fragmentar-se o contexto no documentário *Esta não é a sua vida* em seus tempos e espaços, é possível perceber a dimensão da experiência como concepção estética proposta pelo realizador, nos tempos decorridos da experiência fílmica por que passa Noeli, em seus processos de reminiscência e até mesmo pelo tempo presente do espectador que assiste à obra. Já os espaços de realização da ação da experiência surgem a partir dos fragmentos de memória de Noeli e são transformados em espaços fílmicos, como a condição de estúdio. Também os espaços do espectador são constantemente lembrados pelo locutor do documentário – a sala de cinema, a sala de casa. Os fragmentos do tempo e do espaço através da visão fragmentada de Noeli são como imagens vencedoras de sua história. As imagens vencedoras da edição, são escolha de uma outra autoria: a do diretor que, junto com Noeli, participa da narrativa.

Outra reflexão importante está relacionada ao sentido, especialmente em sua relação com o processo de aprendizagem como decorrência da ação da experiência. O sentido remete filosoficamente a um conceito-limite em que o aprender também está implicado em uma determinada realidade.

Sentido é o nome de um conceito-limite. O conceito-limite contraposto a, e complementar de, sentido é o conceito de ser. Toda realidade tem um sentido, por mínimo que seja. O mínimo nível de sentido para uma realidade dada é o poder ser objeto de descrição, explicação etc. Certas realidades, como os produtos culturais, são primariamente, embora não exclusivamente, sentidos, isto é, são realidades-sentido. (FERRATER MORA, 2000, p. 2647)

¹⁴ Walter Benjamin é um autor que não define objetivamente conceitos e, sim, abre portas, caminhos reflexivos, possibilidades interpretativas, e à luz dessas possibilidades buscaremos a reflexão sobre o conceito de experiência e cinema na proposta metodológica desta pesquisa.

¹⁵ A figura do realizador para este parágrafo específico foi utilizada para caracterizar aquele que faz parte da realização da obra cinematográfica. Como exemplos: roteirista, produtor, ator, diretor, cenógrafo, figurinistas etc.

A experiência e a transmissão da experiência construída em determinado contexto apresentam uma carga de sentido atemporal, capaz de permanecer e de se propagar por gerações através da tradição. Nessa perspectiva, a experiência transfigura-se em narrativa. Já a experiência desmoralizante, na qual o sentido mínimo de uma determinada realidade não é plenamente explicável, afasta o indivíduo da narrativa.

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1994, p. 114 e 115)

A interpretação do termo “sentido”, nessa perspectiva, está associada à capacidade narrativa dos filmes, à forma em que o espectador, pela experiência do cinema, transforma-se em narrador, e a como o aprendizado com os filmes gera potenciais sentidos e impactos nas possibilidades dos indivíduos de contarem novas histórias fílmicas, independentemente de serem consideradas ficção ou documentário, ou seja, na possibilidade de se transformarem em contadores de histórias por meio da experiência com a linguagem audiovisual.

Ao refletirmos sobre as questões colocadas pelo contexto de tempo e espaço, o sentido apresenta-se como uma camada indissociável da ação da experiência – os sentidos dessa narrativa e as suas possibilidades de leitura.

A narrativa de Noeli, que vivenciamos nos fragmentos de sua experiência de vida, formados em reminiscências e reunidos através da experiência estética do cinema, nos remete a uma teia de significados não muito claros apresentados pelo narrador-diretor do filme. Propositamente, nos parece, Noeli faz uma narrativa em que os dados específicos, como locais ou datas que a fixariam em uma relação restrita com a sua singularidade – a história de Noeli – se pulverizam em um sentido amplo; os caminhos pelos quais passa a Noeli narradora se misturam abertamente com o espectador, convidado permanentemente a se identificar.

O modo como Noeli estrutura a sua narrativa nos apresenta uma vida pautada pela concepção da cultura do amor romântico, que, segundo Costa, caracteriza-se como “um tipo de felicidade na qual os indivíduos encontrariam a completude numa perfeita adequação física e espiritual ao outro.” (COSTA apud PEREIRA, 2008, p. 73). Essa é a narrativa que o diretor queria e estava buscando; esta é uma imagem vencedora, a imagem que, ao ganhar as telas, se torna vencedora.

A memória, como define Benjamim, seria a “musa dos narradores”, pois, através dela, a tradição perpetua-se de geração em geração. A memória é o elo capaz de transformar a ação da experiência para além do seu contexto e de seu sentido original rumo à perenidade. Chamaremos, então, de local da memória as experiências intercambiáveis, organizadas alegoricamente, de forma que o seu sentido possa sempre encontrar determinada plenitude em contatos com novos contextos – tempos e espaços. Elegemos o cinema como o nosso local de memória, o contexto, como a relação diegético-espacial da experiência fílmica e a análise do sentido, como uma possível narrativa através da educação da sensibilidade.

A Idade Moderna tem, como uma de suas características fundamentais, a constituição de um tipo de conhecimento centrado na “razão pura”, isto é, livre de interferências dos sentidos e sentimentos humanos. Tal razão hipertrofiou-se e hoje se pretende que ela responda pelos mais íntimos e pessoais setores de nossa vida, acarretando uma desconsideração para com o saber sensível detido pelo corpo humano e mesmo um embotamento e não desenvolvimento da sensibilidade dos indivíduos. Essa “anestesia”, que pode ser verificada no mais simples cotidiano de todos nós, precisa ser revertida através de uma educação da sensibilidade, dos sentidos que nos colocam em contato com o mundo. Com isso poder-se-á chegar à criação de uma razão mais ampla, na qual os dados sensíveis sejam levados em conta, o que nos possibilitaria conhecimentos e saberes mais abrangentes. (DUARTE JÚNIOR., 2000, p. 3)

E, para realizar esse percurso, é necessário reconhecer os nossos locais de memória como experiências intercambiáveis quando nos colocamos na posição de espectadores.

O cinema é uma invenção moderna, no sentido material-técnico, porém a forma como as suas imagens são produzidas é homóloga à produção da memória artificial. Assistir a um filme é estar envolvido num processo de recriação da memória [...]. O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens agentes e potentes, e produz memória. [...] Grande parte do que as pessoas conhecem hoje e entendem como verdadeiro, só o conheceram por imagens visuais e verbais. (ALMEIDA, 1999, p. 56)

O local da memória, para efeito desta reflexão, é o próprio filme *Esta não é a sua vida*, como resultante dos processos de construção e das etapas de criação da obra fílmica, também por representar o local onde as reminiscências de Noeli foram guardadas em forma de narrativa. Estabelecemos, assim, uma diferença primordial entre o cinema como espaço-tempo: contexto; e o filme como local: local da memória.

Os filmes podem ser vistos, em seu caráter transitório, como os locais da memória, em uma perspectiva alegórica benjaminiana; ver filmes é sempre uma experiência única, e as alegorias dos filmes despertam ou adormecem em razão do sentido e do contexto, dependendo da forma de recepção do próprio espectador. As imagens fílmicas, que se tornam tempo presente somente no presente daqueles que as assistem, trazem consigo as transições históricas que apontam outros sentidos às alegorias do texto fílmico, “a alegoria ressalta a

impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de preservar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias”. (GAGNEBIN, 2007, p. 38)

Explicitando a correlação que existe entre experiência e narrativa, Walter Benjamin fala, em seu artigo *O narrador*, que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). O narrador, segundo o autor, caracterizar-se-ia primordialmente pela valorização da experiência de vida como elemento de formação do indivíduo, bem como pela experiência do outro, em um constante processo de troca.

Assim definindo, o narrador figura entre os mestres e os sábios. [...] Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Benjamin destaca dois grupos de narradores: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. O primeiro é apresentado como um viajante, aquele que interage em outras culturas, conhece histórias de outros lugares e que, ao retornar ao seu local de origem, agrega essa experiência, ou, ao permanecer nesse novo contexto, integra, da mesma forma, com a sua experiência anterior, pois este viajante é um indivíduo que chega com uma bagagem rica em narrativas, fragmentos constituídos nos seus locais de memória.

O segundo grupo da família dos narradores é o do camponês sedentário que, pela tradição, aprende, conhece, experimenta e transmite ao outro. O camponês e o marinheiro são, segundo Benjamin, as figuras arcaicas dos narradores, que traduzem, em síntese, as principais características e aspectos que favoreceram a consolidação da tradição da narrativa que mantinha a valorização da experiência como seu principal elemento de sustentação.

O documentário *Esta não é a sua vida* procura despertar a figura da narradora em Noeli, quando a provoca a contar a história de sua vida. Observando a capacidade que Noeli tem de narrar sua história, podemos identificar algumas características que nos lembram o narrador que Benjamin descreve. A narrativa das experiências de vida de Noeli, no início, lembra o marinheiro viajante e, no final, a figura do camponês. Por certo, o grande narrador deste filme é o diretor, que estabelece a antinomia entre a obra calculada e a inocência de Noeli, a própria simultaneidade entre a inocência e a perda da inocência pelo cinema.

Da mesma forma que analisamos o filme *Esta não é a sua vida* como um documento audiovisual de experiência e memória, os filmes a que assistimos ao longo da vida constituem um acervo de memória imagética de espectadores; narrativas que foram se consolidando ao longo deste mais de um século de cinema.

O nosso desafio será o de narrar com uma linguagem que conhecemos tão profundamente e ao mesmo tempo tão passivamente: o audiovisual – presente em diferentes lugares, como a sala de cinema, a televisão, o computador, o celular –, dificilmente encarado pela maioria das pessoas como linguagem. O acesso a essa linguagem tem sido facilitado pelo crescente processo de barateamento de equipamentos, pois, afinal o audiovisual é uma linguagem mediada por uma boca mecânica e por olhos luminosos: a câmera. A captação de imagem se tornou algo do dia a dia com os suportes de captação para além das tradicionais câmeras, nos computadores, nos celulares etc.

Fundamentalmente, o percurso do nosso avião deverá nos conduzir em direção à experiência fílmica como parte da formação docente, um processo de construção de uma narrativa à luz da educação da sensibilidade.

A educação precisa ser suficientemente sensível para perceber os apelos que partem daqueles a ela submetidos, mais precisamente de seus corpos, com suas expressões de alegria e desejo, de dor e tristeza, de prazer e desconforto. Porém, “a educação” é apenas uma abstração, um genérico quase fantasmagórico, o produto total do exercício cotidiano de inúmeros educadores, estes sim, concretos e viventes. De onde se depreende que, na realidade, uma educação sensível só pode ser levada a efeito por meio de educadores cujas sensibilidades tenham sido desenvolvidas e cuidadas, tenham sido trabalhadas como fonte primeira dos saberes e conhecimentos que se pode obter acerca do mundo. Neste sentido, a tarefa de sensibilizar e desenvolver os sentidos, fazendo-se acompanhar de uma visão criticamente filosófica de seu papel na obtenção do saber, compete prioritariamente aos nossos cursos de formação de professores, às licenciaturas levadas a efeito no âmbito do ensino superior. Uma tarefa, sem dúvida, difícil e árdua, pelo comprometimento atual de tais instituições com a mentalidade instrumental e utilitária estabelecida pelo mercado. (DUARTE JÚNIOR., 2000, p. 213)

Com esse sentimento é que me permito estar aqui, incluída, presente nesta narrativa e, na confluência da experiência com a narrativa, flutuando nas asas da linguagem cinematográfica, no olho mecânico que pode nos oprimir ou, ao contrário, nos libertar.

Peço licença a Dziga Vertov para usar de suas palavras, a fim de expressar a nossa proposta:

Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um avião, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações (VERTOV, 1983, p. 256).

E a Benjamin:

A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila. (BENJAMIN, 1995, p.16)

Em alguns momentos, o nosso olhar será através da máquina; em outros, o olhar transita livre pela estrada da experiência e, assim, suavemente irá flutuar. Iremos sentir pela educação da sensibilidade; abriremos nossos olhos e ouvidos e sonharemos que essa narrativa pode caminhar por outros olhares e escutas e, então, sobreviver; não como uma explicação, e, sim, como uma experiência, uma narrativa de fato.

A ideia do diretor de *Esta não é a sua vida* era gravar a história de vida de alguém ao acaso; utilizou a alegoria da roleta para demonstrar isso. Tomaremos emprestada essa proposta para pensar a nossa própria jornada e escolhemos uma roleta especial: a roda filosfal das cores, que Cadmus rodou pela primeira vez. Além de um matador de serpentes, Cadmus era um desbravador e herói da mitologia grega, o fundador da cidade grega de Tebas. O nosso aeroplano aguarda uma nova rotação, e observa a imagem de Cadmus girar a roda das cores.

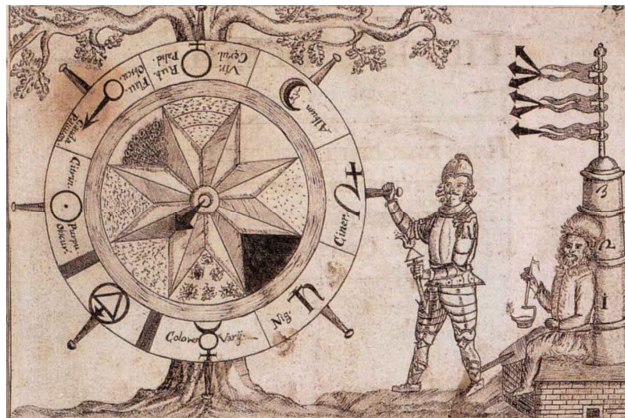


Ilustração 2- A Roda Filosfal das Cores

Na imagem, Cadmus é observado pelo Deus ferreiro Vulcano, que está sentado sobre uma construção. Vulcano, na mitologia grega, era o deus artesão que forjava os raios de

Júpiter, criador de inúmeras obras em ouro, prata e bronze, um artesão que se inspira na rotação das cores e que representaria o narrador nessa imagem.

Cadmus, o matador de serpentes, [...] imprime à roda filosofal das cores a sua primeira rotação. Vulcano observa-o atentamente junto de seu triplo forno, porque «as cores ensinam-te a manipular o fogo» (Heinrich Keil, *Philosophisches Handbüchlein*, Leipzig, 1736). A matéria da fonte mercurial é representada como um camaleão que muda de cor. A primeira fase, de Saturno, é negra; a de Júpiter, cinzento-cinza; a da Lua, branca; a de Vênus, vai do verde-azulado ao vermelho pálido; a de Marte, do amarelo avermelhado às cores vivas da cauda do pavão; e o Sol, de um amarelo pálido até ao púrpura intenso da aurora. «A circulação dos elementos faz-se por meio de duas rodas, uma grande e uma pequena, que caracterizam a extensão e a contracção. A roda grande fixa todos os elementos. Mas esta roda comporta três círculos que trabalham incessantemente a matéria de modo complexo e variado [...], pelo menos sete vezes.» (ROOB, 2006, p. 547)

Na primeira parte do filme *Esta não é a sua vida* o cenário está situado em Vênus, sempre entre o verde do sofá e o tom próximo ao avermelhado da parede do estúdio; ao girar a roleta, a imagem revela as outras possíveis cores da história de vida de Noeli.

Ao entrarmos em uma sala de cinema, sentimos, através da narrativa, um encontro com uma história e suas sonoridades, movimentos e cores, como as de Saturno, Júpiter, Lua, Vênus, Marte, na roda filosofal das cores. O camaleão do cinema ensina, pela educação da sensibilidade, a experiência do texto fílmico e cria imagens oníricas naqueles que o assistem. Muitas cores nos esperam no desafio da criação fílmica e das narrativas audiovisuais.

Era uma vez um Pierrô chamado Pierre...

2 ENCONTRO COM PIERRE



Ilustração 3: Alegoria dos personagens saindo dos figurinos

Pierre é o nome da história criada pelos estudantes da oficina de audiovisual¹⁶, o roteiro trata sobre a adaptação de um professor após um acidente de carro. Os medos em sala de aula são expressos pela alegoria de si mesmo, ora como Pierre, ora como o Pierrô e com o Arlequim, seu algoz, que aparece em seus momentos de desespero, angústia e reflexão. O Pierrô, manifestação do sonho de Pierre, é sua última lembrança imagética, antes do trágico acidente que muda sua história de vida.

Uma música nos acompanhou em todas as gravações do roteiro de Pierre, de autoria de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres. Foi lançada em 1936 e é uma conhecida marchinha de carnaval que conta a triste história de um Pierrô:

Um pierrô apaixonado
 Que vivia só cantando
 Por causa de uma colombina
 Acabou chorando, acabou chorando
 A colombina entrou num butiquim
 Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
 Dizendo: pierrô cacete
 Vai tomar sorvete com o arlequim
 Um grande amor tem sempre um triste fim
 Com o pierrô aconteceu assim
 Levando esse grande chute
 Foi tomar vermute com amendoim
Noel Rosa / Heitor dos Prazeres

¹⁶ Este trabalho conta a experiência desenvolvida com um grupo de alunos, em sua maioria, do curso de Pedagogia, da Universidade de Brasília. A disciplina “Tecnologia Educacional: oficina de vídeo” foi ofertada no segundo semestre de 2008, com início das atividades em 15 de agosto. A programação proposta aos estudantes (Cf. Anexo A) foi de conhecer a linguagem audiovisual e estudar a estrutura do roteiro literário e técnico, elementos estes que estruturariam a realização de um filme curta-metragem de, no máximo, 10 minutos.

A oficina é o espaço de trabalho do artífice e, para Sennett, o artífice explora as “dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias.” (SENNETT, 2009, p. 20). Nesse sentido, a oficina de audiovisual se colocou como um espaço para se realizar a ideia de que “fazer é pensar”, onde os estudantes, por meio da experimentação da linguagem cinematográfica, iniciaram um caminho reflexivo pela narrativa fílmica e suas potencialidades.

No início deste trabalho, percebi que os estudantes ficaram um pouco surpresos com a proposta de realização de um filme ficcional que lhes fora apresentada. Na verdade, eles esperavam que a oficina de audiovisual desenvolvesse produtos pedagógicos, novas mídias para a educação e peças informativas. E, entre a surpresa e a possibilidade de realizar um filme de ficção, esses estudantes formaram um grupo engajado com a atividade e disposto a vivenciar a experiência dessa linguagem, para muitos nova em se tratando de produzir e realizar um audiovisual. Os alunos passavam, assim, pela fronteira narrativa do mundo comum para transformá-lo, pela força das imagens e dos sons, em um mundo especial.

Como muitas histórias são viagens que levam os heróis e as platéias para Mundos Especiais, a maioria delas começa estabelecendo um Mundo Comum como base para a comparação. O Mundo Especial de uma história só é especial se puder ser contrastado a um mundo cotidiano, com as questões de todo o dia, das quais o herói é retirado. O mundo comum é o contexto, a base, o passado do herói. (VOGLER, 1997, p. 121)

A proposta de uma experiência coletiva audiovisual como parte da formação docente, por meio da metodologia da narrativa, pressupôs, para fins desta pesquisa, que esses estudantes apresentariam as suas experiências anteriores como espectadores, pois também as compreendemos como processo de formação audiovisual. A possibilidade de fazer um filme ficcional e de contar uma história seria um forte elemento motivador, o que caracterizaria a saída do mundo comum – a obrigatoriedade de pensar necessariamente em peças didáticas – e a oportunidade de conhecer o mundo especial – o que foge do padrão, a aventura do cinema. E a construção da obra ficcional proposta como expressão artística que parte do individual e encontra o coletivo como forma de criação e aprendizagem.

A experiência do cinema foi, primeiramente, uma proposta de disciplina e, depois, uma opção desses estudantes; eles poderiam trocar de disciplina – a Universidade permite, por regimento, a troca de disciplina por determinado período regulamentar da matrícula –, ou não interagir coletivamente. A participação coletiva e integrada foi registrada na totalidade dos 16

estudantes finais partícipes do processo, ou seja, podemos dizer que os estudantes optaram pela experiência coletiva do cinema.

O trabalho contou com a inestimável parceria de Eliomar Araújo – técnico responsável pelo laboratório de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB, que trabalhou em todas as aulas, agregou elementos – e de convidados, como Glauco Maciel¹⁷. Juntos construímos uma equipe e dividimos a tarefa de debater com os alunos os conhecimentos da linguagem audiovisual. Araújo, com uma vasta experiência na área, com certeza foi fundamental para a caminhada. O conhecimento da produção em cinema é tão diverso que é ingenuidade acreditar que sozinhos conseguimos fazer um filme. O cinema, sem dúvida, é uma obra coletiva, e a cada passo esta premissa foi tornando-se realidade.

Enquanto a oficina se desenvolvia com os alunos de graduação, um outro espaço de discussão da linguagem cinematográfica acontecia – os encontros do grupo de pesquisa¹⁸ e a disciplina “Espaços de Cinema: natureza e cultura em imagens e sons”. Além disso, a professora Laura Maria Coutinho acompanhou a oficina em diversos tempos e espaços, com orientação direta sobre o programa e os passos desenvolvidos, e ainda por meio dos *grupos de visionamento*¹⁹, nos quais exercitamos a liberdade de sentir os filmes: os caminhos e os caminhantes, as horas, o futuro, a eternidade, o agora do cinema, as cartografias, o amor romântico, o sexo, enfim, as alegorias que constroem sentidos profundos e nos permitem flutuar nas asas do cinema e da educação.

¹⁷ Glauco Maciel é produtor de *sound designer* e técnico de áudio da Universidade de Brasília.

¹⁸ O grupo a que me refiro trabalha com a linha de pesquisa Cinema e Educação – imagens e sons na vida contemporânea. Integrantes: Adriana Moellmann, Aline Zim, Cesar Lignelli, Maria Paula Vasconcelos, Patrícia Barcelos e coordenação de Laura Maria Coutinho.

¹⁹ A experiência dos grupos de visionamento está descrita em: COUTINHO, L. M. Nas asas do cinema e da educação: vôo e desejo. Educação e Realidade, v. 4, p. 225-238, 2008.

Primeiras trilhas

O primeiro encontro da oficina foi de reflexão sobre a linguagem cinematográfica; sobrevoamos de aeroplano os principais elementos de um filme. Apresentamos as estruturas de cenas, planos, elipses, diegese, ângulos, som, luz.²⁰ Em cada aula posterior, uma nova etapa foi aprofundada até chegarmos ao roteiro: como pensar imagens em forma de texto escrito e compreender que cada etapa de um filme é importante, mas que as etapas isoladas não representam o todo. O filme, o resultado do conjunto da ação de todas as etapas, tem, sim, um sentido completo. Ele representa o esforço de todos na construção da obra, o resgate de nossas memórias imagéticas, as histórias que já vimos, que já nos contaram, que lemos, que sonhamos ou que experienciamos.

O filme construído ao final desse processo representa uma obra de ficção que pertence ao presente dos espectadores, uma narrativa que os nossos alunos da linguagem cinematográfica estão sempre a nos contar.

A imagem fílmica está sempre no presente. Enquanto fragmento da realidade exterior, ela se oferece ao presente de nossa percepção e se inscreve no presente de nossa consciência: a defasagem temporal faz-se apenas pela intervenção do julgamento, o único capaz de colocar os acontecimentos no passado em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na ação do filme. (MARTIN, 2007, p. 23)

Um dos primeiros teóricos do cinema, Hugo Munsterberg, um homem que tinha vergonha de ir ao cinema²¹, descreveu em uma obra publicada em 1916 que:

O cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das idéias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de idéias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. (MUNSTERBERG, 1983, p. 38)

As narrativas cinematográficas acontecem sempre no presente do espectador, mas também permeiam o nosso imaginário, constituem uma memória imagética, constroem referências, significados, aprendizagens. A primeira proposta desta oficina, apresentada no pré-projeto de pesquisa, era de trabalhar a produção de vídeos com alunos do Ensino Fundamental e, durante a fase de construção do projeto, identificamos que a formação

²⁰Cf. Glossário ao final do trabalho.

²¹ Segundo James Dudley Andrew, Hugo Munsterberg tinha vergonha de ir ao cinema e, por isso, teria assistido a filmes por um período de apenas dez meses, antes de escrever o livro *The Photoplay: A Psychological Study*, em 1916. Verificar em: ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

audiovisual como parte da formação docente seria a linha estruturante da pesquisa – a reflexão sobre a linguagem audiovisual como parte da formação do estudante de pedagogia.

A proposta de realizar uma oficina e de refletir sobre essas imagens do nosso imaginário é um caminho de rememoração e de busca de conhecimento das memórias para colocá-las em movimento. “Os filmes, e não só esses, populares, são expressões alegóricas do momento de sua produção e, quando são revistos, expressam novamente o seu tempo no tempo presente da exibição. Como nós mesmos, são alegorias em movimento.” (ALMEIDA, 1999, p. 32)

Alegorias em movimento

Há filmes que se referem ao próprio cinema, o mundo por trás das câmeras, as histórias de grandes cineastas, atores, pessoas que ajudaram a construir aquilo que conhecemos por cinema. E também tratam sobre o fazer do cinema, quando explicitam os conceitos da linguagem audiovisual; esta prática, ao mesmo tempo em que nos aproxima da experiência de criar filmes, nos mantém na condição de espectadores.

Durante o percurso de nosso voo pela linguagem audiovisual inevitavelmente planaremos sobre muitas histórias²² que nos auxiliam a compreender a experiência do cinema, e mais, a experiência pela qual passaram nossos estudantes da oficina.

Nesse sentido, uma das produções foi *Saneamento Básico, o filme*, de Jorge Furtado, 2007. A sinopse de um filme – “uma breve idéia geral da história e de seus personagens” (RODRIGUES, 2007, p. 52) – nos apresenta, em linhas gerais, os caminhos da narrativa cinematográfica, e é um dos primeiros exercícios da construção do roteiro. No caso desse filme, a sinopse define os pontos fundamentais e a problemática inicial, que seria a construção de uma fossa. E a solução encontrada pelos personagens foi a de fazer um filme.

A comunidade da Linha Cristal, uma pequena vila de descendentes de colonos italianos na serra gaúcha, reúne-se para tomar providências sobre a construção de uma fossa para o tratamento do esgoto. Uma comissão é escolhida para pleitear a obra junto à subprefeitura.

Após ouvir a reivindicação, a secretária da prefeitura reconhece a legitimidade da solicitação, mas afirma que não dispõe de verbas para obras de saneamento básico

²² Durante a oficina, não assistimos a obras completas, mas a cenas selecionadas para exemplificar aspectos da linguagem audiovisual; os filmes apresentados nesta pesquisa têm o caráter analítico, para fundamentar os caminhos trilhados pelos estudantes no processo de construção das narrativas cinematográficas.

até o final do ano. No entanto, a prefeitura tem quase dez mil em verbas para a produção de um vídeo. A verba veio do governo federal e, se não for gasta, terá que ser devolvida.

A comunidade decide então fazer um vídeo sobre a obra. A prefeitura apóia a idéia da realização do vídeo e da utilização da verba para a obra, que seria um absurdo devolver, mas esclarece que, para requerer a verba, a comunidade deve apresentar um roteiro e um projeto do vídeo, e que a verba era necessariamente para obras de ficção.

Os moradores da Linha Cristal passam então a fazer um vídeo de ficção que, segundo interpretações, é um filme de monstro, ambientado nas obras de construção de uma fossa, com o único objetivo de usar a verba para as obras. O que eles não esperavam é que a produção do vídeo fosse se tornando cada vez mais complexa e interessante.²³

Os personagens de *Saneamento Básico* entram na maratona de fazer um filme para conseguir a conclusão de uma obra de infraestrutura em sua comunidade. Essa é a jornada dos heróis dessa história e, como nunca haviam feito um filme antes, contavam somente com a sua experiência de espectadores. Uma primeira grande dúvida surgiu: O que é um filme de ficção? A questão é colocada na cena 13, em um diálogo entre os personagens Marina e Joaquim:

CENA 13 – CASA DE JOAQUIM E MARINA

Marina e Joaquim tiram a mesa do jantar.

MARINA: Ficção? / JOAQUIM: É, ficção./ MARINA: Científica?/ JOAQUIM: Acho que é./ MARINA: Acha ou tem certeza?/ JOAQUIM: Acho, Marina, acho.

MARINA: E por que não perguntou? / JOAQUIM: Perguntar o quê?/ MARINA: O que é ficção?/ JOAQUIM: Todo mundo sabe o que é ficção./ MARINA: Todo mundo, menos você./ JOAQUIM: E você./ MARINA: É, mas eu não tenho vergonha de perguntar./ JOAQUIM: Então pergunta você.²⁴

A proposta apresentada aos alunos da oficina de vídeo, no primeiro encontro, era de criar um filme de ficção. Nossos personagens de *Saneamento Básico, o Filme*, continuam a perseguir a questão.

²³ *Saneamento Básico, o filme*. Sinopse do filme: Documento eletrônico não paginado publicação em: http://www.saneamentobasicoofilme.com.br/sinopse_longa.html. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

²⁴ *Saneamento Básico, o filme*. Roteiro: Documento eletrônico não paginado publicação em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/saneamento-b%C3%AAsico-o-filme-texto-inicial>. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

CENA 14 – FÁBRICA DE MÓVEIS MARGHERA – INTERIOR/DIA

[...] MARINA: Tá bom. Pai, o que é filme de ficção?/ OTAVIANO: Como assim?/ MARINA: O que é um filme de ficção? OTAVIANO: Filme de monstro, futuro, de coisas que não existem./ MARINA: É isso?/ OTAVIANO: É./ MARINA: Tem certeza?/ OTAVIANO: Claro que eu tenho certeza, eu já não vi milhares de filmes de ficção, Marina?/

CENA 15 – QUARTO DE MARINA E JOAQUIM

Marina e Joaquim conversam, no quarto.

MARINA: Ele disse que é filme de monstro, futuro, essas coisas./ JOAQUIM: Monstro ou futuro?/ MARINA: Filme de monstro ou filme que se passa no futuro, de ficção, coisa que não existe./ JOAQUIM: Não entendi. Filme de monstro ou de futuro? Pode ser monstro e ser no passado, monstro do pântano, dinossauro. E pode ser no futuro, sem monstro, com foguete, gente de capacete e roupa de plástico. Ficção é o quê?/ MARINA: Você tinha que ter perguntado para a mulher!/ JOAQUIM: Pergunta você!

CENA 16 – SUBPREFEITURA

Na subprefeitura, Marina escuta, Marcela lê o dicionário.

MARCELA (lendo): Ficção: substantivo feminino, ato ou efeito de fingir. Construção, voluntária ou involuntária, da imaginação; criação imaginária, fantasiosa, fantástica, quimera, mentira, farsa, fraude./ MARINA: (baixinho) É crime?/ MARCELA: (baixinho) Acho que não, no caso de um filme. Vocês podem fazer um filme de ficção, uma história, que se passa num riacho em obras./ MARINA: Uma história que se passa num riacho em obras?/ MARCELA: Qualquer coisa! Só o que não pode acontecer é devolver dinheiro para o governo federal!/ MARINA: Precisa ter monstro?/ MARCELA: Aqui não fala em monstro. (lê) Criação imaginária, criação fantasiosa, fantástica; quimera./ MARINA: O que é quimera?/ Marcela procura no dicionário./ MARCELA: (lendo) Monstro mitológico que se dizia possuir cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente e lançar fogo pelas narinas.²⁵

No filme, depois de muita pesquisa e debate, os personagens optam pelo monstro – para aqueles personagens, na dúvida, monstro mitológico era a ficção. Em nossa oficina, o tema da ficção no cinema estava no programa do curso, no qual estava explícito o desejo de realizar uma história cinematográfica, e era também um convite à participação nesta jornada: “A participação consiste em criar (roteiro original), produzir, gravar e editar um curta-metragem de 10 minutos (no máximo) de ficção.”²⁶

²⁵ *Saneamento Básico, o filme*. Roteiro: Documento eletrônico não paginado; publicado em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/saneamento-b%C3%AAsico-o-filme-texto-inicial>. Último acesso em 31/01/2010.

²⁶ Ver no Anexo A: Programa da Oficina de Vídeo.



Ilustração 4 - Em *Saneamento Básico*, o monstro representa a ficção.

As nossas reflexões sobre o tema estavam mais próximas dos sentidos que a ficção traria para o universo da educação e do cinema, como em *Saneamento Básico* a proposta do programa gerou inicialmente uma série de dúvidas e estranhamentos: “*Por que um filme de ficção? Vamos falar sobre o quê? Que tema da educação teria importância?*” (Pois havia a necessidade de se justificar a produção do filme com um tema de importância direta para a educação, naquele momento.) “*Ficção tem atores? Nós vamos atuar?*”

Essas e muitas outras questões constituíram e situaram a equipe de trabalho; para além da condição de professor, aluno, técnico, nossa busca pelo filme era também a busca pelo conhecimento do que é o cinema, do que é ficção. O cinema era, para Pasolini, a linguagem da Realidade: “Estudando o cinema como sistema de signos, cheguei à conclusão que é uma linguagem não simbólica e não convencional, [...] e exprime a realidade” (PASOLINI apud ALMEIDA, 1999, p. 118). Para o cineasta italiano, a ação criadora do cinema sempre iria partir da realidade, não importando se uma realidade física, ou até mesmo onírica. Já para Aumont, todos os filmes são ficcionais: “O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores). [...] No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção.” (AUMONT, 1995, p. 100)

Por outro lado, o cinema é uma forma de arte que pressupõe uma realidade, mesmo que ficcional. O filme é feito para ser reproduzido em tantas cópias quanto o mercado comportar. Para Walter Benjamin, com a reprodutibilidade técnica a obra de arte perde a sua aura. “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir a sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o seu semelhante no mundo é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.” (BENJAMIN, 1994, p. 170) A reprodutibilidade técnica que permitiu o nascimento do cinema, ao mesmo tempo, segundo

Benjamin, permitiu a emancipação da arte de uma aura de origem ritualística e religiosa. Fazer cópias doravante seria um ato banal.

Outra pista para compreender o cinema nos deixaria Alfred Hitchcock, ao falar sobre o seu filme *O Homem Errado*, de 1957. “Meu desejo de me aproximar da verdade foi grande demais e morri de medo de me conceder a licença dramática necessária.” (TRUFFAUT, 2004, p. 241) Nesse filme inspirado em uma notícia de jornal, o diretor buscou transpor para a tela a “verdade dos fatos”, e o resultado, em sua avaliação, gerou pontos fracos na construção das cenas, ou seja, o realismo da vida não poderia ser simplesmente projetado no cinema, era preciso mais.

A realidade que o cinema à vontade reproduz e organiza é a realidade do mundo que nos impregna, é o *continuum* sensível pelo qual a película se faz moldar tanto espacial como temporalmente. Não posso repetir um só instante da minha vida, porém qualquer um desses instantes pode o cinema repetir indefinidamente. (BAZIN, 1983, p. 133)

Nosso objetivo na oficina não era o de esgotar o tema – precisaríamos certamente de uma oficina somente para introduzi-lo –, mas o de colocar o debate sobre cinema, ficção e realidade em pauta. Na dúvida, também optamos por um monstro, não o da fossa, como em *Saneamento Básico*, mas por um monstro simbólico que pudesse representar a angústia de Pierre.

Outros desafios ficaram claros no decorrer da oficina, fazer um filme não era uma tarefa fácil, exigia a construção de uma série de preparativos. Foram apresentadas as etapas de criação, de preparação do roteiro, cronograma das atividades, locações; a fase de pré-produção de cenários, figurinos, checagem dos equipamentos necessários, cartas de autorização, visitas às locações, materiais de consumo necessários às gravações, ao momento da filmagem, com o cronograma diário, necessidades da “ordem do dia”; a desprodução, fase de desmontar cenários, devolver os empréstimos de figurinos, até a finalização, quando acontece a edição ou montagem, sonorização e aplicação de efeitos sonoros e visuais.

No filme *Rebobine, por favor*, de Michel Gondry, de 2008, dois amigos, Jerry e Mike, recriam grandes sucessos de bilheteria com muita criatividade; a história se passa em uma locadora de fitas de vídeo. Depois de ficar magnetizado, Jerry apaga todas as fitas de vídeo da locadora onde Mike trabalha e, para tentar reparar o prejuízo, os dois tentam regravar todos os filmes conforme eles vão sendo encomendados pelos clientes da videolocadora. A cada encomenda, eles regravam as histórias; para o espectador, uma viagem por grandes sucessos de bilheteria, como *Os Caça-Fantasmas*, *King Kong*, *Conduzindo Miss Daisy*, *A Hora do Rush*, *Os Donos da Rua*, *Seven*, *Boogie Nights*.

Para justificar o custo de locação e a demora na produção das versões caseiras feitas pelos personagens Jerry e Mike, os filmes ganharam um nome próprio – “suecadas” –, que seria supostamente um tipo raro de filme importados da Suécia. No filme, o sucesso das fitas “suecadas” chama a atenção dos grandes estúdios, que acabam por conseguir um mandato judicial para destruir todas as fitas regravadas. Assim, nossos personagens partem para o desafio de criar as suas próprias histórias e unem várias pessoas do bairro na aventura do cinema. No diálogo abaixo, Jerry e várias pessoas do bairro tentam convencer Mike a voltar a fazer filmes.

Jerry: Queremos mais filmes! Queremos mais filmes! Vamos lá Mike! Precisamos fazer mais filmes!

Mike: O que estão fazendo?

Jerry: Veja estas pessoas aqui! Queremos mais filmes, cara!

Mike: Não podemos mais fazer esses filmes. É ilegal.

Jerry: Você pode fazer o seu filme!

Mike: Não tenho idéias para filmes.

Jerry: Você tem muitas ideias. Ideias brilhantes. Eu ouvi, você sussurra enquanto dorme. Mike, podemos fazer o filme que quisermos. Não podem nos processar se fizermos filmes novos. Faça o que você quiser. Faça “A Hora do Rush 6”. Qualquer coisa! Entendeu? “Vamos fazer “Cidade do Medo 5.000”. Vamos fazer! Você é o melhor diretor que conheço!

Mike: Espere, espere.

Jerry: Eu sou o melhor ator que conheço.

Mike: Eu tenho uma idéia ²⁷.

O filme *Rebobine, por favor* foi transformado em uma exposição itinerante pelo próprio diretor, Michel Gondry, com *workshops* e gravações no mesmo local das oficinas, onde os participantes poderiam escrever roteiros e gravar em 13 cenários diferentes.²⁸ E hoje é possível encontrar na internet inúmeros vídeos postados com versões “suecadas” de outros filmes, produzidos em várias partes do mundo ²⁹.

O cinema que fala sobre o cinema é uma das fontes a que podem recorrer sempre os iniciantes da sétima arte, pois nessas histórias ficam muitas pistas sobre a linguagem audiovisual, que a maioria dos filmes oculta. Nelas encontramos trilhas para seguir na nossa busca do universo da criação fílmica.

O processo de criação da nossa oficina poderia ser caracterizado como uma experiência através de narrativas audiovisuais. Por se tratar de uma oficina, ela seria prática, sempre exercitando as técnicas que seriam apresentadas, em sua grande maioria, por meio da

²⁷ Diálogo transcrito do filme *Rebobine, por favor*, de Michel Gondry, 2008.

²⁸ No *site*: <http://www.rebobineporfavorexposicao.com.br/site.html>, há informações sobre a exposição que aconteceu no Brasil e também sobre o filme. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

²⁹ Verificar em <http://swededfilms.com/films.html>, um exemplo de *site* em que podem ser assistidas versões “suecadas” de outros filmes. Ou no *site* www.youtube.com, pesquisar por *sweded films*. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

oralidade, de narrativas orais e audiovisuais. A oficina no sentido benjaminiano seria um espaço de trocas entre as pessoas do grupo, que buscavam compreender a linguagem audiovisual e se expressar por meio dela. Fazer é pensar.

O nosso voo, sempre aliado a uma educação da sensibilidade, compreende que o cinema acontece por meio dos sentidos da visão e da audição, mas toca todos os demais – viver o cinema, e a organização, o planejamento e o programa que foi criado passava também pelo conhecimento da técnica para traduzir as imagens a que assistimos no nosso cotidiano. Os manuais³⁰ de linguagem cinematográfica nos aproximam da experiência: “Este é um manual de direção prático e abrangente que fala diretamente àqueles que gostam de aprender fazendo.” (RABIGER, 2007, p. IX) Mas a estes falta o conteúdo sensível, pois a produção audiovisual está situada como indústria, como negócio, e não como arte. Nas primeiras décadas do cinema surgiram muitos manuais didáticos sobre a linguagem cinematográfica, como nos fala Aumont:

Essa proliferação dos manuais didáticos, semelhantes a manuais escolares, deve ser diretamente vinculada à expansão espetacular dos cineclubes e dos movimentos de educação popular. O cinema, primeira arte realmente popular pela amplidão de sua audiência, deveria ser explicado a seu grande público, que assistia aos filmes na maior inocência, sem intuir uma linguagem. (AUMONT, 1995, p. 166)

Ao mesmo tempo, esses manuais sofreram críticas pela conotação própria de manual, de tentar enquadrar o cinema em determinados formatos, entre o certo e o errado, e pelas concepções que tratam a linguagem cinematográfica apenas tecnicamente. “A recusa das ‘gramáticas do cinema’ implica uma concepção empírica da linguagem cinematográfica” (AUMONT, 1995, p. 168). Na experiência que descrevemos, esses manuais foram utilizados como possibilidades, pois, ao contrário, não definimos um guia da linguagem cinematográfica, mas buscamos algumas referências sobre a sua parte técnica para inserção dos estudantes na experimentação, criação e exploração do universo fílmico. Segundo Jean-Claude Carrière, o cinema tem uma linguagem viva, que não está presa a manuais:

Confrontados com essas regras inflexíveis, os cineastas começaram a se perguntar se a linguagem do cinema ainda estava viva. Linguagem viva, como acentuam os lingüistas, é aquela na qual você ainda pode cometer erros. Linguagem perfeita é a que está morta. Nem se modifica, nem hesita. Por sorte, estas eram regras muito frágeis, foram esquecidas imediatamente. Nenhum manual de linguagem cinematográfica – estética, prática ou comercial – sobrevive a um período superior a dez anos. Tudo se desmonta constantemente e volta a se reagrupar. (CARRIÈRE, 2006, p. 30)

³⁰ Destaco alguns dos manuais estudados: RABIGER, Michael. *Direção de Cinema: técnicas e estética*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007; FIEL, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995; RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

Já para as reflexões críticas da linguagem cinematográfica, fomos buscar referências em grandes pensadores e mestres do cinema³¹. “O principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções” (MUNSTERBERG, 1983, p. 46). Era preciso dar o passo que um dia G. A. Smith³² deu ao libertar a câmera, dar-lhe movimento e buscar compreender os sentidos dos enquadramentos, do som e da luz.

E era preciso, fundamentalmente, compreender a importância de estabelecer esse vínculo no processo de formação docente.

Os filmes (como também outras obras artísticas) são produções da cultura: obedecem a condições de produção, contingências de mercado, mas não a objetivos pedagógicos, didáticos ou a seriações artificiais. Sua utilização na educação é importante porque trazem para a escola aquilo que ela se nega a ser e que poderia transformá-la em algo vívido e fundamental: participante ativa e criativa dos movimentos da cultura, e não repetidora e divulgadora de conhecimentos massificados, muitas vezes já deteriorados, defasados e inadequados para a educação de uma pessoa que já está imersa e vive na cultura aparentemente caótica da sociedade moderna. (ALMEIDA, 2004, p. 49 e 50)

Após essa pequena digressão, retorno à narrativa da oficina. Chegamos, então, à análise sobre o fazer do cinema: as fases em que é preciso construir as estruturas da ficção, explorar a pré-produção, definir os materiais necessários, conhecer as locações, solicitar as autorizações necessárias, verificar os equipamentos, ensaiar os atores, criar cenários e figurinos etc.

Os nossos primeiros encontros caminharam nessa direção. Para vivenciar a experiência do cinema, passamos antes pelos princípios que foram construídos para evidenciar os sentidos da linguagem cinematográfica. Era necessário entrar nesse “Teatro da Memória”³³ e livremente percorrer as suas salas do conhecimento. O nosso aeroplano foi então em direção às etapas de criação do cinema: o roteiro, a ideia e o argumento. O roteiro de cinema estabelece um caminho imagético que abre outras portas: figurinos, cenários, espaços. Chegaria então o momento de gravar as imagens em um tempo e em um espaço determinado, para então montá-las, ordená-las e concluir a obra que seria entregue ao nosso presente.

³¹ Hugo Munsterberg, Bela Baláz, André Bazim, Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Luis Buñuel, Christian Metz, Jacques Aumont, Pier Paolo Pasolini, entre outros, destacados ao longo da dissertação.

³² Nos primórdios do cinema, a experimentação levou a inúmeras descobertas, como a do inglês G.A. Smith, da Escola de Brighton, apontado como o precursor da inserção do *close* entre um plano geral para dar dramaticidade à sequência, porém existem divergências sobre quem teria sido o primeiro a movimentar a câmera; alguns autores referem-se a David Wark Griffith como o precursor da linguagem cinematográfica.

³³ O Teatro da Memória proposto por Giulio Camilo consistia em um projeto de uma enciclopédia do saber, na qual o espectador entraria em contato com textos e imagens de forma livre. A proposta do Teatro da Memória está descrita no livro: ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

3 A JORNADA DE PIERRE: O MUNDO ESPECIAL CRIADO NA OFICINA

O *BIG BANG*

No início, as velhas barras coloridas³⁴, conhecidas da televisão; a música e a imagem explodem na tela. Pierre surge em letras disformes, em meio a vários fios originários da explosão. O nosso *BIG BANG* iniciava, a roleta girava e demarcava a origem da nossa história. De repente, um voo sobre peças do figurino de Pierre, o chapéu do Arlequim, a sombrinha da Colombina, as fantasias do carnaval.

O SONHO

Em um baile de carnaval, muitos dançam alegremente; ao fundo, uma antiga marchinha de Noel Rosa inspira os foliões. É em meio à animada festa que avistamos Pierre dançando entre várias pessoas também fantasiadas. Pierre é um pierrô sorridente, que parece ser o centro das atenções. Mas o dia se aproxima, o carnaval chega ao final, ele, então, se despede de uma amiga e caminha em direção à rua, quando encontra uma bela mulher fantasiada de Colombina.

A Colombina está vendendo brinquedos de carnaval, ela transpira alegria e se aproxima de Pierre interrompendo sua caminhada. Pierre é tomado por uma imensa felicidade, própria dos brincantes de carnaval, a alegria do amor desprezioso, do amor de uma noite. A Colombina oferece a ele pequenas lembranças do carnaval, ele, completamente absorto, não percebe que alguém se aproxima, alguém muito confiante de si.

Pierre não era tão confiante de si mesmo, ele tinha muitos medos sobre a condução de sua própria vida, das suas escolhas e dos rumos que havia tomado, como se muito do que vivesse não fosse por sua própria escolha. Pierre era refém do seu medo de viver.

E lá estava ele olhando aquela bela mulher e, por um segundo, ele pôde se sentir livre de seus próprios temores. O segundo passou, o Arlequim já estava ao seu lado soltando gargalhadas assustadoras. Ele tomaria a sua atenção para uma mágica boba e, quando se dera conta, ele e a Colombina dançavam longe de seus olhos.

Cansado demais, Pierre entra em seu carro, imagens soltas, luzes fortes, gritos, vozes, o pavor do seu rosto, o destino.

³⁴ Cf. Glossário ao final do trabalho.

O OLHAR SUBJETIVO

Pierre acorda e passamos a acompanhar o seu mundo através de seus olhos; nunca o vemos, nosso olhar observador transforma-se e confundi-se com o de Pierre. Ele finalmente acorda e tudo não passava de um pesadelo, pesadelo frequente desde o acidente de carro que sofrera. Não passava uma noite sem que Pierre sonhasse com o mesmo baile, o Arlequim e a Colombina, e, claro, com o acidente.

Era como se ele houvesse se transformado no próprio Pierrô de seus pesadelos; o Pierrô era o reflexo de sua vida. A esposa o esperava com o café da manhã pronto. Aquele era um dia especial, finalmente ele havia conseguido uma oportunidade depois do acidente, conseguira uma vaga como professor de filosofia em uma escola particular.

Durante o café, a esposa tenta encorajá-lo de todas as formas, para que não desista. Uma calma aparente tenta disfarçar o medo que Pierre sente: o medo do fracasso.

OS ESTUDANTES

Pierre nem sonha com que o espera; já em sala de aula, os seus futuros alunos falam e brincam sobre as estripulias com o ex-professor. O conhecido “trio parada dura”, Felipe, Marta e Guilherme, avaliam se os rumores de que o professor de filosofia do primeiro bimestre havia pedido demissão eram verdadeiros, ele ainda não estava em sala e isso era estranho. Se dependesse destes alunos, a vida de Pierre não seria nada fácil.

O DIRETOR

O diretor caminha tenso pelos corredores da escola com Pierre ao seu lado, os batimentos cardíacos de Pierre estão tão fortes que ele achava que o diretor podia ouvi-los. Pierre intuiu que a evidente preocupação que o diretor demonstrava era pelo seu histórico do acidente; na verdade, o diretor pensava justamente o contrário, que Pierre era o único capaz de mudar aquela turma. O diretor entra na sala de aula, ele tem uma voz jovem e confiante e apresenta Pierre à turma; barulhos, os alunos estão agitados. O professor Jair, antecessor de Pierre, não fazia mais parte do quadro de professores. Pierre começa a entender que a turma será difícil de lidar. O diretor sai da sala depois das apresentações e deseja boa sorte a Pierre.

A DECEPÇÃO

Voltamos a ver pelos olhos de Pierre. O primeiro encontro é de desconfiança entre os estudantes, poucos falam. Pierre pede que todos se apresentem, eles começam aos poucos: Cecília, Fernanda... Inicia-se uma confusão no fundo da aula, o trio de alunos desordeiros começa uma manifestação e é acalmado pelos outros alunos. O primeiro encontro foi impactante para todos na sala. Os estudantes pareciam desconfiados, desconfortáveis. Pierre fala sobre filosofia, o sinal toca, os alunos saem correndo e o deixam falando sozinho.

As semanas que se seguiram foram de um tormento profundo para Pierre, a turma já havia passado pelo impacto da primeira aula e agora fazia de conta que ele não existia em sala; era constrangedor e paralisante. A confusão mental de Pierre era grande, ele fantasiava acordado: o baile de carnaval é dentro da sala de aula, o Arlequim e a Colombina brincam com ele até ele ficar tonto. Pierre está perdido entre os seus tormentos e a sua realidade, que ele não pode mudar.

CECÍLIA

De todas as suas alunas Cecília era a que tinha a voz mais doce; ela sempre se sentava nas carteiras da frente e tentava participar da aula; às vezes, Pierre não escutava sua voz, ela estava calada, o seu silêncio era pesado. Ele sentia falta de escutá-la. Depois das aulas, Pierre ficava no jardim da escola, esperando sua esposa; foi em um desses dias que Cecília apareceu.

Ele estava parado, encostado em uma pedra, sentindo o sol em seu rosto, quando ela parou ao seu lado. Ela tinha um tom triste, triste por mim, parecia. “*Como o senhor aguenta aquela turma?*” Ela era solidária com o seu sofrimento, mas tinha algo mais, a sua voz, que sempre fora para Pierre uma fortaleza, parecia ter desistido. O que estaria havendo? Pierre procura entender o que está acontecendo: “*Eu estou notando que você está um pouco angustiada*”. Cecília estava relutante, ela queria falar, era perceptível, mas estava assustada demais. Por algum motivo, ela decidiu confiar em Pierre. De todos naquela escola ele era a única pessoa que Cecília conseguia falar.

Cecília estava com AIDS e estava com medo do futuro. Por algum motivo ele ficou com vergonha, vergonha de não ser uma pessoa mais forte para apoiá-la, vergonha de si mesmo. Cecília surpreende ao dizer: “Vou enfrentar os meus medos, está na hora”. Ela saiu e deixou Pierre com as suas próprias fantasias, em seu devaneio. A Colombina e o Arlequim

aparecem pela primeira vez, parados, atentos aos seus pensamentos. A Colombina lhe pergunta: “*Não está na hora de você enfrentar os seus medos Pierre...*”

DESPERTAR

Aquela manhã jamais seria esquecida, a noite anterior fora a primeira, depois do acidente, em que Pierre não tivera o pesadelo, havia sido uma noite tranquila, sem sonhos a serem lembrados. Apenas a sensação e os cheiros da manhã invadiam o quarto. O toque do despertador, o banho da manhã, a escolha da roupa, enfim tudo parecia diferente, tudo parecia melhor. Pierre havia tomado uma decisão junto a Cecília no dia anterior: também enfrentaria seus medos, de alguma forma aprendera com aquela frágil menina uma lição da superação. Pierre olha para o lado, e o Arlequim o observa também feliz.

Foi então, nesse dia, que Pierre entrou de forma diferente em sala de aula, não estava acuado e com pena de si mesmo, ele estava confiante. Finalmente havia se aceitado, não importava mais o antes, agora Pierre podia ver o seu presente.

Os alunos perceberam sua mudança de atitude, ele entrou contando uma piada provocativa. Os alunos do fundão se interessaram em participar da brincadeira. Todos riram e começaram a prestar atenção naquele homem que falava e olhava o infinito.

Pierre falava no final da aula sobre deficiência, sobre a sua própria, ficara cego no acidente de carro, ele se apegara as suas imagens de memória como se fosse todo o seu mundo, na verdade ele convivia com fantasmas imagéticos e abrir mão deles era o passo definitivo para que ele pudesse aceitar a sua nova condição.

Pierre, ao falar com seus alunos, se despede da Colombina e do Arlequim para sempre: “*Sou Pierre, professor de Filosofia de vocês e tão humano quanto vocês. Ser cego é apenas uma das muitas formas corporais de estar no mundo...*”

Assim, nunca olhamos através dos olhos de Pierre e, sim, passeamos por suas memórias; os rostos, os lugares, as pessoas, tudo fazia parte daquilo de que Pierre se lembrava. A realidade nunca foram as imagens, sempre foram fantasias guiadas por vozes das pessoas que agora faziam parte verdadeiramente do seu mundo.

PERSONAGENS

Pierre: professor de filosofia que fica cego em um acidente de carro

Pierrô: autoimagem de Pierre

Arlequim: personagem dos pensamentos de Pierre

Colombina: personagem dos pensamentos de Pierre

Esposa: companheira de Pierre

Cecília: aluna de Pierre

Diretor: diretor da escola onde Pierre irá trabalhar

Felipe, Marta e Guilherme: Alunos bagunceiros que fazem parte do “trio parada dura” da sala

Beatriz, Fernanda, Maria e Clara: alunas de Pierre

4 A LINGUAGEM DO CINEMA: O CONTEXTO

Milton José de Almeida fala de uma certa ambiguidade na construção coletiva do cinema, pois se, por um lado, existe uma impossibilidade real de uma autoria exclusiva, uma vez que a composição do filme exige uma participação efetiva de artistas e técnicos distintos, por outro, o diretor de cinema assume socialmente a autoria, na medida em que mantém interface com praticamente a totalidade dos agentes construtores do filme.

O autor em cinema, muitas vezes chamado diretor, é uma dentre as muitas pessoas necessárias para a produção de um filme: trabalhadores que entram e saem em diversos momentos sem conhecer o todo da obra, cumprindo tarefas. Mesmo o diretor não tem participação e domínio de todas as fases dessa produção industrial. A autoria/criação vai acontecer no momento da montagem em que tudo o que foi filmado é matéria-prima para a confecção do objeto/filme final. (ALMEIDA, 2004, p. 31)

A experiência da oficina de vídeo procurou inverter a lógica de produção estabelecida pelo mercado cinematográfico, em busca de uma autoria coletiva, ao mesmo tempo em que se propunha a refletir sobre as etapas de produção e criação, sem pretender com isso concorrer ou comparar-se com o mercado audiovisual. Mas, só podemos inferir essa mudança de forças em relação à indústria do cinema, quando buscamos um novo olhar sobre a película: o olhar sensível sobre o produto da cultura.

Porém, o cinema não é só matéria para a fruição e a inteligência das emoções; ele é também matéria para a inteligência do conhecimento e para a educação, não como recurso para a explicação, demonstração e afirmação de idéias, ou negação destas, mas como produto da cultura que pode ser visto, interpretado em seus múltiplos significados, criticado, diferente de muitos outros objetos culturais, igual a qualquer produto no mercado da cultura massiva. (ALMEIDA, 2004, p. 32)

A experimentação do cinema na oficina buscou evidenciar a possibilidade de adentrar o espelho e conhecer o que existe além da moldura, em um espaço de criação coletivo, pois todos os estudantes participaram ativamente da construção do filme – desde as possíveis ideias, passando pela composição do roteiro, até as atividades de produção, de definição de espaços, figurinos, cenários, todos foram atores e técnicos. Gravaram o *making of*, fotografaram (*still*), pesquisaram, entrevistaram. Nessa concepção, a autoria é totalmente coletiva.

As conexões entre educação, cinema e formação docente aconteceram nesse processo dialógico de experimentação da linguagem cinematográfica. Durante a realização da oficina, os alunos escreveram alguns depoimentos sobre os sentidos que encontravam naquela vivência.

A experiência vivida na oficina de vídeo

Quem diria? A Nilma participando ativamente da construção de um filme. Digo isso porque era realmente algo, a princípio, impossível de acontecer dentro das minhas perspectivas de futuro.

A participação nesta disciplina me permitiu abrir os olhos para novos horizontes que antes nem eram por mim cogitados. Conhecer um pouco sobre cinema foi uma experiência bastante interessante e fascinante.

Outro grande aprendizado dentro dessa disciplina foi a questão da colaboração e da convivência em grupo. Foi possível perceber a necessidade do outro e do trabalho do outro. Aliás, esse tempo de convívio me permitiu fazer novos amigos e valorizar mais o trabalho em grupo.

Apesar de não termos terminado o filme ainda, creio que será uma emoção única quando o virmos pronto. O fruto do trabalho de todo o semestre, de discussões, ideias a princípio isoladas, pesquisa, sonhos e, como não podia faltar, de muita “ralação”.

Desta disciplina levo para a minha formação como profissional da educação a valorização de uma linguagem tão peculiar e tão instigante como a linguagem audiovisual, além de todo o aprendizado no sentido do trabalho em grupo. A reflexão sobre o papel da mídia na educação foi algo que passou a me preocupar com mais intensidade neste semestre devido a todo o conhecimento a que tive acesso sobre alguns aspectos técnicos da linguagem audiovisual.

Depoimento de Nilma Rosa de Matos, aluna da oficina de audiovisual

A reflexão do cinema como parte da formação docente também passa pela compreensão da linguagem cinematográfica. Porém, não serão descritas aqui as controvérsias históricas do estudo do cinema como linguagem, apenas destacaremos alguns elementos que contribuíram para a nossa caminhada.

Segundo Béla Baláz, quatro princípios caracterizam a linguagem cinematográfica:

- no cinema, existe distância variável entre espectador e cena representada, daí uma dimensão variável da cena, que toma lugar no quadro e na composição da imagem; A imagem total da cena é subdividida em uma série de planos de detalhes (princípio da decupagem);
- existe variação de enquadramento (ângulo de visão, perspectiva) dos planos de detalhe no decorrer da mesma cena;
- finalmente, é a operação da montagem que garante a inserção dos planos de detalhes em uma seqüência ordenada, na qual não apenas cenas inteiras se sucedem, mas também tomadas dos detalhes mais mínimos de uma mesma cena. A cena em seu conjunto é resultado disso, como se um dos elementos de um mosaico temporal fossem justapostos no tempo. (BALÁZ apud AUMONT, 1995, p. 163-164)

Os princípios apontados por Baláz remetem a uma nova visibilidade do homem; a linguagem cinematográfica, segundo o autor, é composta pela distância variável entre espectador e imagem, pelos enquadramentos e suas variantes, pela montagem como espaço onde acontece o ordenamento das imagens e pela inserção dos detalhes, dos planos próximos. A integração das cenas capturadas e justapostas criaria uma nova temporalidade: o tempo fílmico.

Para essa nova visibilidade, Baláz define: “Esta não é uma linguagem de signos substituindo as palavras, [...] é um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível.” (BALÁZ, 1983, p. 79)

Christian Metz defende o cinema enquanto linguagem à luz da Linguística e da Semiologia:

É obviamente uma espécie de linguagem; [...] Ele possibilita, exige até uma decupagem e uma montagem: acreditou-se que sua organização sintagmática só podia se originar numa paradigmática prévia, embora apresentada como ainda pouco consciente de si mesma. É por demais óbvio que o filme é uma mensagem para que não lhe tenha imaginado um código. [...] Era necessário que o cinema fosse bom contador, que ele tivesse a narratividade no corpo, para que as coisas tenham alcançado e tenham permanecido desde então no ponto em que as encontramos hoje. (METZ, 2006, p. 55/61)

Baláz traduz os elementos que constituem a construção do cinema como linguagem – enquadramentos, ângulos, tempo, espaço etc. –, ao passo que Metz traz uma dimensão essencial para o nosso estudo, quando resgata a narratividade do cinema; conecta o desenvolvimento histórico do cinema com a sua capacidade de contar histórias.

O homem torna-se novamente visível, afirma Baláz; e essa visibilidade também está associada às histórias que o cinema conta através de mensagens, diz Metz. E, no âmbito deste trabalho, resgatamos Benjamin para falar das mensagens do cinema, das suas histórias que vêm de longe, dos grandes estúdios, dos estúdios de produtoras independentes ou de salas de aula, como o nosso projeto. Independentemente de sua origem, serão para os espectadores histórias de marinheiros, histórias de lugares longínquos, histórias que vêm de longe.

E, se o cinema é um contador de histórias, que histórias ele conta por meio de sua linguagem?

O cinema reproduz a realidade. [...] A realidade não é mais do que cinema em estado de natureza, daí resulta que a primeira e principal linguagem humana pode ser considerada a própria ação: enquanto relação de representação recíproca com os outros e com a realidade física. (PASOLINI, 1982, p. 162)

Pasolini nos aproxima de uma linguagem cinematográfica da realidade, uma linguagem que, por intermédio de sua própria representação, conta histórias de um mundo

natural e tudo aquilo que compõe a nossa realidade. Nesse sentido, a realidade pode ser um ponto de vista, como um enquadramento que realizamos da vida.

Nessa profusão de conceitos é que se procura enquadrar a linguagem cinematográfica entre uma linguagem técnica e ao mesmo tempo de sentidos, emoções, de histórias, da realidade. Encontramos Luis Buñuel, que trilha um caminho que buscamos seguir durante a jornada de construção do filme na oficina de audiovisual: “Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto.” (BUÑUEL, 1983, p. 336)

Apesar de associarmos a linguagem cinematográfica somente ao texto fílmico de imagens em movimento, ela também é composta pela expressão textual escrita do roteiro literário e do roteiro técnico; ambos antecedem as gravações.

O roteiro não é concebido para perdurar, mas para se apagar, para tornar-se outro. Objeto paradoxal: de todas as coisas escritas, o roteiro é a que contará com o menor número de leitores, talvez uma centena, e cada um desses buscará nele o seu próprio alimento: o autor, um papel; o produtor um sucesso; o diretor de produção, um percurso inteiramente traçado para a fixação de um plano de trabalho. (CARRIÈRE, 1996, p. 11)

Na sequência da oficina, iniciamos o trabalho com o roteiro. Para se contar uma história cinematográfica, o roteiro é uma etapa de construção fundamental, peça de orientação de todo o trabalho posterior. Foram apresentadas aos alunos algumas informações básicas sobre o roteiro literário.

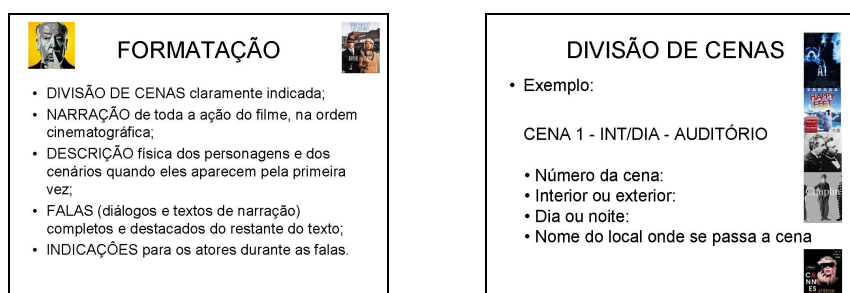


Ilustração 5 - Exemplos de Lâminas apresentadas aos estudantes para o estudo sobre o roteiro de cinema.

Na oficina, os estudantes analisaram os roteiros dos filmes *Abril Despedaçado*, de 2001, roteiro e direção de Walter Salles, e *Cidade de Deus*, de 2002, roteiro de Bráulio Mantovani e direção de Fernando Meirelles. Elaboramos nossas primeiras cenas: os alunos foram divididos em dois grupos e iniciaram a escrita de dois roteiros, que seriam gravados experimentalmente na aula seguinte. No final, realizamos a leitura e o debate sobre as histórias, os grupos trocaram os roteiros, e cada um escolheu os atores quem iriam interpretar os personagens das cenas.

Roteiro elaborado pelo Grupo 1

CENA 1 - INTERIOR/NOITE - SALA DE JANTAR ³⁵

Os três estão sentados na mesa

BEATRIZ:

Lembra Débora, daquele dia em que caímos no parque? O Léo veio todo preocupado ajudar a gente.

LEONARDO

Nossa, vocês duas são desajeitadas desde pequenas!

DÉBORA

Poxa Léo! Você é meu irmão, não fala assim comigo!

Risos. Aparece Monique descendo as escadas; Leonardo olha fixamente para ela, e Beatriz percebe isso.

MONIQUE

Bia, você viu meu CD do Black Eyed Peas?

BEATRIZ

Ah, está aqui embaixo. Gente, essa aqui é minha prima Monique. Ela é do Sul e veio passar férias aqui. Monique, esses são o Léo e a Débora, meus vizinhos e amigos de infância.

Leonardo levanta e a cumprimenta.

LEONARDO

Muito prazer! Nossa, você tem bom gosto, adoro Black Eyed Peas.

DÉBORA

Que? Você detesta banda estrangeira.

Leonardo cutuca Débora:

LEONARDO

Desde quando? Sempre gostei de banda estrangeira.

BEATRIZ

Débora, você me ajuda a tirar a mesa?

DÉBORA

Sim, vamos lá!

As duas saem para a cozinha. Beatriz parece triste.

³⁵ Optamos por mostrar nesta dissertação os textos dos roteiros literários produzidos pelos estudantes da oficina conforme a formatação tradicional presente na maioria dos manuais orientadores de roteiros. Portanto, com fonte (courrier new) e espaçamento específicos do cinema.

CENA 2 - INTERIOR/NOITE - SALA DE VISITA

Os dois se dirigem para a sala

LEONARDO

Então Monique, quer dizer que você é do Sul? Está gostando daqui?

MONIQUE

Sim, vocês são muito receptivos.

LEONARDO

Mas seu namorado não se importa de você passear num lugar tão longe?

MONIQUE

Eu não tenho namorado.

LEONARDO

Sério! Que legal... Quer dizer, que coisa, hein?! Você é tão bonita e não tem namorado?

Monique sem graça

LEONARDO

Amanhã a Bia e a Débora vão ter aula na faculdade. Para você não ficar sozinha, quer andar comigo de manhã no parque?

MONIQUE

Acho uma boa ideia. Adoro caminhar de manhã.

CENA 3 - INTERIOR/NOITE - COZINHA

As duas começam a lavar louça.

DÉBORA

Nossa, o Léo está estranho. Que história é essa de gostar de Black Eyed Peas?

BEATRIZ

Sei. Acho que ele gosta é de garota que parece estrangeira. Ou você não viu o jeito que ele olhou a Monique?

DÉBORA

Ele? Poxa, sempre pensei que ele fosse gay.

Beatriz olha com raiva para Débora.

BEATRIZ

Eu não sei quem é mais lerdo, você ou seu irmão. Até parece que vocês nunca perceberam que eu...ah, deixa pra lá.

Débora olha sem entender para Beatriz.

Personagens

Beatriz: tímida; apaixonada por Leonardo, mas nunca se declarou.

Leonardo: irmão de Débora, vizinho e amigo de infância de Beatriz; galanteador.

Débora: irmã confusa de Leonardo; melhor amiga e vizinha de Beatriz.

Monique: prima de Beatriz que mora no Sul.

Roteiro elaborado pelo Grupo 2

CENA 1 - INTERIOR/ MANHÃ - SALA DE TERAPIA

Amélia, Vilobazildo e Sandra entram na sala de terapia onde Carmenita espera sentada para início da sessão.

CARMENITA

Olá, bem-vindos, como passaram a semana?

SANDRA

Nem te conto, estava passeando no supermercado, advinha quem estava no caixa ao lado? O Brad Pitt...

AMÉLIA

(Corta a fala de Sandra) Você não para de inventar histórias! Um dia, de tanta história, um dia não vai conseguir sair do seu próprio mundo.

VILOBAZILDO

Está comprovado que, quando acreditamos concretamente nas situações imaginárias que expomos, existem grandes possibilidades de nos desequilibrarmos mentalmente.

CARMENITA

Já sei a solução para nossos problemas!

CENA 2 - EXTERIOR/ MANHÃ - PARQUE

Vilobazildo, Amélia e Sandra caminhavam próximo ao lago, com um certo receio. Eles se olham e observam Carmenita se jogar em um lago sujo e cheio de bichos.

CARMENITA

Venham, está uma delícia! A água está maravilhosa!

CENA 3 – EXTERIOR/ MANHÃ – JARDIM DO SANATÓRIO

Vilobazildo, Amélia e Sandra sentados no jardim, juntos a um enfermeiro que aplica injeção.

VILOBAZILDO

Tive um sonho esquisito essa noite.

A proposta era fazer uma reflexão sobre os sentidos do roteiro literário, o qual, segundo Carrière, “significa a primeira forma do filme.” (CARRIÈRE, 1996, p. 12)

Escrever um roteiro é escrever com imagens, é trabalhar com a perspectiva de inserir imagens em locais. O roteirista coloca determinadas imagens em locais específicos para que possam constituir a nossa memória; para tanto, sonha através de suas reminiscências e transporta para o universo fílmico referenciais de imagens.

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo o caso, é escrever de outro modo: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem estabelecer mil relações entre si, que podem surpreender a inteligência ou atingir o inconsciente, que se superpõem, que se entrelaçam, que às vezes até se repelem, que fazem surgir coisas invisíveis, que provocam a alucinação em alguns, e se relacionam de toda a forma por essa atividade notável, específica do cinema, única na história da expressão, chamada montagem.” (CARRIÈRE, 1996, p. 12)

Mas o roteirista é um narrador invisível para o espectador. Ao contar histórias – adaptadas ou não – por meio de imagens, busca, em reminiscência, construir a narrativa audiovisual. As suas práticas são semelhantes aos antigos narradores, ora como o “marinheiro comerciante” ora como o “camponês sedentário”. “A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos: “Quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199)

Carrière resgata a figura do marinheiro comerciante quando fala sobre as características do roteirista que “salta rapidamente de um assunto para outro, viaja muito, conhece lugares e pessoas, lê obras variadas”. (CARRIÈRE, 1996, p. 26)

A história da oficina compreende o despertar de narradores para encontrar o prazer e os sentidos de contar uma história. Partindo da ideia de que os roteiristas são descendentes dos antigos narradores, nos permitimos contar antigas histórias e exercitar a escuta de outras, dos colegas; assim, vivenciamos a experiência da narrativa; assim, nasceu Pierre.

Ainda é preciso não rejeitar nada de tudo aquilo que os narradores de outrora, ancestrais dos roteiristas, inventaram e puseram em prática. Pois o conto, a história, participou de maneira íntima e necessária da vida de todas as culturas. O narrador representa um papel social, espiritual, político. A coesão de um povo não podia ser concebida sem esses milhares de elos invisíveis, portadores do saber e de vida, que teciam as narrativas, as histórias. [...] Os roteiristas são os descendentes ativos de tais narradores. Saibam disso ou não, eles retomaram o archote. Seu lugar na sociedade acha-se definido há muito tempo. Sua responsabilidade também. (CARRIÈRE, 1996, p. 28-29)

Na aula seguinte, antes de gravar os roteiros, trabalhamos alguns elementos da linguagem cinematográfica, como os planos, os movimentos de câmera, as passagens dos planos, os eixos de ação das cenas, ângulos, posição de câmera. Os sentidos de cada plano, que sensação nós temos quando aparece uma imagem em *close*, porque mostramos um detalhe em uma cena, a função do plano geral.

O sentido denotado produzido pela analogia figurativa é, portanto, o material de base da linguagem cinematográfica, aquele sobre a qual ela vem sobrepor seus arranjos, sua organização típica. Estes podem ser internos à imagem: enquadramentos, movimentos de câmera, efeitos de iluminação, ou podem referir-se a relações de imagem, à imagem, portanto, à montagem. (AUMONT, 1995, p. 191)



Ilustração 6: O Arlequim e a Colombina: personagens da imaginação de Pierre

Quando refletimos sobre a linguagem cinematográfica, buscamos a conexão entre as dimensões do espaço e do tempo; são elas a base de toda estrutura fílmica. No filme *Pierre*, a construção do espaço conceitual está dada na realidade em que o personagem se encontra e em uma segunda realidade, que existe somente na imaginação dele. O Arlequim e a Colombina são personagens da imaginação de Pierre.

O espaço conceitual também pode resultar não da montagem ideológica, mas da coexistência no mesmo plano de dois elementos com o mesmo coeficiente de realidade figurativa, sem que tenham igual coeficiente de existência dramática. Esses dois elementos, compartilhando um espaço único, podem inicialmente pertencer a tempos idênticos: é o que ocorre quando um personagem se vê confrontado com um ou vários outros que só existem em sua imaginação. (MARTIN, 2007, p. 199)

O espaço do cinema é o “espaço do mundo representado onde se desenrola a ação fílmica” (MARTIN, 2007, p. 196), ou o espaço plástico, “o fragmento do espaço construído na imagem e submetido a leis puramente estéticas.” (MARTIN, 2007, p. 197)

As formas de experimentação espacial no cinema podem se dar por meio da reprodução do espaço natural – onde identificamos a ação do filme em um local já admitido socialmente – ou pelos espaços de síntese – que são capturados pela lente que perde o seu referente original e encontra uma nova designação espacial, que existe apenas na realidade fílmica. As imagens puramente sintético-binárias³⁶ encontram convergência nessa conceituação, mas de forma onírica. Essas imagens binárias têm como referente a memória do homem; a conjunção de reminiscências e a criação é que constituem as suas referências espaciais. Os espaços de cinema é que são onipresentes, eles podem estar em todos os lugares onde há uma tela.

Em *Pierre*, a construção plástica aconteceu em dois espaços predominantes: a casa de Pierre e a escola onde o personagem trabalha. Outros espaços também foram constituídos: o baile de carnaval, na primeira cena, e o parque da escola, onde Pierre encontra a aluna Cecília.

Retornemos ao debate proposto na oficina: o espaço no cinema remete a uma realidade com a qual o espectador compactua. Mas não existe cinema sem a dimensão do tempo; tempo e espaço misturam-se na constituição da linguagem cinematográfica.

A “tripla noção de tempo: o tempo da projeção (a duração do filme), o tempo da ação (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador)” (MARTIN, 2007, p. 214), configura-se na grande possibilidade que o cinema trouxe para a relação do homem com o tempo: no cinema, sempre estamos no presente quando o assistimos.

O cinema materializa a transgressão espaço-temporal com a linguagem cinematográfica. Foi nessa aula que conhecemos um pouco a arte de criar a realidade, o enquadramento e suas formas de expressão.

³⁶ As imagens quando digitalizadas e transformadas em código binário são consideradas imagem de síntese, referem-se também as imagens produzidas diretamente em código binário como as animações digitais, perdendo assim o seu referente no real.

O enquadramento é a composição interna da imagem, o seu conteúdo visual. A ação de enquadrar uma imagem pressupõe sempre uma escolha.



Ilustração 7 – Enquadramento da câmera

O enquadramento possibilita a composição de diversos tipos de planos.

O tamanho do plano (e, conseqüentemente, seu nome e seu lugar na nomenclatura técnica) é determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena utilizada. (MARTIN, 2007, p. 37)

A seleção dos possíveis planos que compõe uma cena e as sequências dos filmes se dá por um conjunto de valores estilísticos e de efeitos psicológicos que constituem a narrativa fílmica. Quando compreendemos os sentidos da tipologia dos planos, compreendemos os sentidos dos olhares da linguagem audiovisual. Imediatamente invocamos a nossa alfabetização audiovisual de espectadores, estes planos não são estranhos àqueles que já assistiram a filmes ou imagens televisivas. Visto que existem diversos tipos de planos, destacaremos os mais utilizados:

Plano (*shot*) – Plano é uma imagem entre dois cortes, ou seja, o tempo de duração entre ligar e desligar a câmera de cada vez. Usado pelo diretor para descrever como o filme será dirigido, é a menor unidade narrativa de um roteiro técnico. A câmera pode estar parada ou em movimento, podendo-se também alcançar a sensação de movimento através da alteração do foco da lente ou com a lente zoom. O tempo de duração de cada plano varia de acordo com as necessidades dramáticas de cada cena e a preferência do diretor. [...]

Grande Plano Geral (GPG) – Planos bastante abertos, servindo para situar o espectador em que cidade a cena se desenvolve.

Plano Geral (PG) – Planos utilizados para mostrar o prédio ou a casa onde a cena se desenvolve. [...]

Plano Inteiro (PI) – O personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés.

Plano Americano (PA) – O personagem é mostrado do joelho para cima, tendo a sua origem nos westerns americanos, com a função de mostrar a cartucheira do revolver na cintura.

Plano Médio (PM) – O personagem é enquadrado da cintura para cima. É muito usado para mostrar o movimento das mãos dos personagens.

Plano Próximo (PP) – Também é chamado de primeiro plano. Nele o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator, servindo para mostrar características, intenções e atitudes do personagem.

Close (CL) – Também é chamado de primeiríssimo plano. Mostra o rosto inteiro do personagem, do ombro para cima, definindo a carga dramática do ator.

Superclose (SCL) – *Close* fechado do rosto do ator, enquadrando o queixo e o limite da cabeça.

Detalhe (*cut up*) – Mostra parte do corpo, como detalhe da boca, da mão etc. É usado também para mostrar objetos.

[...] Plano-sequência – Plano de toda a cena, com a câmera deslocando-se no espaço cênico (câmera na mão, *steadycam*, *Dolly* etc.). Toda a seqüência é rodada em um único plano. (RODRIGUES, 2007, p. 26-31)

Além de enquadrar, a câmera também é movimento. Aliados a toda essa composição estão os movimentos de câmera.

Podemos dizer que há uma função encantatória dos movimentos de câmera que corresponde, no plano sensorial (sensual), aos efeitos da montagem rápida no plano intelectual (cerebral)

Podem-se distinguir três tipos de movimento de câmera: *travelling*, panorâmica e trajetória.

O *travelling* consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento. [...]

A panorâmica consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. [...]

A trajetória, mistura indeterminada de *travelling* e panorâmica efetuada com o auxílio de uma grua. (MARTIN, 2007, p. 47-52)

Além de mediar a distância focal entre câmera e objeto gravado, os planos possuem uma angulação específica, que pode variar entre o plano reto, *plongée* (filmagem de cima para baixo) e *contraplongée* (filmagem de baixo para cima).

Alguns autores defendem que o *plongée* induz o espectador a inferiorizar o indivíduo e que o *contraplongée*, ao contrário, leva ao sentido da superioridade. A angulação na câmera sugere também a relação com o ponto de vista, que pode ser objetivo (visão do espectador) ou subjetivo (visão do personagem).

O ponto de vista subjetivo despertou grande interesse do grupo, tanto que Pierre é composto basicamente por câmera subjetiva. A câmera foi angulada, em muitos momentos, no ombro do personagem, que, por ser cego, remetia a uma imagem onírica.

O espectador e a identificação primária no cinema

Ao refletir sobre a linguagem cinematográfica, buscamos os significados do olhar mecânico das câmeras sobre o nosso próprio olhar humano. As sequências fílmicas buscam reproduzir oportunidades para a visão que nem sempre são possíveis no mundo além-câmeras. Quando gravamos cenas microscópicas em planos de detalhe, fechamos em *close* (primeiro plano) o rosto de alguém, ou alternamos cenas em espaços e tempos, criamos um texto narrativo com diferentes estímulos simultâneos entre sonoridades e imagens múltiplas.

Ao espectador submetemos a subjetividade do texto para que ele, então, possa se identificar ou não. Jean-louis Baudry realizou pesquisas teóricas sobre o duplo processo de identificação do cinema: “[...] a identificação primária, isto é, a identificação com o sujeito da visão, com a instância representante, seria a base e a condição da identificação secundária, isto é, a identificação com o personagem, com o representado.” (AUMONT, 1995, p. 258)

Nessa perspectiva, a identificação primária do espectador seria a própria câmera subjetiva onde, através da montagem de determinadas cenas de movimento de câmera combinados, é possível perceber o que o personagem/ sujeito da visão está olhando, então subitamente este personagem desaparece do campo de visão do espectador. A reação é a sobreposição da visão personagem/espectador.

A experimentação da linguagem cinematográfica envolve um processo de rememoração contínuo sobre os filmes que já assistimos. Ao conhecer os termos técnicos da linguagem audiovisual na oficina de vídeo nossos estudantes naturalmente buscaram em suas memórias referências, cenas que ilustrassem a tipologia dos planos, dos ângulos.

A câmera subjetiva foi a que despertou mais interesse no grupo, talvez porque durante esta experiência no cinema nos sentimos mais atuantes, protagonistas, efeito psicológico da identificação. A nossa percepção foi que para os estudantes era como descobrir o sentido de uma sensação constante ao assistir filmes, mas que eles nunca haviam parado para pensar sobre os seus efeitos e significados.

Desde esse momento a câmera subjetiva havia conquistado o grupo. “No cinema, a identificação primária é aquela pela qual o espectador se identifica com o seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão.” (AUMONT, 1995, p. 260) E nossos estudantes da linguagem audiovisual iriam levar a experimentação da câmera subjetiva ao limite com *Pierre*. A semente da ideia do roteiro de *Pierre* nascia desse encontro dos alunos com a identificação primária no cinema.

A câmera subjetiva foi utilizada para ordenar os espaços da realidade e da imaginação de Pierre, o segredo do roteiro: a cegueira do personagem herói era mantida pela câmera subjetiva, que alternava os sonhos e fantasias de Pierre, colocando constantemente o espectador em identificação primária, para que ele olhasse através de Pierre e não para os seus olhos, o que certamente revelaria, logo de início, a sua condição.



Ilustração 8 - Câmera subjetiva de Pierre

Gravação dos primeiros roteiros

As primeiras cenas gravadas foram resultado dos ensaios de roteiros produzidos nos grupos. É interessante pensar que, apesar de todos assistirem a muitos filmes ou imagens em sua vida, nenhum daqueles alunos compreendeu de imediato os sentidos e a força da construção da linguagem cinematográfica; “escrever com imagens” parecia uma tarefa difícil. Esses estudantes da oficina viram tantos filmes na vida e processaram tantas vezes imagens que tudo estava ali, mas algo não encaixava, faltava a experiência com a linguagem, explorá-la para além dos limites do espectador.

O cinema faz parte da experiência de muitas pessoas e é uma arte para grandes públicos. Talvez o único requisito para refletir sobre o cinema é assistir a filmes; olhar em suas entrelinhas ou nos entre fotogramas, nos seus fragmentos de sentidos, nos tempos e espaços, na luz, na cor, na ilusão de movimento que cria realidades imediatas em nós mesmos.

Essa primeira gravação foi interessante. Primeiro, porque a situação, aos olhos de quem observasse a cena de fora, era muito inusitada. A cena foi gravada na sala de reuniões da Faculdade de Educação, onde, provisoriamente, as aulas aconteciam, o que fez com que todo o cenário fosse adaptado e o roteiro também. As mudanças no roteiro para adaptar as

cenar ao espaço despertaram novas aprendizagens em relação à significação do roteiro e do filme. Os alunos que não estavam em cena participavam em silêncio e observando: “*Silêncio no estúdio!*” A cena é gravada e regravada, cada pequena parte da cena criada é transformada em takes, e cada take é regravado muitas vezes, até se chegar à imagem desejada.

Os movimentos da câmera são sempre apresentados antes: “Agora vamos fazer um plano geral”, mudança de ângulo, planos de detalhe, câmera subjetiva. Cada um tentava enquadrar as imagens ao seu modo. No final, foi possível gravar somente o roteiro do grupo 1, algo que já era previsto e fazia parte do contexto da oficina: entender os tempos do cinema, o trabalho do artista durante a gravação. Essa experimentação foi fundamental para integrar os alunos nesse universo.

O resultado foi a gravação da cena do “KD MEU CD”³⁷, que, além de proporcionar a experimentação da linguagem audiovisual, foi a primeira atuação dos estudantes como atores. Em grande parte, destacamos os exercícios de linguagem como impulsionadores da oficina. Quando trabalhamos com um projeto desta natureza, estimulamos os participantes a experimentar, o que é fundamental para o êxito da proposta.

Ao mediar esses processos com a constante experimentação da linguagem, criamos um ambiente profícuo à liberdade de expressão. A partir dessa experiência, todos se sentiram mais à vontade para trilhar e explorar novos caminhos com as narrativas fílmicas.

O momento em que se dá a conexão entre tempo e espaço no cinema, que são duas faces de uma fina tela que, ao se tocarmos, criamos pontos de conexões fílmicas, unidos, formando a diegese. O contexto expõe todas as possibilidades de conexão da linguagem cinematográfica, infinitas conexões, para uma infinidade de narrativas. Observamos que, para esta pesquisa, a profundidade do aprendizado está nas possibilidades do olho, que agora, enquadrado, vê.

Olhar através de molduras, mais próximo ou distante. Mostrar aquilo que ninguém perceberia se não mostrássemos de forma proposital, perceber que o tempo cronológico pode ser relativo, olhar a mutação dos espaços em tantos lugares simultâneos, fragmentar o mundo, olhar delicadamente os pedaços e, como um tecelão, reunir múltiplos tempos e espaços em uma narrativa de planos, cenas, sequências tecidas, cortadas e costuradas.

³⁷ Cena de criação dos alunos da oficina de audiovisual; verificar as imagens na mídia DVD no Anexo D.

5 NARRATIVAS DO CINEMA: OS SENTIDOS

Ao conhecermos uma nova linguagem, idioma, dialeto ou algum sistema de sinais, imediatamente temos ao nosso alcance uma nova forma de expressão, de comunicação. A linguagem audiovisual não é diferente, ela proporciona uma múltipla experiência simbólica, basicamente pela bidimensionalidade da imagem e das associações proporcionadas pelas sonoridades, que são costuradas em uma teia narrativa.

Por meio da narrativa cinematográfica, reconhecemos uma jornada de personagens por um mundo especial, que pode ser fantástico, a sua própria mente, ou o cotidiano de alguém. Reconhecemos esses personagens e os seus desafios e nos identificamos com eles conforme os movimentos da linguagem. Podemos assumir a visão de outrem, sentir medo, chorar, sorrir, gargalhar.

Um filme está repleto de diferentes sentidos, uma determinada imagem, um local, uma música. Para cada espectador, as nuances de cores, cortes, sons terão, possivelmente, efeitos distintos. A experiência de cada pessoa com o cinema e a forma como construímos nossos locais de memória a partir das referências imagéticas são únicas.

Nesta pesquisa, elegemos a narrativa cinematográfica como objeto de análise; independentemente das múltiplas formas de leitura da linguagem audiovisual, o núcleo de experimentação com os estudantes da oficina foram as referências narrativas clássicas ou a jornada do herói.

A grande jornada construída na oficina foi a história de Pierre, e é por intermédio dela que conhecemos o nosso herói e os seus desafios. O herói é aquele que passa por uma “proeza espiritual, na qual aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem.” (CAMPBELL, 1990, p. 137)

A narrativa tradicional, segundo Benjamin, tem o espírito do conselho, de transmitir ao outro o aprendizado da vida. Esse aprendizado pode ser proveniente da experiência própria do narrador ou do convívio deste com o outro, e, portanto, com outras histórias intercambiáveis. A narrativa, assim, contém um ensinamento que provém de uma jornada na qual um determinado personagem se transforma por uma dada circunstância. Este personagem poderia ser descrito como o justo de Leskov, ou um possível herói Benjaminiano. “O personagem central é o justo, raramente um asceta, em geral um homem simples e ativo, que se transforma em santo com a maior naturalidade.” (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Para o autor, a narrativa nos aproxima de uma forma de conhecimento experimental que transcende a explicação mitológica da vida, quando rompemos a barreira aparente do

mito e buscamos compreender os seus significados pela leitura alegórica das histórias e até mesmo arquetípica dos personagens.

O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer a sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para liberta-se do pesadelo mítico. O personagem do “tolo” nos mostra como a humanidade se fez de “tola” para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem “inteligente” mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples quanto as feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito. O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. (BENJAMIN, 1994, p. 215)

Para enfrentar as forças do mundo mítico, o personagem do herói precisa sair do seu mundo comum, enfrentando, assim, o medo do desconhecido e a própria transformação. O deslocamento para o mundo especial se dá, segundo Joseph Campbell, por uma provocação exterior ou pela autodeterminação em busca da experiência de vida. O caminho que caracterizaria essa busca seria a jornada do herói, uma jornada que encerra um círculo de vida, morte e renascimento.

“A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva a sua autoridade.” (BENJAMIN, 1994, p. 208) A morte é o grande momento em que as histórias tecidas durante a vida encontram a forma narrativa, em forma de revelação do narrador. A transfiguração da morte se dá no círculo (ou mandala) narrativo como uma essência que encontra, no herdeiro-ouvinte, o renascimento na forma da tradição.

Da mesma forma, a jornada do herói é um percurso de vida e morte em busca da transformação e do enfrentamento do mundo mítico, ou daquilo que não compreendemos e que nos causa medo e insegurança. Christopher Vogler, a partir dos estudos de Joseph Campbell, propõe doze estágios para a jornada do herói na narrativa fílmica.

Estágios da jornada do herói: 1. Mundo Comum. 2. Chamado à aventura. 3. Recusa do chamado. 4. Encontro com o mentor. 5. Travessia do 1º limiar. 6. Testes, aliados, inimigos. 7. Aproximação da caverna oculta. 8. Provação suprema. 9. Recompensa. 10. Caminho de volta. 11. Ressurreição. 12. Retorno com Elixir. (VOGLER, 1997, p. 29)

A jornada do herói expressa o percurso do personagem por três grandes atos ou movimentos: o primeiro seria o mundo comum; o segundo, a entrada e a jornada no mundo especial; e o terceiro, quando o personagem retorna ao mundo comum transformado pela

experiência. Ao pensarmos nas histórias dos filmes, é possível identificar a jornada em praticamente todas elas.

Em *Asas do Desejo*, (*Der Himmel über Berlin*), 1987, direção de Wim Wenders, o início do filme apresenta o mundo poético dos anjos e o seu dia a dia, a rotina de acompanhar vidas na Terra. O desafio do amor faz com que um dos anjos abandone a imortalidade. Ao cair na Terra como mortal, o anjo entra em um novo mundo de sensações, desejos, alegrias e decepções; ele entra no mundo especial da trama.

Durante a oficina, a ideia de experimentação da linguagem com a utilização da câmera subjetiva de um cego pode ser vista como a passagem ao mundo especial na jornada de nossos aprendizes do cinema. O desafio de criar uma visão onírica, com um mundo composto por imagens de reminiscências de um personagem cego, conduz nossos 16 heróis a *Pierre*.

Podemos analisar a construção da história de Pierre por intermédio dos doze estágios da jornada do herói propostos por Vogler. O mundo comum – que se caracteriza por apresentar o personagem em seu local de origem, antes de ele entrar na aventura propriamente dita –, em *Pierre*, apresenta o personagem-herói, que não se conforma com a cegueira e se sente inadequado no mundo em que vive.

O segundo, o mundo especial, surge quando, após o acidente de carro, a sua situação profissional é alterada com a possibilidade de lecionar; ao entrar para o desafio da docência, o personagem percorre os dilemas da autoaceitação e da adaptação, junto aos personagens do Arlequim e da Colombina.

Agora, ele precisa enfrentar os seus medos interiores e se perceber novamente como pessoa capaz. A luta interior do personagem acontece em um plano diferente do mundo comum de sua vida, em sua imaginação e fantasia, em seus sonhos e pesadelos.

As etapas do chamado – a aventura e a recusa do chamado – são provenientes do novo emprego como professor de filosofia em uma escola local. Pierre não se sente preparado para o desafio, mas, com apoio da esposa, ele entra na jornada.

O chamado à aventura — significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. [...] O herói pode agir por vontade própria na realização da aventura, como fez Teseu ao chegar à cidade do seu pai, Atenas, e ouvir a horrível história do Minotauro; [...] A aventura pode começar como um mero erro [...], o herói pode estar simplesmente caminhando a esmo, quando algum fenômeno passageiro atrai seu olhar errante e leva o herói para longe dos caminhos comuns do homem. (CAMPBELL, 1949, p. 34)

O mundo comum de Pierre, que se traduz pela tragédia de seu pesadelo apresentado na cena inicial do filme, não fica claro de imediato ao espectador. A história procura induzir a uma falsa sensação de que o mundo comum de Pierre está completo apenas pela

representação da segurança de seu lar e pelo medo de lecionar, que seria, então, a entrada no mundo especial. A esposa que prepara o café e lhe encoraja para esta nova jornada auxilia essa indução.

Somente ao final do filme, o espectador compreenderá a verdadeira angústia pela qual passou o personagem, com a revelação de Pierre sobre o processo de sua adaptação à cegueira. No filme, ficarão caracterizadas as figuras de dois mentores. A Colombina em suas fantasias e o diretor da escola. O estágio do encontro com o mentor se dá quando Pierre encontra o diretor no primeiro dia de trabalho na escola.

A travessia do primeiro limiar se dá na passagem pelo primeiro dia de aula, quando Pierre enfrenta os alunos pela primeira vez e lá encontra: os seus testes – ter um bom desempenho como professor; aliados – a aluna Cecília; e seus inimigos – o “trio parada dura”. A aproximação da caverna oculta, que é o enfrentamento do medo, está na cena em que Pierre perde o controle total da turma, e os alunos fazem uma grande algazarra em sala de aula.

A provação suprema, no entanto, acontece no momento de desespero de Pierre, quando o personagem perde a noção da realidade e vive a própria fantasia acordado. A recompensa de Pierre se dá no momento de reconciliação interior; logo após uma conversa reveladora com a aluna Cecília, ele percebe que pode transformar os alunos em aliados. Ao decidir lutar contra os seus medos e traumas, Pierre entra em sala de aula disposto a mudar a sua relação com os alunos e inicia o caminho de volta a seu mundo comum.

Pierre, então, se apresenta novamente a seus alunos, como forma de ressurreição, e ao falar sobre deficiência e cegueira, no final do processo de autoaceitação pelo qual passa o personagem, ele volta com o elixir da adaptação ao seu mundo comum, despedindo-se simbolicamente de seus fantasmas interiores.

Segundo Campbell, “a façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade.” (CAMPBELL, 1990, p. 138) No caso de nosso herói Pierre, a visão e a autoestima. Essa é a motivação real para o personagem entrar na jornada e se transformar em professor de filosofia, ao mesmo tempo em que enfrenta os seus medos. Ao superar sua dor e reencontrar a alegria de viver, Pierre traduz a essência do elixir doador da vida; esse percurso, segundo o autor, caracteriza um círculo narrativo de vida e morte.

Na construção de uma história, geralmente a narrativa acontecerá de acordo com o ponto de vista do herói. O herói de guerra, por exemplo, existirá sempre em ambos os lados do conflito, a diferença justamente está em quem conta a história. Ao pensarmos os

personagens, devemos perceber que eles refletem a experiência do humano – somos heróis, sombras, aliados, pícaros. O humano é a confluência de todos estes arquétipos.

A psique é a experiência interior do corpo humano, que é essencialmente o mesmo para todos os seres humanos, [...]. A partir desse solo comum, constitui-se o que Jung chama de arquétipos, que são as idéias em comum dos mitos. São idéias elementares, que poderiam ser chamadas idéias “de base”. Jung falou dessas idéias como arquétipos do inconsciente. “Arquétipo” é um termo mais adequado, pois “idéia elementar” sugere trabalho mental. Arquétipo do inconsciente significa que vem de baixo. (CAMPBELL, 1990, p. 62)

Os estudos de Campbell e as análises de Vogler indicam que a construção de personagens no cinema também pode ser referenciada por meio dos arquétipos que funcionariam como máscaras dos personagens de um filme. O espectador as reconhece pela universalidade com que os arquétipos se apresentam em várias culturas no mundo.

Antes da construção dos primeiros personagens da oficina de vídeo, analisamos os arquétipos mais usuais e de fácil identificação: o herói, o mentor, o guardião do limiar, o arauto, o camaleão, a sombra e o pícaro. Estudamos as suas características e exercitamos a criação de tais tipos.

O cinema é uma história contada por vários narradores, mas, certamente, o herói é a peça-chave dessa narrativa, pois, quando não é ele mesmo o narrador, será sobre ele que o narrador tece a história. O herói também pode ser visto como o espelho de todos os arquétipos. No interior de uma história os personagens mudam constantemente, o que caracteriza a riqueza da construção dramática; ninguém é o tempo todo herói, mentor, pícaro, sombra, somos a combinação de todos esses elementos.

O mentor é o arquétipo do conhecimento, é aquele que oferece um ensinamento e, ao mesmo tempo, oferta presentes ao herói, que irão guiá-lo pela jornada. O mentor pode ser a consciência do herói, uma lembrança, um objeto; em muitos filmes ele aparece como inspiração, motivação, como luzes.

É comum em nossas jornadas nos depararmos com obstáculos, em cada começo de um novo desafio estará um guardião do limiar; este arquétipo funciona como o porteiro de nossos medos, um alerta para que o herói possa repensar a suas próprias deficiências ante o perigo eminente.

Em muitos momentos o desafio é anunciado ao herói, quem sintetiza essa manifestação é o Arauto. Mudança, desafio, chamado à aventura, o Arauto pode se manifestar por um personagem que temporariamente assume esse papel, em um sonho, um sinal da natureza, algo ou alguém que sinaliza a mudança iminente no curso da história.

Um dos arquétipos mais interessantes para as trocas de rumo nas histórias é o camaleão: a mudança, a insegurança. O herói não sabe se pode confiar nesse personagem, ele é flutuante entre um aliado, uma sombra, ou qualquer outro arquétipo. O camaleão representa o desequilíbrio de forças interiores de cada um, as instabilidades e a possibilidade de transformação.

Já o arquétipo de sombra é a força contrária a do herói, polariza o seu negativo, a luta inversa da trama, o outro foco de visão. Para além do bem ou mal, a sombra não é necessariamente o personagem de um vilão, pode ser uma relação interna, como no filme *Clube da Luta* (Fight Club), 1999 (EUA), direção de David Fincher, em que herói e sombra são o mesmo personagem, sendo que a sombra existe apenas na imaginação do herói.

O nosso voo pelos arquétipos termina na figura do Pícaro: o arquétipo da mudança – cabe a ele despertar nos personagens os sentidos das pequenas coisas, quando rimos de nós mesmos. São esses personagens especiais que trazem o alívio cômico para dar equilíbrio às cenas e sequências.

Durante a construção do roteiro de Pierre, uma das preocupações dos estudantes era compreender como as representações dos arquétipos poderiam enriquecer a construção dramática. Destacamos, a seguir, o perfil psicológico de cada personagem e a sua representação arquetípica.

Pierre: sofre um acidente de carro na saída de um baile de carnaval e fica cego. Tenta superar suas dificuldades aceitando um emprego como professor de filosofia e conta com o apoio da esposa, mas é constantemente atormentado por pesadelos e pelas fantasias com o Arlequim e a Colombina. Pierre é o herói; através da sua jornada de vida e morte simbólica percorremos a história do filme.

Pierrô: é a autoimagem de Pierre; a grande sombra da história é o Pierrô, a reminiscência que transfigura os seus medos e traumas e a impossibilidade de superação.

Arlequim: personagem da fantasia de Pierre, é o seu algoz, a sua sombra no início da história. Pierre projeta no Arlequim toda a sua frustração. Ao final, com o seu processo de aceitação, o Arlequim aparece para apoiá-lo, revelando-se um camaleão.

Colombina: personagem contraditório da fantasia de Pierre; no início parece uma sombra, mas, depois, se revela como a consciência de Pierre. A Colombina é o mentor que dá dois presentes ao herói em forma de conselho. No primeiro Ato, o conselho da segurança, que Pierre não segue, e no último Ato, o conselho da aceitação, que transforma o personagem do herói.

Cecília: aluna de Pierre que esconde um segredo sobre sua própria vida, o qual irá ajudá-lo a superar os seus medos. A personagem de Cecília representa o Guardiã do Limiar, o desafio para a mudança de sua jornada rumo à aceitação e à adaptação de sua nova vida.

Esposa: a esposa é a grande companheira de Pierre; a personagem estará sempre a apoiá-lo; ela anuncia o chamado à sua jornada – o novo emprego –, caracterizando-se na figura do Arauto.

Diretor: o diretor da escola acredita que Pierre poderá mudar a turma complicada. Procura não se intrometer, mas oferece apoio emocional ao personagem; ele apresenta os alunos a Pierre; também é um mentor.

Felipe, Marta e Guilherme: alunos bagunceiros que fazem parte do “trio parada dura” da sala de aula. Os alunos representam os pícaros da história.

Beatriz, Fernanda, Maria e Clara: são alunas de Pierre, que, no final da história, se revelam como aliadas do professor.

Para chegar até o roteiro de Pierre e aos personagens, com todo o detalhamento que está sendo apresentado e analisado no percurso desta pesquisa, também percorremos a jornada da criação. O processo de construção das histórias, durante a oficina, passou por vários exercícios criativos por meio dos quais trabalhamos desde ideias, sinopses e personagens até a construção coletiva do argumento de Pierre.

Os antecedentes do roteiro final que foi gravado têm origens nos exercícios de criatividade realizados para elaborar os nossos primeiros personagens; o estudo da Jornada do Herói e dos arquétipos nos auxiliou nessa atividade. Cada aluno criou um personagem e, como partimos de ideias originais, sem histórias de fundo, naturalmente os estudantes procuraram construir heróis, apresentaram suas características físicas e trajetórias de vida, desafios, encontros e desencontros, personagens que também traduzem suas experiências anteriores, histórias de família etc.

Criação de personagens³⁸

As experiências com os primeiros roteiros e com a construção de personagens formaram as bases para que partíssemos em direção à criação da história que seria gravada pelo nosso grupo. Para facilitar o processo criativo e de trocas entre os estudantes, nossa turma foi dividida em três grupos, e cada um deles deveria criar um argumento e descrever os personagens. Os nossos encontros semanais limitavam o nosso tempo diante das possibilidades e dos mais de cem anos de histórias de cinema. A experimentação era a marca fundamental que nos guiava nesse processo. A forma de trabalho era explorar em grupo as possíveis ideias de roteiros. Eu passava nos grupos escutando as histórias e analisava a forma como as memórias e as experiências reais e fílmicas desses estudantes influenciavam o processo de criação. No final, todos apresentaram as suas ideias e as sistematizaram em forma de argumento ou de um roteiro introdutório.

Primeiras histórias

Uma menina, após um dia terrível na faculdade (aulas chatas, problemas na secretaria por falta de professor na disciplina, trabalhos mal corrigidos), entra no ônibus. Como se não tivesse tido problemas suficientes naquele dia, ainda entra no maior engarrafamento. Enquanto espera, em pé, que aquele dia finalmente acabe, olha pela janela e se lembra de toda sua trajetória até ali: do que abriu mão para estar naquele curso, o que ganhou e o que perdeu, o que enfrentou para seguir seu sonho. Um filme passa diante de seus olhos: seus anos no outro curso, a agonia de fazer algo que detestava, o amadurecimento e a tomada de decisão por outro curso, sua luta em meio a tantos prós e contras. Enquanto medita, entra em um dilema: Valeu a pena ter tomado aquela decisão? Ou será que tomou a decisão certa, e suas reclamações não têm fundamento? Durante esse processo, ela também olha as pessoas ao seu redor e imagina como foi o dia delas e se elas podem ter o privilégio de tomar uma decisão.

O argumento apresentado pelo grupo 1 é feito de fragmentos de histórias de vida dos integrantes do grupo e de histórias recentes de colegas que eles próprios acompanharam ou de histórias que a eles foram contadas. Reflete a situação de emergência da escolha profissional,

³⁸ Verificar outros exemplos de personagens criados pelos alunos no Anexo B.

a necessidade do amadurecimento. Outra característica é o forte uso do recurso do *flashback*; rememorar, ou seja, ir ao passado para compreender o hoje. No cinema, esse rememorar acaba se tornando sempre o agora; cinema, tempo presente.

A história de João – o Pierrô abandonado pela sociedade

Aparência: esguio; dessas feições que têm muitos “Joãos”. Diria, um tipo desses comuns. Não é bonito, nem expressivo, nem interessante. Apenas mais um rosto entre vários outros, em que o trabalho e o cansaço esculpem uma expressão sem graça. Tem sempre a cabeça baixa e poucas vezes se pega imaginando coisas e olhando pra cima. Tem um olhar parado e compenetrado, capaz de ficar imóvel e quieto por uma eternidade.

Passado até o presente: foi deixado em um orfanato. Não foi adotado por nenhuma família. Saiu de lá quando, já trabalhando, conseguiu pagar um aluguel. Trabalha numa empresa que presta serviços terceirizados de limpeza e serviços gerais. É acusado injustamente de um roubo que não cometeu e perde o emprego que lhe dava o único sustento. Sem conseguir outro emprego, fica sem condições de pagar o aluguel; sem ter alguém que o ajude, é despejado do apartamento. Sem teto, fica sem rumo e passa a morar na rua, e uma nova percepção da realidade surge a partir da observação da sociedade que o excluiu. Apesar de suas mazelas, João não se interessa por alterar a sua consciência com nenhuma droga, o que o faz enxergar o quão ébria é a sociedade capitalista.

Relacionamento: é uma pessoa fechada, pouco acostumada com a atenção dos outros. Tímido, na maioria das vezes não sabe o que falar, nem como falar. Acostumado à relação vertical que lhe manda e desmanda há 38 anos em que esteve vivo, sem nunca questionar os motivos das ordens.

João, como outros tantos iguais, não fora desejado para neste mundo estar e juntou-se com outros tantos à Santa Casa do Perpétuo Socorro, que abriga e trata de meninos e meninas largados na longa escadaria do hospital. João cresceu aprendendo a perder a esperança e, mesmo assim, a continuar nesta vida. Alegre pode-se dizer que fora às vezes, quando, por algumas semanas, se sentiu desejado por algum casal ansioso enquanto não avistava uma criança mais atraente. Se fora acompanhado por algo nesta vida, foi apenas pela rejeição. E, se há algo que cativou ou fora em si cativado, foi por simples acomodamento de onde estava e assim foi ficando até aquela casa não mais o abrigar. Era parente próximo da frieza da capital Belo Horizonte. Porém, um dia, vendo um capítulo de

uma novela no boteco em que engolia a janta, se deu conta de que era um homem, desses que podem ter um filho, uma família. Pensava se poderia ser diferente se ele quisesse. E, naquele momento, surgia uma brasa que lhe aquecia o peito e lhe afastava daquela cidade hostil. Pensava numa casa decorada, numa linda mulher e filhos que amariam demais. Quase não percebia o quanto o seu sonho se parecia com o final que tanto queria da sua novela cativa.

A história de João, apresentada pelo grupo 2, reflete certa preocupação social, também relacionada aos desafios com os quais eles, futuros educadores, irão se deparar. Essa é uma história baseada na construção do personagem. O personagem se tornou o próprio roteiro do grupo. A introdução da alegoria do Pierrô aconteceu durante a apresentação oral, quando se debateu sobre isso. João é um Pierrô abandonado. A história do Pierrô refletia a memória de infância de uma das alunas. O seu relato, de um livro que lera na infância, sobre a história do Pierrô foi tão forte entre os alunos que ficou no nosso imaginário.

O grupo 3 optou por apresentar uma proposta inicial do roteiro:

Apresentação dos Personagens

Carlos Gomes, professor de filosofia, 33 anos, deficiente visual, magro, alto, usa quase sempre calça jeans e camiseta, atencioso e acessível aos seus alunos, adora dar aula e faz isso muito bem.

Fabrizio está cursando o Ensino Médio, tem 17 anos, educado, tímido, não tem muitos amigos, tem dificuldades em se relacionar com garotas.

Rodrigo, mal-humorado, nunca está satisfeito, é da turma de Fabrizio, se acha o superior, é esnobe.

Ana Cláudia, colega de Fabrizio, é educada, se dá bem com todos da turma, inclusive com o Rodrigo, tem muitos problemas em casa e não consegue enfrentá-los.

Chopin, cachorro e amigo do professor Carlos.

Roteiro Inicial

CENA 1 - INT/ MANHÃ - SALA DE AULA

Alunos sentados, professor 1 próximo à mesa, Carlos próximo à porta

PROFESSOR 1

Turma, estarei ausente por alguns meses. Vou fazer alguns exames...

ALUNO 1

Xii professor, tá doente?

ALUNO 2

Pegou AIDS, né? (Risos)

PROFESSOR 1

Hahaha...engraçadinho. Não, são

alguns exames de coração e tal. Enquanto isso, o professor Carlos Gomes estará com vocês. Espero que vocês o recepcionem da melhor maneira. Carlos, pode chegar mais perto. Turma esse é o Carlos. Professor, qualquer coisa é só Chamar, OK?! Tchau, galera. Comportem-se.

Professor 1 sai de sala

CARLOS

Bem, o que vocês querem saber de mim?

ALUNA

O senhor é casado?

CARLOS

Não, mas já...

ALUNA

Tem namorada?

CARLOS

Também não. Eu até tinha, mas ela teve que viajar pra São Paulo pra fazer um mestrado, aí complicou. Mas e vocês? Chega de saber da minha vida pessoal. Me falem um pouco de vocês? Vocês gostam da disciplina, do colégio?

Rodrigo empurra a carteira, pega a mochila e anda em direção à porta.

CARLOS

Opa! Tá saindo de sala?

RODRIGO

O que você acha?

CARLOS

Calma, amigo, sem estresse.

RODRIGO

Quem disse que sou seu amigo?

Rodrigo sai de sala e bate a porta. Carlos se espanta, e a turma fica em silêncio.

CARLOS

Nossa!....

ANA CLÁUDIA

Relaxa professor, ele é assim mesmo.

CARLOS

Está bem, vamos trabalhar então,

minha gente?

CENA 2 - INT/ MANHÃ - SALA DE AULA

Imagem do sinal batendo. Volta à imagem a sala de aula.

CARLOS

Espero que vocês reflitam sobre o assunto pra gente discutir na próxima aula. Estão liberados.

Alunos começam a sair da sala.

ANA

Adorei sua aula, Carlos; até amanhã.

*Todos os alunos saem de sala, restando apenas Fabrício.

FABRÍCIO

Desculpa pela bagunça da turma. Mas, se o senhor for ficar aqui, é melhor ir se acostumando.

CARLOS

Me chama de Carlos, ta? E você, qual é seu nome?

FABRÍCIO

Fabrício.

CARLOS

Pois é, Fabrício, pode não parecer, mas já fui jovem e sei como é ter um professor substituto, principalmente aqui no Gisno. Já estudei aqui e, pelo visto, não mudou nada.

E é justamente no grupo 3 que aparece a proposta da câmera subjetiva de um homem cego. Os personagens iniciais eram dois professores colegas, e o professor cego (Carlos Gomes) iria substituir o professor titular que estaria fazendo alguns exames médicos. O texto foi apresentado em forma de roteiro, com as duas cenas iniciais. Os estudantes estavam interessados em explorar a linguagem cinematográfica e, de repente, a câmera subjetiva expressando o ponto de vista de alguém cego poderia ser algo interessante a ser explorado.

Durante a apresentação, ficou claro que o grupo 3 focalizou a linguagem e, naturalmente, cada grupo trabalhou elementos diferentes e interessantes. O primeiro trabalhou a narrativa, o segundo, o personagem, e o terceiro, a linguagem.

Para compreender a caminhada até o argumento final de Pierre, observamos o processo de apresentação e o teor de cada história. Os grupos apresentaram os seus

argumentos e, durante a apresentação, acrescentaram ao texto escrito os fragmentos do debate interno, as dificuldades, as expectativas.

O Grupo 1 acrescenta a possibilidade de um desastre com o ônibus, um acidente posterior ao processo de rememoração do personagem; na verdade, as memórias seriam como “o filme da minha vida” antes do destino trágico do acidente.

Já o debate do grupo 2 sobre João, um recluso da sociedade, apresenta o cuidado na reflexão sobre o perfil do personagem. Foi na apresentação deste grupo que se falou sobre a metáfora do Pierrô como um excluído; a história era narrada por uma das integrantes do grupo que relatava sobre como conheceu a história do Pierrô, do Arlequim e da Colombina por um livro infantil, uma memória da infância.

A apresentação do terceiro grupo era um constante questionamento sobre formas de experimentação da linguagem cinematográfica; o professor cego foi uma decorrência do objetivo do grupo de utilizar a câmera subjetiva ou o ponto de vista do personagem.

O argumento final foi uma mistura das três propostas, a ideia central pertence ao professor cego; a turma optou pela proposta de experimentação da câmera subjetiva. Mas como criar 10 minutos de história sem que as pessoas percebessem a cegueira do professor? Como ele ficara cego?

O primeiro grupo trouxe a ideia do acidente e da memória de vida, assim surgiu a proposta do professor ficar cego em um acidente. Mas de ônibus? Alguém fala: “*Vai ser difícil gravar acidente com ônibus*”. Todos concordam. De carro então.

Nesse momento de discussão intensa sobre a história definitiva, o professor cego ganhou força e se tornou a principal ideia a ser explorada, entretanto pudemos identificar elementos dos dois primeiros argumentos na história de Pierre.

O início do filme é uma adaptação do primeiro argumento, que, no debate, evoluiu de ônibus, para acidente de carro. O professor de filosofia ficara cego no acidente, mas as pessoas não podiam saber que ele ficou cego.

“*Um sonho! Ele sonha com o acidente e acorda!*” Mas o impasse continuava. Como mascarar que ele é cego? Alguém lembra então da história do Pierrô: “*Poderíamos fantasiá-lo, ele poderia sofrer o acidente em um baile de carnaval*”.

Pierre, ao final, é um homem que fica cego em um acidente e migra para a carreira de professor. Enfrenta o drama de aceitar-se, manifestado pela alegoria do Pierrô, da Colombina e do Arlequim, personagens que entram e saem da trama para expor o drama pessoal de Pierre. O próprio nome do personagem veio naturalmente: primeiramente, apenas o professor fantasiado de Pierrô, depois Pierre.

A construção do roteiro foi um trabalho fundamental. Cada cena exige um tempo e um espaço, a mudança de um desses elementos cria novas cenas e, assim, cada história em alternância de tempo e espaço vai construindo as sequências, logo narrativas que compõem o próprio texto do cinema, que, depois de pronto, torna-se um presente sempre a se realizar em nós, os espectadores.

A cada etapa vencida em nossa história, nossos estudantes se integravam mais nesse processo de construção coletiva e tornavam-se partícipes desta grande aventura que é o cinema. Essa oficina foi, certamente, um espaço de intercambiar experiências, de encontrar a construção de uma narrativa nas vivências e histórias. Benjamin fala que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198); e foi perseguindo esse caminho que nos permitimos a escuta mútua, com a qual buscamos encontrar a nossa história.

O trabalho, sempre coletivo, levou os estudantes a aprofundar os sentimentos em suas histórias. Cada relato foi uma manifestação de suas próprias vivências, de fragmentos de vidas e de experiências pessoais. Até se chegar à ideia final do roteiro que seria gravado, foram três semanas. A construção final do argumento contaria com mais um desafio, pois chegamos até a ideia do filme *Pierre*, que iria contar a história de um professor cego através de uma permanente câmera subjetiva³⁹. A partir deste ponto – construção do argumento – os estudantes pararam, não sabiam como continuar. Nenhum deles havia convivido com uma pessoa cega e eles não sabiam como desenvolver a história. Novamente, evocamos Benjamin: faltava vivência. Como se portaria um professor cego em sala de aula? Quais seriam seus medos e angústias? Como são os sonhos de uma pessoa cega? Para esclarecer as dúvidas, convidamos, então, da Faculdade de Educação da UnB, a professora Patrícia Raposo, deficiente visual, que poderia, pela sua experiência, continuar aquela história. O seu depoimento de vida foi fundamental para que os alunos entrassem a fundo na história de Pierre.

³⁹ A câmera subjetiva “é quando o espectador ou o ator tem o ponto de vista da câmera, ou se move no lugar dela.” (RODRIGUES, p. 33, 2007)

A história de Patrícia Neves Raposo

Patrícia nos contou a sua história em uma visita a nossa sala de aula. Ficara cega logo ao concluir o curso de Odontologia, devido ao diabetes. Nessa época, Patrícia tinha 21 anos, passou por um período de adaptação à nova realidade e precisou mudar de área profissional, ingressando no curso de Pedagogia, o qual concluiu em 1992. E, em 1999, Patrícia retorna para a UnB como professora da Faculdade de Educação.

Depois do relato, os estudantes apresentaram as suas dúvidas, que já estavam expressas quando iniciaram a construção do roteiro: “*Como a senhora ficou cega aos 21 anos, e teve um período de visão, quais são as imagens de que mais se lembra?*” “*A senhora sonha com imagens?*” Perguntas e respostas que iriam estruturar todo o roteiro posteriormente.

A conversa com a Professora Patrícia

Uma das alunas, Maria Gabriela, apresenta a proposta do filme Pierre: a história de um homem que, ao ficar cego, vai trabalhar como professor e enfrenta dificuldades, pois não sabe como se relacionar com os seus novos alunos.

Maria Gabriela: *E nós não temos ideia de como seria o seu primeiro dia de aula, as suas dificuldades; por isso quisemos ter esta conversa com você. Ele também tem um acidente, ele tem contato no carnaval com uma Colombina comerciante e com um Arlequim, e isso fica registrado no subconsciente dele. Ele tem essas imagens na vida como se fossem imagens mentais, psicológicas. A Colombina é uma representação do que ele deseja alcançar, enquanto o Arlequim é o lado lúdico, com o qual ele não consegue lidar muito bem, e o Pierrô é ele em sua própria dificuldade. Por que a senhora fez a opção pela docência, como foi o início?*

Patrícia Raposo: *Eu fiquei cega aos 21 anos e estava terminando o curso de Odontologia na UnB; eu sou diabética, e a diabetes é a segunda maior causa de cegueira. Então eu tive este processo da perda da visão, várias tentativas de cura até o ponto que percebi que, como pessoa cega que eu tinha me tornado, precisava me reabilitar. Eu fui fazer um programa de reabilitação em uma escola especial aqui em Brasília; comecei o processo de reabilitação lá, e conheci crianças, alunos que estavam na escola, alunos que já estavam em outras escolas, fazendo o Ensino Fundamental. Não tinham muitas disciplinas, aí comecei a dar aulas de inglês como professora voluntária, foi quando comecei a gostar da docência; nunca tinha pensado nisso, ser professora, e essa experiência foi muito importante para mim.*

Fez parte da minha reabilitação perceber que, como pessoa cega, eu não era inútil, improdutiva e sem capacidades, como historicamente se acredita que uma pessoa com deficiência é. Isso é muito forte, esse preconceito, essa discriminação que existe. [...] Eu saí da reabilitação e retornei para a UnB, fiz o vestibular para Pedagogia [...] e comecei a entrar nesse mundo da academia, conhecendo e me mirando em muitos professores, e enfim, foi importante para mim essa experiência.

E, então, eu fiz o concurso da Secretaria de Educação como professora; passei nas provas e assumi um trabalho em sala de aula na Educação Especial. É diferente, porque trabalhar com pessoas que têm a mesma deficiência, num ambiente muito específico, com tudo organizado para pessoas com deficiência visual, é bem mais fácil. Você está muito mais em casa do que enfrentar a sala de aula com alunos que enxergam, alunos diferentes, com a diversidade que existe mesmo. Eu tive essa experiência ainda na Secretaria de Educação – e foi super interessante; com os meus receios de enfrentar a sala de aula, eu pensava: os meus alunos vão sair da sala e eu não vou perceber, os alunos vão começar a conversar em sala de aula e eu não vou perceber. Mas isso dá para perceber, qualquer cochicho a gente escuta, mas enfim, eles vão se comunicar por sinais... Eu tinha todos esses receios, sim.

Quando deixei a Secretaria de Educação e vim para a UnB, logo no primeiro semestre peguei uma turma com 54 alunos e, embora já tivesse 15 anos de Secretaria, eu estava mais tranquila quanto aos receios iniciais, mas achava importante, já na primeira aula, informar aos meus alunos que sou cega e que, para dialogar comigo, para conversar comigo, conviver no dia a dia, eles precisavam saber de algumas especificidades, e é justamente isso que faço até hoje. E, então, sempre quando eu entro em sala, eu já ouvi alunos dizendo para mim lá pela quarta, quinta aula: – Professora, a senhora sabe que eu não imaginava que a senhora era cega? E você acha que eu estou de óculos escuros e bengala para quê? Então eu sempre oriento: – Se vocês tiverem aquele típico comportamento de aluno de levantar o braço para fazer uma pergunta, vão ficar até o final do semestre com o braço levantado, eu não vou ver. É importante para vocês se comunicarem comigo: Patrícia, é o Pedro, é a Mariana. Eu quero saber isso assim. Não concordo com você. Enfim, aí a gente cria o espaço de diálogo.

E eu não tenho encontrado dificuldades em relação à deficiência visual especificamente; alguns alunos às vezes até se assustam; tem aluno que sai antes de a aula acabar, eles abrem a porta bem devagar. Aí eu viro para a porta e falo: Até a próxima aula. Aí ele: Não professora! Eu vou ali e já volto. Um pouquinho de bom humor tem ajudado nessa questão. E realmente eu não tenho encontrado, felizmente, grandes barreiras. As

barreiras que existem, essas comuns, são barreiras físicas, nós não temos equipamentos adaptados, recursos suficientes, uma sala pequena; eu já tive alunos, por exemplo, em cadeira de rodas, e a porta da sala é estreita demais, não dá para passar a cadeira de rodas....

A proposta do roteiro de Pierre – a câmera subjetiva de um cego – nos aproximou da temática da inclusão do deficiente visual na sociedade; faz-nos colocarmos no lugar do outro; a câmera como um processo de alteridade. Lembram do João do Grupo 2? O Pierrô excluído da sociedade, visível e invisível ao mesmo tempo, transformou-se em Pierre, o professor cego de filosofia que precisa superar os seus medos e se reencontrar no mundo.

Por que foi que cegâmos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegâmos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que vendo, não vêem. (SARAMAGO, 1995, p. 310)

O retorno ao roteiro

Pierre estava ficando mais nítido, um homem que ficara cego e que passava por um processo de adaptação à nova condição de vida. O filme resgatava as reminiscências imagéticas do personagem após o acidente traumático no baile de carnaval. Pierre é um Pierrô que tem o Arlequim e a Colombina⁴⁰ como resquícios de imagens, metapersonagens. Em sua nova condição, Pierre procura encontrar-se, e as imagens pensadas pelos alunos, nessa caminhada, conduzem para uma câmera subjetiva de sonhos.

Apo o diálogo com a professora Patrícia Raposo, o roteiro atingiu um novo patamar de sentidos; a importância do depoimento de uma pessoa cega, que passou por um processo de adaptação e que se tornou professora, em certa medida, redimensionou a forma de pensar as cenas e o próprio personagem. Três aspectos foram destacados:

O primeiro, que as imagens, tanto dos sonhos como as fantasiadas por Pierre, eram as reminiscências do acidente de carro que o deixou cego. A despedida das imagens no final do filme simboliza a compreensão e a aceitação do personagem sobre a cegueira.

O segundo, quando, ao entrar em sala de aula, Pierre solicita a apresentação nominal dos alunos conforme a proposta da professora. Patrícia, entretanto a apresentação completa aconteceria apenas na última cena.

⁴⁰ A origem do Pierrot, da Colombina e do Arlequim remonta ao século XVI, quando na Itália eram comuns grupos de teatro populares. O estilo ficou conhecido como Commedia dell'Arte (Comédia da Arte).

E o terceiro, quando Pierre passa por um processo de adaptação à cegueira e pela compreensão de que continuava sendo uma pessoa capaz, como nos relatou Patrícia: *Perceber que, como pessoa cega, eu não era inútil, improdutivo e sem capacidades, como historicamente se acredita que uma pessoa com deficiência é.*

O argumento pronto nos possibilitou fazer a primeira divisão de cenas e a distribuição dessas cenas entre os estudantes; cada pequeno grupo ficou responsável por transcrever as discussões em sala de aula. Na sequência desse trabalho, dividimos novamente a turma, metade trabalharia já na produção de Pierre, enquanto os demais iriam finalizar o roteiro, a partir da contribuição de todos os colegas.

Pierre, como todos os roteiros, já nasceu filme, por carregar a força da linguagem cinematográfica, a sensibilidade do olhar, do sentir; entretanto, como a maioria dos roteiros, se transforma em peça de transição ou, como diz Jean-Claude Carrière, está “a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta.” (CARRIÈRE, 1996, p. 11)

A narrativa das imagens

As gravações e a montagem – o primeiro voo da borboleta

As primeiras gravações aconteceram na casa da Bianca⁴¹, uma das estudantes da oficina. Lá, os alunos se transformaram em diretores, produtores, maquiadores, figurinistas, câmeras, figurantes e vivenciaram a experiência de gravar as imagens descritas no roteiro literário. Foram sete horas de gravação e uma sequência de oito cenas do roteiro no primeiro dia.



Ilustração 9 - Preparação do ator para gravação

⁴¹ Bianca Ribeiro do Nascimento, aluna da disciplina disponibilizou a sua casa, na Região Administrativa de Sobradinho, no Distrito Federal, para locação.



Ilustração 10 - Estudantes durante a gravação de cena

A casa foi adaptada às necessidades da locação, ou seja, ambientamos o que seria a casa de Pierre e sua esposa. O primeiro passo foi identificar, entre os cômodos, quais as melhores opções de gravação. Escolhemos um dos quartos e um dos banheiros da casa para gravar as cenas iniciais. Os critérios foram: deslocamento interno da câmera, luminosidade natural do quarto e disponibilidade da locação. Pelo fato de o banheiro ser, geralmente, um cômodo pequeno, selecionamos o maior. Em cada locação, além dos móveis e atores, existe uma série de equipamentos que devem ser colocados e escondidos, tais como: câmeras, luminárias, refletores, microfones, e a equipe técnica.



Ilustração 11- A gravação no banheiro de Pierre

As gravações das cenas no banheiro foram um desafio de coordenação, pelo pequeno espaço e também de adequação ao roteiro. Foram vários os problemas: o *box* do banheiro era transparente, o que causou um problema técnico para gravar o banho de Pierre. A cena também era descrita como um banheiro embaçado pelo vapor da água quente e ali, dadas as condições, era praticamente impossível criar o efeito, pois, não dava para fechar a porta do banheiro por conta dos equipamentos instalados para a gravação.

A descrição da cena:

Cena 12 INT/MANHA/CASA

Pierre está tomando banho e cantando alto, o banheiro está todo embaçado.

Cena 13 INT/MANHA/CASA

Pierre sai do banheiro com a toalha enrolada na cintura e “olha” sua roupa em cima da cama (a câmera filma por trás dele), mas ele vai em direção ao seu guarda-roupa e o abre. Veste-se e, ao fechar o guarda-roupa, o Arlequim aparece dando sinal positivo.

Após inúmeros experimentos para embaçar o vidro e sem gelo seco, ao final, o vapor é substituído por um roupão de banho.

Outro fator interessante para os estudantes foi o fato de não gravarmos na sequência do roteiro e, sim, na ordem do dia, que foi organizada pelas locações e também por fatores como praticidade da produção. Primeiramente vieram todas as cenas do quarto de Pierre, depois as do banheiro. Gravamos na área externa a cena da saída da casa de Pierre e da esposa, enquanto era preparada a cena da cozinha, certamente a mais complexa e que exigiu mais dos atores, pela extensão do texto e pela carga dramática.



Ilustração 12- Preparação dos atores

Os atores de Pierre são os próprios participantes da oficina, os criadores do roteiro, os técnicos, enfim eles construíram os personagens. Entretanto, no momento da atuação de cada papel distinto – Pierre, a esposa, ou qualquer outro –, é fundamental destacar o trabalho criativo de cada pessoa, principalmente de Rodrigo Ávila Cipullo, que interpretou Pierre.

Rodrigo fala durante o lançamento de Pierre: *“Eu gostei; observei inclusive que, no começo, eu estava muito ruim e posso ter terminado melhor. Acho que tem uma evolução, que a gente vai entrando dentro do personagem, vai desenvolvendo esse filling cinematográfico”*.

Apesar da autocrítica, Rodrigo tem consciência de que foi o ator com o maior número de falas e o mais exposto. Ele tentou equilibrar o personagem com uma série de cuidados para não denunciar a cegueira antes do tempo. “O ator é rachado em dois pedaços quando está atuando. [...] O ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas próprias

lágrimas e alegria. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e a atuação, é que faz a arte”. (STANISLAVSKI, 2008, p. 237)

A escolha de quem iria atuar foi uma decisão dos estudantes; conforme o tempo da oficina foi passando, eles se conheceram melhor e acabaram decidindo pelas potencialidades e afinidades de cada um com os personagens. A desenvoltura de Pedro o transformou no Arlequim e no aluno bagunceiro, a graciosidade de Mariana, na Colombina, a sensibilidade de Maria Gabriela, em Cecília, a aluna de Pierre.

Apesar do trabalho sobre a construção de personagens e a preparação do ator elaborado por Constantin Stanislavski fosse voltado para o teatro, ele também influenciou o cinema com uma proposta mais realista de atuação, facilitando nas telas a identificação do espectador com o personagem. “No teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real. Segundo: o se atua como uma alavanca, que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação.” (STANISLAVSKI, 2008, p. 76)

A proposta de Stanislavski aproxima-se de uma intervenção realista, porém criativa, do ator. O trabalho em cena deveria reunir uma composição tangível ao público e que, ao mesmo tempo, mantivesse a poesia em cena; a junção desses elementos remeteria a uma forma de dramaticidade criadora.

A construção dos personagens de Pierre aconteceu em duas etapas: a primeira, coletiva, em que os personagens foram criados durante a construção do roteiro; e a segunda, pelos atores em diálogo direto com a direção das cenas, com a estruturação dos cenários, maquiagem, figurinos – etapa também de caráter coletivo, que contribuiu para a inspiração e a atuação dos atores.

O diretor brasileiro Carlos Gerbase⁴² propõe uma série de ferramentas para o trabalho de direção de atores, que alia a identificação dos tipos de ação que o ator irá desenvolver e o trabalho de orientação do diretor nesse aspecto. Trata-se de uma proposta realista de interpretação, para que haja uma posterior identificação do espectador – a memória sensorial das cenas; a memória afetiva para transpor as emoções dos personagens; e a improvisação como instrumento de criatividade.

O autor apresenta uma proposta que denomina *anti-Stanislavski* e constitui formas de atuação que diferem da proposta essencialmente realista e são aplicadas em casos específicos. Atuações mais naturalistas do ator que, em certa medida, tende a tirar a carga dramática das

⁴² As ferramentas apresentadas por Carlos Gerbase representam a combinação de ideias de autores como: Constantin Stanislavski, Edward Easty, Ron Richards, Walter Lima Jr. e Judith Weston. Citado pelo autor na obra *Cinema Direção de atores*, p. 47.

cenas, e a proposta de contextualização do personagem, em que ator e diretor trabalham efetivamente nas relações entre os personagens para a construção da interpretação.

Outra proposta seria a construção do personagem de fora para dentro: a percepção de detalhes físicos e maneirismos que impactam na personalidade. Como, por exemplo, o personagem Coringa, interpretado por Heath Ledger no filme *Batman - O Cavaleiro das Trevas* (The Dark Knight), 2008, direção de Christopher Nolan.

O diretor Christopher Nolan explica que, apesar de o personagem Coringa ter sido criado a partir de uma caricatura estilizada, marca da história em quadrinhos do Batman, eles procuraram manter uma postura realista de interpretação entre direção e ator.

O Coringa é o arquivilão supremo do cinema. Ao seu próprio modo, ele é um ícone tanto quanto o Cavaleiro das Trevas, e isso nos brindou com a oportunidade e o desafio de explorar o ponto de vista distorcido do personagem. Mas também queríamos criar um vilão que, por mais colorido e extravagante que fosse, ainda se baseasse na realidade. [...] Por isso, começamos com a noção do Coringa como a forma mais extrema de anarquista, uma força do caos, um criminoso sem propósito que não está à procura de nada e, por isso, não pode ser compreendido. Ele não é somente uma imensa força destruidora, como também tem grande prazer em sua natureza assassina, o que é um espetáculo bem aterrorizante.⁴³

Em Pierre, trabalhamos com uma proposta de atuação realista, em que os personagens interpretavam de forma verossímil, porém com carga dramática. “Realismo é um sistema interpretativo rico em nuances, que busca a dramaticidade sem teatralidade de artificialismos.” (GERBASE, 2007, p. 52)

A identificação de atuação realista é mais objetiva nas cenas em que o personagem é Pierre, nos personagens Pierrô, Arlequim e Colombina o trabalho de construção e caracterização contribuiu para um estilo estético surrealista, que “procura encontrar uma forma de manifestar o inconsciente, onde a beleza é o absurdo, o inesperado e seu impacto.” (POZENATO, 1998, p. 99), embora com uma interpretação dos atores de forma realista, como o Coringa de Christopher Nolan.



Ilustração 13 - O Pierrô, o Coringa e o Arlequim - personagens construídos de fora para dentro.

⁴³ Notas de Produção do Filme: *Batman – Cavaleiro das Trevas*. Documento eletrônico não paginado; publicado em: <http://www.br.warnerbros.com/thedarkknight/media/production/tdk-production-notes.pdf>. Último acesso em 31/01/2010.

O figurino, composto por maquiagem, roupas e os diferentes acessórios utilizados pelos atores em cena, é um dos elementos da construção estética do filme. Pode caracterizar uma determinada época, operar uma divisão de tempo e espaço, como faz em *Pierre*, por meio dos personagens do Pierrô, do Arlequim e da Colombina – que caracterizam o sonho –, e dos demais personagens – a realidade. A dissociação que o figurino cria entre ator e personagem ou personagens, bem como entre seus duplos personagens – Pierre e Pierrô, Aluno e Arlequim – também foi utilizada em *Pierre* para separar os atores.

A criação de um figurino é um mecanismo, uma técnica de produção de sentimentos na narrativa fílmica que se converte em elementos de identificação do personagem com a história e de separação do ator e seu personagem. Nesse contexto, o figurino é transformado em um espaço de significados, que pode revelar contextos históricos de uma época ou, mais precisamente, aspectos cotidianos, convenções sociais e culturais, e o modo como cada personagem se posiciona no contexto fílmico. (COSTA, 2009, p. 104 e 105)

Além do trabalho de atuação, figurino, construção e organização dos cenários, para manter o realismo entre as sequências foram observados uma série de cuidados, tais como: fotografar a maquiagem do Pierrô e do Arlequim de diversos ângulos, pois seriam maquiados muitas vezes; observar as trocas de roupas dos personagens nas sequências de gravação; o horário que marcava o relógio da sala de aula – detalhes fundamentais para manter a continuidade das cenas. Nilma Rosa de Matos e Lívia Carolina dos Santos Rocha foram as principais continuistas de *Pierre*, anotaram, a cada cena, as posições de câmera e um pequeno descritivo que foi utilizado posteriormente na edição do filme.

Os alunos também fotografaram e gravaram as cenas do *making of* o que possibilitou durante as gravações a recorrer a estas imagens para dirimir dúvidas sobre continuidade, roupas que determinado personagem estava usando, um percurso percorrido, a maquiagem, o que facilitou o trabalho da direção.

É importante ressaltar que podemos caracterizar a direção de *Pierre* como coletiva. Nas primeiras gravações eles observaram o debate que estabeleci com Araújo, a reflexão cena a cena sobre a posição da câmera, luz e atuação dos atores. Aos poucos, começam a participar e a construir as cenas em conjunto, sempre opinando antes e depois das gravações. Seria possível destacar algum protagonismo em especial, entretanto, não seria justo com a expressão da coletividade que certamente foi maior. A última palavra era do grupo.

As demais sequências de gravações aconteceram na UnB, nas suas áreas externas e em sala de aula. Os alunos se transformaram e transformaram o espaço em que convivem diariamente. Circulavam pelas salas com figurinos, câmeras, roteiros e conviveram com olhares surpresos de seus colegas.



Ilustração 14 - Gravação em sala de aula da Faculdade de Educação/UnB

Na Faculdade de Educação gravamos as cenas internas de sala de aula, e as cenas externas do encontro de Pierre e Cecília, do baile de carnaval e do acidente de Pierre. Foram dias de grande movimentação, organização dos figurinos, transporte de equipamentos, preparação dos atores, troca e adaptação das locações e dos cenários.

Criamos também um espaço virtual de discussão, para a comunicação extraclasse, um espaço para publicação dos arquivos com apresentações, artigos, fotos, curiosidades. O grupo virtual evoluiu para um *site*, proposto, criado e alimentado pelos participantes da oficina. Nele constavam a organização da produção, o roteiro e até o mapa de locações.



Ilustração 15 - Imagem do *site* de Pierre com o mapa da locação



Ilustração 16 - Grupo Virtual da Oficina de Vídeo

Se a experiência de realizar um filme é um diálogo com a nossa memória de espectador, a iniciativa dos participantes da oficina de vídeo de criar um *site* é um diálogo com a memória artificial das novas mídias. Ao compartilhar informações por meio das tecnologias de imagem disponíveis na internet, também é possível encontrar editores *freeware*, como o VirtualDub, o Avi Tracks e o Gimp, formadores de roteiro, como o Celtx entre outros, que facilitam a edição de filmes, fotos e textos. A publicação, a difusão e a busca de imagens na internet também representam possibilidades de experimentação da imagem em movimento, como nos *sites* YouTube, DailyMotion e Google Vídeo, que são possíveis espaços de circulação e de distribuição das imagens.



Ilustração 17- Destaque para o *link* do programa de formatação de roteiros – Celtx

A memória é a musa dos narradores, que alimenta nossos pensamentos e oferta as ferramentas aos contadores de histórias. A memória – seja a dos filmes, a virtual dos *sites*, a dos arquivos de mídia, seja a de anotações perdidas em um pedaço de papel – constitui-se também em tradição, por meio das imagens transformadas em reminiscência.

O cinema, como o local da memória, é o refúgio de milhares de imagens que transformamos em realidades, memórias de lugares pelos quais nunca andamos, de pessoas com as quais não falamos, mas repletas de narrativas que podemos contar e lembrar; os filmes nos possibilitam um reencontro com a narrativa original de que nos fala Benjamin. Além disso, “o cinema, por sua natureza composta de imagens e sons, mais do que qualquer outra linguagem, pode concorrer para a educação de olhares e de escutas, prestando-se, particularmente, a uma educação da sensibilidade. Uma educação do modo humano de sentir todas as coisas”. (COUTINHO, 2008, p. 229)

A montagem: a busca das imagens vencedoras

A nossa jornada chega à etapa da edição ou montagem. Percorremos um longo caminho até aqui, pensamos em uma história, construímos um roteiro literário e o transformamos em planos, ângulos, movimentos e enquadramentos. Produzimos cenários figurinos, gravamos *take a take*, repetidas vezes; ficamos satisfeitos e exaustos.

E agora caminhamos rumo à seleção de todo esse material bruto para, juntamente com trilha sonora, efeitos, abertura e créditos, levar a experiência da realização até a montagem final daquela que um dia foi somente uma ideia e agora se estrutura na forma fílmica como uma narrativa construída por todos e que estará disponível para novos olhares. A montagem é a arte da escolha: “A montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção, sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme.” (AUMONT, 1995, p. 54)

A maior parte das produções cinematográficas realiza as gravações das cenas em uma ordem que difere da sequência do roteiro, geralmente por razões de logística, como em *Pierre*. À exceção são os em plano-sequência, que são gravados sem interrupção, sem desligar a câmera, como por exemplo, o filme *Festim Diabólico* (*Rope*), 1948 (EUA), direção de Alfred Hitchcock.

Em *Festim Diabólico/Rope*, Hitchcock levou a simplificação da montagem a um grau insuperável, já que o filme comporta apenas um único plano por rolo, do ponto de vista do espectador, inclusive um único plano em todo o filme. [...] Um filme “normal” contém cerca de 500 a 700 planos. (MARTIN, 2007, p. 133)

O filme *Ainda Orangotangos*, 2007 (Brasil), direção de Gustavo Spolidoro, também é um plano-sequência. Já na era digital não foi necessário reunir rolos de filmes, como Hitchcock em *Festim Diabólico*. Com as novas tecnologias digitais, foi possível gravar *Ainda Orangotangos*, um longa-metragem de 85 minutos ininterruptos, em um único plano ou plano-sequência.

Pierre foi gravado como a grande maioria dos filmes: fora da “ordem” do roteiro literário e ordenado por uma organização específica da produção. Todas as cenas em que Pierre estava em casa foram gravadas no mesmo dia, e as demais cenas foram gravadas na UnB.

É na fase da decupagem das fitas que se descobre a importância do trabalho de continuidade, a importância de marcar o início e fim de cada cena gravada. Nesta etapa, olhamos todas as cenas gravadas, sinalizamos as cenas escolhidas como melhores. Os critérios utilizados são inúmeros, como a qualidade técnica, por exemplo. É nesse momento que percebemos pequenos problemas de áudio, iluminação, sombras erradas, descontinuidade etc. Também analisamos o desempenho dos atores em cenas repetidas, entre outras discussões que fazem parte do próprio ordenamento de cada filme e constituem elemento da narrativa.

A decupagem e a seleção das cenas são os últimos momentos de escolha das imagens vencedoras. Desde quando enquadramos uma determinada imagem, exercemos um papel fundamental no processo criativo – o da escolha. O roteiro narra uma história, e o enquadramento e todas as nuances da linguagem cinematográfica, uma segunda história. Entre planos, ângulos, tonalidades e luzes duras ou brandas, elegemos, diante de uma infinidade de opções, as imagens vencedoras.

E são justamente as imagens vencedoras que os espectadores irão olhar. Com o nosso olhar e as leituras que faremos dessa narrativa, podemos construir outra história. O nosso universo onírico pode estabelecer outras múltiplas relações e, entre as vencedoras, eleger outras, recombina-las e recriá-las em outro contexto. É das imagens vencedoras que trata o nosso trabalho, fundamentalmente, daqueles que as elegem e da possibilidade de nos tornarmos por meio delas narradores de histórias.

Como componente da linguagem cinematográfica, a montagem é o que tece o sentido do texto fílmico, caracterizando-o assim como uma narrativa própria. A continuidade,

destacada no processo de captação, adquire novas articulações no momento da montagem. Ela conecta o que ainda estava separado; para muitos autores, a montagem é considerada o específico fílmico.

Como estamos contando uma história visual, a única referência do espectador será a moldura da tela, logo precisamos localizá-lo espacialmente, construindo as distinções entre planos abertos e planos fechados; o ângulo de visão também é fundamental para não desorientar o espectador – se trocamos a câmera entre direita e esquerda e não localizarmos a troca, confundimos quem assiste.

Em uma partida de futebol, por exemplo, na troca do primeiro para o segundo tempo, se as câmeras fossem invertidas, a sensação para quem assiste seria a de que os times não trocaram o campo de ataque, o que é uma ilusão causada pela descontinuidade estrutural da transmissão.

As passagens entre os distintos formatos de planos abertos até os mais fechados, como plano de detalhe, ou o tempo de duração dos planos, devem observar certa progressão e não rupturas bruscas que levam o espectador a perder a localização espacial da cena, ao menos que este seja o objetivo do diretor ou montador.

A regra essencial a respeitar na sucessão de planos é a seguinte: diante de cada novo plano, a fim de que o enredo fique perfeitamente claro, o espectador deve perceber de imediato que se passa e, eventualmente, onde e quando. Contudo, há casos em que a definição das coordenadas espaciais e temporais não é necessária: isso ocorre quando a seqüência de planos não constitui um enredo, mas apenas uma enumeração. (MARTIN, 2007, p. 142)

Como linguagem, ao ordenarmos uma narrativa fílmica por meio de planos, cenas e seqüências, a montagem funciona como um fio condutor da história, que poderá acontecer de infinitas formas, conforme aquele que tece o fio, a poesia, cenas mais realistas, descontínuas, metafóricas, longas, calmas, frenéticas. Há uma infinidade de possibilidades de montagem, tantas quantas forem os narradores das histórias.

Pierre também passou por todo o processo da montagem: decupamos as fitas, escolhemos as imagens vencedoras, ordenamos, mudamos, trocamos a composição das imagens, os ritmos das cenas, imagens selecionadas caíram, outras entraram, editamos com som, sem som, escolhemos as trilhas, incluímos uma abertura, criamos, costuramos, escrevemos os créditos, outros olhares, ordenamos novamente as imagens, paramos cansados, retomamos, mostramos ansiosos, outras opiniões, trocamos imagens, finalizamos, finalmente, gravamos a mídia... Nascimento... *Pierre*.

Ao tecer a história de nossa oficina, encontro proximidades com a montagem fílmica, escolher entre as memórias, eleger os ângulos, realizar os cortes. A descoberta das possibilidades da narrativa fílmica lembra-me da descrição da descoberta do *close* ou primeiro plano, quando alguém simplesmente pensou em aproximar a câmera do personagem – revolucionário à época.

O sentido, nesta pesquisa, como narrativa resultante das conexões fílmicas provenientes da experiência, conduziria nossos estudantes da linguagem audiovisual a um novo processo de visionamento, resultante, sobretudo, de uma proposta de educação da sensibilidade.

O cinema realiza um tipo de educação da sensibilidade que a vida real não é capaz de realizar. Essa educação só é possível porque a linguagem do cinema estabelece um distanciamento entre personagem e espectador, entre a intenção e o gesto, entre a visão e a audição. [...] A partir desses dois sentidos, alcança e toca todos os demais. Paradoxalmente, a aproximação permite o distanciamento. De certa forma, estamos no filme; de outra, estamos fora dele. (COUTINHO, 2009, p. 83)

A percepção de uma importante dimensão dos sentidos que surgem a partir da experiência com a linguagem fílmica seria possível pela visão da educação da sensibilidade, como espaço onde sensações, sentimentos e percepções advindos da relação espectador-cinema podem ser extrapolados para além da grande tela – os sentidos da experiência do espectador e do realizador unificados em um olhar narrativo.

Pierre, um filme de múltiplos olhares e resultante da experiência de nossos estudantes com a linguagem audiovisual, é agora um local da memória; antes, porém, muitos outros filmes fazem parte de *Pierre*, os filmes a que assistimos durante toda a jornada de espectador. O cinema, por constituir-se em uma educação da sensibilidade, cria raízes profundas na forma como percebemos o mundo, como nos lembramos do mundo, de lugares, de personagens. O cinema é memória.

6 FILMES: O LOCAL DA MEMÓRIA

Em uma das aulas da nossa oficina, uma viagem no tempo, Araújo um guardião da memória do audiovisual da Faculdade de Educação da UnB, espalhou por toda a sala equipamentos, tipos de mídias de áudio e vídeo, formatos que os estudantes nunca tinham visto, já que cresceram na época do *compact disc* e das mídias digitais. No máximo, conheceram as locadoras de fitas cassete, VHS, formatos como Betacam, Super-VHS, Hi8 foram surpresas, bem como as fitas magnéticas e os rolos de filmes de cinema com bitolas de 8mm, 16mm e 35mm.

As histórias que o Araújo trouxe sobre o peso das câmeras e a forma como eram captadas e editadas as fitas são histórias que também compõem a memória do cinema; e o cinema, por sua vez, compõe a nossa memória.

IMAGENS de catástrofes IMAGENS fantásticas, IMAGENS violentas e ensangüentadas, IMAGENS de ambientes aristocráticos, nobres, burgueses, plenos de decoração maravilhosa, IMAGENS de extraterrestres, grotescos, híbridos, IMAGENS angelicais, IMAGENS infernais, povoam os afrescos em movimento do cinema. [...] o cinema e, também, a televisão, revelam-se uma arte da memória. (ALMEIDA, 1999, p. 55)

Durante a oficina flutuamos por nossas memórias e, nesse dia, em especial, refletimos sobre os significados da memória audiovisual: primeiro, sobre as histórias do Araújo, depois sobre a construção dos filmes, em seguida, sobre as imagens. A educação não pode se privar deste debate: a memória das imagens, a educação pelas imagens. Somos constantemente educados pelo cinema e pela televisão; conhecemos lugares fantásticos pela tela grande ou pequena, assistimos a cenas de guerras que, na atualidade, se confundem entre cinema e matérias jornalísticas. Imagens que são colocadas em certos lugares para que nós, espectadores, a memorizemos e para que constituam informação em reminiscência, quando for necessário.

Memórias de filmes

Enquanto produzíamos o filme e adentrávamos no universo da linguagem cinematográfica, imagens e sons de muitos filmes iam se apresentando em minha memória.

Mágico de Oz; ET; Batman; Superman; Indiana Jones; Pulp Fiction; Os Pássaros; O Iluminado; 2001: Uma Odisséia no Espaço; Um Convidado bem Trapalhão; Budapeste; E o Vento Levou; A Noviça Rebelde; O Exterminador do Futuro; Cleópatra; King Kong; Fantasia; Casablanca; Tubarão; Laranja Mecânica; Star Wars; O Exorcista; De Volta para o Futuro; Os Suspeitos; Harry Potter; Encontros e Desencontros; Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças; Moulin Rouge; Metropolis; Matrix; Apocalypse Now; Diários de Motocicleta; O Encoraçado Potemkin; Um Beijo Roubado; O Vampiro de Düsseldorf; Corra Lola, Corra; Asas do Desejo; O Evangelho segundo São Mateus; Transporting; Cidade de Deus; Central do Brasil; Mad Max; Os Sonhos; Esta não é a sua vida; Tudo sobre Minha Mãe; Magnólia; Tempos Modernos; Luzes da Ribalta; O Grande Ditador; O Corvo; Arizona Nunca Mais; Fargo; O Poderoso Chefão; Janela da Alma; Casablanca; Carrie, a estranha; Os Intocáveis; Scarface; Ladrões de Bicicleta; Cantando na Chuva; A Pantera Cor-de-Rosa; Vítor ou Vitória?; Bird; 8 ½; Roma; Amadeus; Ligações Perigosas; Acochado; Nouvelle Vague; Babel; O Nascimento de Uma Nação; Intolerância; A mão que Balança o Berço; Nosferatu; Festim Diabólico; Ed TV; Os Outros; Flores Partidas; O Fabuloso Destino de Amélie Poulain; O Tigre e o Dragão; Malcolm X; Cidadão Kane; Cães de Aluguel; Kill Bill; Assassinos por Natureza; Blade Runner; Alien; Taxi Driver; Chinatown; O Bebê de Rosemary.

Um diretor de cinema tem à sua disposição uma iconografia e uma iconologia, um passado de imagens e histórias, um presente estético cultural, e, principalmente, ele mesmo. (ALMEIDA, 1999, p. 28)

A princípio procurei organizar uma sucessão cronológica de filmes, depois alguns filmes pularam as décadas – inquietos como seus roteiros – e, quando percebi, estava pensando nos diretores e seus filmes. Parei a lista, certamente poderia ficar horas lembrando todos os filmes que de, alguma forma, fizeram parte da minha formação audiovisual e compõem o meu mosaico cinematográfico particular.

Olhei novamente a lista, ela iniciava-se com *Mágico de Oz*, 1939, direção de Victor Fleming, e terminava com *O Bebê de Rosemary*, de 1968, direção de Roman Polanski. O primeiro, talvez a memória mais tenra que eu tenha do cinema. O início em preto e branco e,

de repente, uma imensidão de cores de um mundo especial: Oz. Sem dúvida, foi a partir deste filme que eu passei a amar indiscutivelmente o cinema.

Na verdade, assisti ao filme pela televisão, mesmo assim meus pequenos olhos de seis anos brilharam de forma diferente. O primeiro filme a que assisti no cinema é o segundo da lista: *ET, O Extraterrestre*. Eu estava com oito anos e saí do cinema em estado de transe. Naquele dia, eu completava duas faces maravilhosas: o filme e a sala de cinema.

Já o último da lista, *O Bebê de Rosemary*, aparece nas minhas memórias como um dos filmes mais aterrorizantes, e está ao lado de *O Iluminado* e *O Exorcista* como os filmes que tremo só de lembrar as cenas.

Por certo, a lista é inquietante, mesmo agora que, com a decisão de não trocar os títulos ou de ampliá-la, tenho consciência de que muitos outros filmes deveriam dela constar. Como imagens esquecidas que existem, mas estão excluídas dos seus filmes. O processo de produção do cinema exige uma inevitável edição de imagens, e as imagens esquecidas são aquelas que não entraram na edição final, existem somente em algum arquivo ou no imaginário dos poucos que as assistiram.

Como as imagens esquecidas, a minha lista é grande, fora de sua moldura, nela estão todos os filmes que já assisti, as imagens que vi, e até mesmo aquelas que ajudei a produzir, como o filme Pierre. Foi lendo o *blog* de Ana Maria Bahiana que encontrei a descrição da mesma emoção que eu tive ao assistir aos filmes: *Mágico de Oz* e *ET, O Extraterrestre*.

Eu tinha oito anos quando vi *Hatari!* de Howard Hawks, a primeira vez no falecido Roxy, no Rio de Janeiro, e muitas vezes mais no falecido Arte de Teresópolis, na serra fluminense. Saí do cinema sem saber o que tinha acontecido comigo. Queria ser John Wayne. Queria estar nas savanas da África, num jipe a toda velocidade, entre zebras e rinocerontes. Queria saber como se podia filmar uma coisa daquelas, “de verdade” e não como os Tom & Jerrys das domingueiras no Cine Pax de Ipanema. Queria saber quem era Howard Hawks, como funcionava uma câmera, como se fazia um filme. Meu coração aventureiro, até então alimentado por Julio Verne, Monteiro Lobato e Jack London, realizava o que parecia impossível: ver o que até então apenas imaginava. Foi, certamente, o primeiro filme que mudou minha vida, um impacto semelhante ao de alguns anos depois, quando eu ouviria os Beatles pela primeira vez.⁴⁴

Ao ler a coluna de Ana Maria Bahiana, lembrei-me imediatamente da sala de cinema em que assiste ao Filme ET, chamava-se Cine Real, ficava próximo a minha casa da infância, era um cinema de bairro, que não existe mais, apenas permanece lá, no mesmo local, o prédio antigo, fechado e abandonado. Ele existe nas memórias daqueles que passaram por suas

⁴⁴ *Blog* da Ana Maria Bahiana. Artigo de 11/12/2009. *Avatar*: uma flecha no coração da máquina. Documento eletrônico não paginado; publicação em: http://anamariabahiana.blog.uol.com.br/arch2009-12-06_2009-12-12.html#2009_12-11_01_08_10-135740537-0. Último acesso em: 03 de fevereiro de 2010.

sessões de cinema, da algazarra dos garotos, da ansiedade dos lançamentos. Ir ao cinema era um acontecimento sempre importante.

O filme *Pierre* surge das memórias dos aprendizes da linguagem audiovisual da oficina, a partir da experiência vivida eles contam uma narrativa, explorando a visão de um cego (memórias passadas) e a visão da câmera: o registro do eterno presente. O desafio dessa narrativa é a convivência de duas memórias simultâneas, a de Pierre, uma memória onírica, e a do espectador, por meio da identificação primária; neste caso, sempre alterada pela plateia.

As plateias de *Pierre* das quais participei foram da qualificação do mestrado e do lançamento do filme⁴⁵, com debate posterior à exibição, envolvendo a participação direta do público. E, ainda, durante o Fórum Mundial de Educação Profissional e Tecnológica⁴⁶, na primeira sala de cinema de *Pierre*. Em nenhuma das apresentações os espectadores perceberam, antes de Pierre anunciar, que o personagem era cego. A narrativa (ou linguagem) do filme faz o espectador entrar em um mundo onírico e subjetivo.

No final do filme *Blade Runner*, o Replicante Roy senta-se ao lado de Deckard, o caçador de andróides. Roy está consciente de sua morte iminente e lamenta para Deckard a perda de suas memórias: “*Vi coisas nas quais vocês nunca acreditariam [...]. Todos esses momentos se perderão no tempo como lágrimas na chuva. Hora de morrer*”. A expressão de Deckard muda durante a cena, primeiro o medo do Replicante, em seguida ele observa perplexo os últimos momentos e o testemunho de Roy, ao final, com um olhar vazio e triste, ele pressiona as pálpebras como um sinal de luto. Roy morre.

O cinema, que proporciona memórias de inúmeras imagens, sonoridades, ideias para o nosso imaginário de espectadores, também utiliza a memória como um tema frequente; muitos filmes, como *Amnésia*, (*Memento*), 2001, direção de Christopher Nolan, ou *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*), 2004, direção de Michel Gondry, tratam sobre o assunto.

Em *Amnésia*, o personagem Leonard, que não tem memória recente dos acontecimentos, somente as lembranças do passado, fala sobre os sentidos da memória: “*Todos precisam de espelhos para se lembrar de quem são*”. Acompanhamos os fragmentos da vida de Leonard sob a perspectiva de suas anotações, a cronologia do tempo perde o sentido e ele segue pequenos rastros de sua memória adormecida através de fotografias de uma Polaroid, uma alegoria da memória instantânea.

⁴⁵ O lançamento público do Filme *Pierre* aconteceu no dia 26 de junho de 2009, no Balaio Café, em Brasília/DF.

⁴⁶ O Fórum Mundial de Educação Profissional e Tecnológica (FMEPT) ocorreu em Brasília/DF, de 23 a 27 de novembro de 2009. No evento, o filme *Pierre* participou da mostra oficial de Audiovisual – CINEFÓRUM. Data de exibição: 25 de novembro de 2009.

Em *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*, os personagens Joel Barish e Clementine Kruczynski apagam de suas memórias as lembranças mútuas de seu relacionamento. O filme se passa através das reminiscências de Joel, as quais vão sendo apagadas no decorrer da história. O personagem de Jim Carrey (Joel) vai compreendendo a personalidade de Clementine (Kate Winslet) e se apaixonando mais por ela à medida que vai revivendo e perdendo as memórias em sonho. Em uma das sequências finais, a personagem de Kirsten Dunst recita um trecho do poema "Eloisa to Abelard", de Alexander Pope, que dá origem ao nome do filme: *“Feliz é o destino da inocente vestal, esquecendo o mundo e sendo por ele esquecida. Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças. Toda prece é ouvida e toda graça se alcança”*.

O filme *Rebobine, por favor*, 2008, direção de Michel Gondry, utiliza como referência as memórias do espectador, quando recria cenas de vários filmes de grande sucesso de bilheteria. Revisitamos filmes de várias décadas e realizamos um passeio por nossas memórias cinematográficas.



Ilustração 18- O momento da morte do Replicante Roy em *Blade Runner*; a fotografia como alegoria da memória instantânea em *Amnésia*; e o desaparecimento da memória em *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*

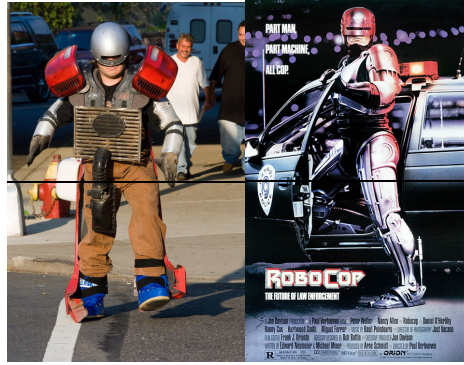


Ilustração 19- O filmes *Robocop* e *Os Caça-Fantasmas* são recriados em *Rebobine*, por favor, por meio da memória de espectador dos personagens Jerry e Mike

No filme que produzimos, o personagem procura manter a memória das imagens vividas e recriá-las pela imaginação. Para o personagem, a visão do passado, transformado ora em pesadelo, ora em alucinações, é a negação do presente. As imagens da memória são as únicas que existem, e é através delas que Pierre constrói sua presente realidade.

7 ADEUS, *PIERRE*

O Cinema é feito de muitas despedidas. Muitas delas povoam para sempre as nossas lembranças. *Adeus, Lênin!* é um filme de despedida: despedida dos sonhos de uma revolução, os quais permanecem vivos apenas para uma mulher que desperta do coma, mas que continua a viver o sonho comunista, mesmo depois da queda do muro de Berlim, por meio das alegorias criadas por seu filho. “Adeus, *Pierre...*” também é uma despedida, mas é também um convite a todos aqueles que acreditam na narrativa. Um convite a futuros e presentes narradores a continuarem por essa história, a se permitirem vivenciar a experiência fílmica em toda a sua intensidade, enfim um convite aos educadores que, como eu, acreditam em uma educação da sensibilidade, em uma outra educação possível.

O cinema, como já dissemos, é repleto de partidas e despedidas; ele nos impele, em seus ciclos narrativos, a revisitar constantemente a vida, a morte e o renascimento das jornadas. A morte, que, segundo Benjamin, representaria o ápice narrativo, é constantemente representada no cinema.

O filme *A Partida*, de Yojiro Takita, nos conta a história de um músico, Daigo Kobayashi, que, ao ser despedido de uma orquestra, retorna à sua cidade natal, no interior do Japão. Essa é a representação da primeira partida e, de certa forma, do retorno de uma jornada inglória. Ao retornar, Daigo procura emprego por meio de um anúncio que fala em “partidas”. Logo a trama irá revelar que as tais “partidas” referem-se a rituais fúnebres e, ao compreender os rituais de partida, o personagem se reconcilia com a própria vida.

As partidas podem revelar outro olhar sobre o conhecimento. Quando iniciei esta caminhada, eu era como um “marujo comerciante”, vinha de Porto Alegre/RS, onde sou professora da Prefeitura Municipal e onde já havia me aventurado com o “cinema na escola”. Desde que entrei pela primeira vez em uma sala de cinema, senti um fascínio perturbador, e esse sentimento me levou a estudar cinema e educação. É como na história de certo imperador chinês: “Certo dia, um imperador chinês pediu ao principal pintor da Corte para apagar a cascata que tinha pintado na parede do palácio porque o ruído da água impedia-o de dormir.” (DEBRAY, 1993, p. 13)

Compreender a importância que a imagem possui para os processos de aprendizagem é permitir-se vivenciar essa experiência. Em Porto Alegre, trabalhei com essa proposta com alunos da 1ª série, em fase de alfabetização, depois com um grupo de estudantes da escola na oficina de cinema. Hoje me sinto um pouco camponesa, ou melhor, uma artesã que encontrou um grupo de artífices para contar e ouvir histórias de cinema.

Lembranças e despedidas, minha memória segue para perguntas de um começo na docência, de um passado que se presentifica neste estudo. Se os narradores falavam sobre as experiências, porque não pensar a experiência do cinema à luz da educação da sensibilidade? Vivenciar o filme em todas as suas etapas criativas, descobrindo uma linguagem que já conhecemos como espectadores, é uma experiência capaz de alterar significativamente a nossa relação com as imagens vencedoras. De repente, podemos olhar além das imagens finais, para além da moldura.

A moldura nos possibilita conhecer o cinema com o cinema, como em *Saneamento Básico e Rebobine, por favor*, em que os personagens começam a fazer cinema meio por acaso, por uma necessidade – para resolver o problema do fosso ou refazer as fitas perdidas.

E, por ser uma forma de expressão artística, o cinema deveria estar presente na escola. Hoje, o texto audiovisual está no nosso cotidiano tanto quanto o texto escrito, e pensar por esse aspecto já seria uma provocação suficiente para que nós, os professores, saíssemos de nosso mundo comum para compartilhar, em nossas práticas docentes, o mundo especial das imagens e do cinema.

A própria educação por meio das imagens já faz parte da vida de milhares de professores e alunos: a educação a distância, mediada pela linguagem audiovisual, por mais que se esforce em buscar uma textura jornalística da informação, não pode ficar totalmente isolada da narrativa fílmica, inevitavelmente é linguagem audiovisual.

A escrita deste trabalho me fez, por muitas vezes, encontrar as lágrimas; precisei entrar em memórias afetivas profundas em relação ao cinema, entender o amor que sinto e que me move em direção a esta educação da sensibilidade. Hoje percebo o quanto sou construção do cinema e, como no filme *Os Sonhos*, do Kurosawa, me vejo entrando nesta grande tela para escutar, ver e dividir com muitos outros as histórias e sensações transformadoras que o cinema é capaz de fazer.

No final da experiência percebemos a unificação do contexto, sentido e local da memória em um único processo. Pierre será um múltiplo local da memória para os partícipes da oficina, o *making of* do aprendizado de uma linguagem escrita por imagens e sonhos.

Na derradeira partida, olho no horizonte e vejo o avião seguindo o seu curso; flutuo até terra firme, lembro do filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, quando Dora se despede de Josué e uma pequena foto os une, um retratinho repleto de significados.

Chegou a hora de dizer adeus a Pierre; muitas ainda serão as lembranças, pois nem todas puderam constar deste texto. Na construção dos filmes, coexistem muitas memórias, dos roteiristas, dos produtores, dos diretores, dos atores, enfim de todos aqueles que participaram da criação da obra. No nosso filme *Pierre*, destaco, em especial, que o roteiro contou com as memórias da Professora da UnB Patrícia Raposo, que, em depoimento aos participantes da oficina, contou a sua história de vida, de como ficara cega, e sobre docência e cegueira.

As memórias que foram construídas pelos estudantes durante o transcorrer da oficina da criação de *Pierre*, sobre a linguagem cinematográfica, a dinâmica do fazer do cinema, as relações entre as diferentes etapas de produção da ideia do roteiro até a finalização fazem parte do universo além da moldura: a experiência do cinema.

Isabela⁴⁷ de Menezes Rocha: *Os conceitos que foram passados durante oficina acabam ficando, porque a gente os vivencia na criação da linguagem audiovisual [...]. Vê o enquadramento e já se lembra dos referenciais; uma outra linguagem que a gente descobre, de outras possibilidades para trabalhar na área da educação.*

Jussara Gomes Nazareno: *Foi além do que eu esperava, uma grande descoberta. Eu que quero trabalhar com artes visuais. [...] O trabalho que a gente teve, de preparação de elenco, me chamou a atenção [...]; trabalhar por traz a produção toda; primeiramente a gente tem que estar ali, sentir como é trabalhar num filme. Criar um personagem, trabalhar a direção, é necessário conhecer um pouco destes princípios.*

Bianca Ribeiro do nascimento: *Eu achei o máximo; pensava que fosse uma coisa bem difícil de fazer, mas, durante o processo, eu diria que é bem tranquilo; todo mundo ajudou um pouco, foi legal porque se aceitou a opinião de todos, e todo mundo pode participar e colaborar [...]. A história é muito interessante porque, só no final, é que se consegue descobrir que o professor é cego [...]. O roteiro, a filmagem, ângulos, uma cena envolve muita coisa, uma cena só, cada detalhe faz diferença.*⁴⁸

⁴⁷ Os depoimentos destacados aconteceram durante o lançamento de *Pierre*.

⁴⁸ Depoimentos dos participantes da oficina de vídeo.

Despeço-me com uma citação de Benjamin, para uma reflexão final ou de um novo começo:

Já se disse que o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?⁴⁹

O avião se afasta.

⁴⁹ BENJAMIN, 1994, p. 107

Adeus, *Pierre...*



... Até o próximo encontro!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA**, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. *Cinema Arte da Memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- _____. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- AMOROSO**, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANDREW**, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ANG**, Tom. *Vídeo digital: uma introdução*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- AUMONT**, Jacques. et al. *A Estética do Filme*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.
- BALÁZS**, Bela. *O homem visível*. In: **XAVIER**, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BAZIN**, André. *Morte todas as tardes*. In: **XAVIER**, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BENJAMIN**, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERGAN**, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar de cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BUÑUEL**, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*. In: **XAVIER**, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BUTCHER**, Pedro. *Abril despedaçado: histórias de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMPBELL**, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Editora Cultrix/Pensamento, 1949.
- CAMPBELL**, Joseph; **MOYERS**, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARRIÈRE**, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CARRIÈRE**, Jean-Claude; **BONITZER**, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996.

COSTA, Maria Auxiliadora Leite. *O figurino no cinema*. In: **DROGUETT**, Juan Guillermo; **ANDRADE**, Flávio. *O feitiço do cinema: ensaios de Griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009.

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

_____. *O olhar cinematográfico: reflexões sobre uma educação da sensibilidade*. In: **CUNHA**, Renato. *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009.

_____. *Nas asas do cinema e da educação: vôo e desejo*. Educação & Realidade, v.33, n.1, p. 225 – 238, jan/jun. 2008.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2000. 234 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

_____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2000.

FIEL, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GERBASE, Carlos. *Direção de Atores: como dirigir atores no cinema e TV*. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2007.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MEIRA, Marly Ribeiro. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. In: **PILLAR**, Analice Dutra. *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

MEIRELES, Fernando e **MANTOVANI**, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MUNSTERBERG, Hugo. *A memória e a imaginação*. In: **XAVIER**, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

MUNSTERBERG, Hugo. *As emoções*. In: **XAVIER**, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

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

PEREIRA, Soraya. *Jornalismo Televisivo, mito e narrativa*. 2008. 133 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, Brasília: 2008.

POZENATO, Kenia; **GAUER**, Mauriem. *Introdução à história da arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

RABIGER, Michael. *Direção de Cinema: técnicas e estética*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

ROOB, Alexander. *O museu hermético: alquimia e misticismo*. Colônia: Taschen, 2006.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: v. 1 Os diretores*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1996.

VERTOV, Dziga. *Resolução do conselho dos três*. In: **XAVIER**, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

VOGLER, Christopher. *A jornada do Escritor: Estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. Rio de Janeiro: Ampersand Ed., 1997

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

FILMOGRAFIA

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO (A Space Odyssey). Direção e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Leonard Rossiter, Margaret Tyrack. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Inglaterra/Estados Unidos. Distribuidora: MGM, 1968 (141 min)

OITO E MEIO (8 1/2). Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk. Roteiro: Ennio Flaiano, Federico Fellini, Tullio Pinelli e Brunello Rondi, baseado em estória de Federico Fellini e Ennio Flaiano. Itália/frança. Distribuidora: Embassy Pictures Corporation, 1963. (140 min).

A HORA DO RUSH (Rush Hour). Direção: Brett Ratner. Produção: Roger Birnbaum e Jonathan Glickman. Intérpretes: Jackie Chan, Chris Tucker, Ken Leung, Tom Wilkinson, Tzi Ma. Roteiro: Jim Kouf e Ross LaManna, baseado em estória de Ross LaManna. Estados Unidos. Distribuidora: New Line Cinema / PlayArte, 1998. (99 min).

A MÃO QUE BALANÇA O BERÇO (The Hand that Rocks the Cradle). Direção: Curtis Hanson. Produção: David Madden. Intérpretes: Annabella Sciorra, Rebecca De Mornay, Matt McCoy, Ernie Hudson, Julianne Moore. Roteiro: Amanda Silver. Estados Unidos. Distribuidora: Buena Vista Pictures, 1992. (111 min).

A NOVIÇA REBELDE (The Sound of Music). Direção e produção: Robert Wise. Intérpretes: Julie Andrews, Christopher Plummer, Eleanor Parker, Richard Haydn, Peggy Wood. Roteiro: Ernest Lehman, baseado no livro de Howard Lindsay e Russel Crouse. Estados Unidos. Distribuidora: 20th Century Fox Film Corporation, 1965. (172 min).

A PANTERA COR-DE-ROSA (The Pink Panther). Direção: Blake Edwards. Produção: Martin Jurow. Intérpretes: Peter Sellers, David Niven, Robert Wagner, Capucine, Brenda De Branzie. Roteiro: Maurice Richlin e Blake Edwards. Inglaterra/Estados Unidos. Distribuidora: United Artists, 1963. (113 min).

A PARTIDA (Okuribito). Direção: Yojiro Takita. Produção: Toshiaki Nakazawa, Toshihisa Watai e Ichirô Nobukuni. Intérpretes: Masahiro Motoki, Tsutomu Yamazaki, Ryoko Hirose, Kazuko Yoshiyuki, Kimiko Yo. Roteiro: Kundo Koyama. Japão. Distribuidora: Paris Filmes, 2008. (130 min).

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Intérpretes: José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Lacerda. Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, baseado em livro de Ismail Kadará Brasil/França/Suíça. Distribuidora: Miramax Films / Columbia TriStar do Brasil, 2001. (105 min).

ACOSSADO (À Bout de Souffle). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville, Henri-Jacques Huet. Roteiro: Jean-Luc Godard, baseado em estória de François Truffaut. França. Distribuidora: Impéria, 1959. (86 min).

AINDA ORANGOTANGOS. Direção: Gustavo Spolidoro. Produção: Cristiane Oliveira, Fabiano de Souza, Milton do Prado, Gílson Vargas e Gustavo Spolidoro. Intérpretes: Karina Kazuê, Linton Shimizu, Kayodê da Silva, Janaína Kramer, Renata de Lélis. Roteiro: Gibran Dipp e Gustavo Spolidoro, baseado em livro de Paulo Scott. Brasil. Distribuidora: Pandora Filmes, 2007. (81 min).

ALIEN, O 8º PASSAGEIRO (Alien). Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler e Walter Hill. Intérpretes: Tom Skerritt, Sigourney Weaver, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, John Hurt. Roteiro: Dan O'Bannon, baseado em estória de Ronald Shusett e Dan O'Bannon. Estados Unidos/Inglaterra. Distribuidora: 20th Century Fox Film Corporation, 1979. (116 min).

AMADEUS. Direção: Milos Forman. Produção: Saul Zaentz. Intérpretes: F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice. Roteiro: Peter Shaffer, baseado em peça de Peter Shaffer. Estados Unidos. Distribuidora: Orion Pictures Corporation, 1984. (158 min).

AMNÉSIA (Memento). Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd e Suzanne Todd. Intérpretes: Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano, Mark Boone Junior, Stephen Tobolowsky. Roteiro: Christopher Nolan, baseado em estória de Jonathan Nolan. Estados Unidos. Distribuidora: Newmarket Capital Group / Summit Entertainment, 2001. (113 min).

APOCALYPSE NOW. Direção e produção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest, Albert Hall. Roteiro: Francis Ford Coppola e John Milius, baseado em romance de Joseph Conrad. Estados Unidos. Distribuidora: United Artists, 1979. (153 min)

ARIZONA NUNCA MAIS (Raising Arizona). Direção: Joel Coen. Produção: Ethan Coen. Intérpretes: Nicolas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman, William Forsythe. Roteiro: Ethan Coen e Joel Coen. Estados Unidos. Distribuidora: Fox Film, 1987. (92 min).

ASAS DO DESEJO (Der Himmel über Berlin). Direção: Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman e Wim Wenders. Intérpretes: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk, Hans Martin Stier, Sigurd Rachman, Beatrice Manowski, Lajos Kovács, Bruno Rosaz; Roteiro: Peter Handke e Wim Wenders. Alemanha/França. Distribuidora: Orion Classics, 1987. (130 min.).

ASSASSINOS POR NATUREZA (Natural Born Killers). Direção: Oliver Stone. Produção: Jane Hamsher, Don Murphy e Clayton Townsend. Intérpretes: Woody Harrelson, Juliette Lewis, Tom Sizemore, Rodney Dangerfield, Everett Quinton. Roteiro: David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone, baseado em estória de Quentin Tarantino. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1994 (119 min).

BABEL. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: Steve Golin, Alejandro González Iñárritu e Jon Kilik. Intérpretes: Brad Pitt, Gael García Bernal, Jamie McBride, Kôji Yakusho, Lynsey Beauchamp. Roteiro: Guillermo Arriaga, baseado em idéia de Guillermo Arriaga e Alejandro González Iñárritu. França/Estados Unidos/México. Distribuidora: Paramount Vantage / UIP, 2006. (142 min).

BATMAN - O CAVALEIRO DAS TREVAS (The Dark Knight). Direção: Christopher Nolan. Produção: Christopher Nolan, Charles Roven e Emma Thomas. Intérpretes: Christian Bale, Michael Caine, Heath Ledger, Gary Oldman, Aaron Eckhart. Roteiro: Jonathan Nolan e Christopher Nolan, baseado em estória de Christopher Nolan e David S. Goyer e nos personagens criados por Bob Kane. Estados Unidos/Inglaterra. Distribuidora: Warner Bros, 2008. (152 min).

BIRD. Direção e Produção: Clint Eastwood. Intérpretes: Forest Whitaker, Diane Venora, Michael Zelniker, Samuel E. Wright, Keith David. Roteiro: Joel Oliansky. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1988. (161 min).

BLADE RUNNER, O CAÇADOR DE ANDRÓIDES (Blade Runner). Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, Daryl Hannah. Roteiro: Hampton Francher e David Webb Peoples, baseado em livro de Philip K. Dick. Estados Unidos/Hong Kong. Distribuidora: Columbia TriStar / Warner Bros, 1982. (118 min).

BOOGIE NIGHTS - PRAZER SEM LIMITES (Boogie Nights). Direção: Paul Thomas Anderson. Produção: Paul Thomas Anderson, Lloyd Levin, John S. Lyons, Joanne Sellar. Intérpretes: Mark Wahlberg, Burt Reynolds, Julianne Moore, Don Cheadle, Philip Seymour Hoffman, Heather Graham, William H. Macy, Luis Guzmán, Thomas Jane, John C. Reilly, Ricky Jay, Robert Ridgely, Alfred Molina, Jack Wallace. Roteiro: Paul Thomas Anderson. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1997. (152 min.).

BRILHO ETERNO DE UMA MENTE SEM LEMBRANÇAS (Eternal Sunshine of the Spotless Mind). Direção: Michel Gondry. Produção: Anthony Bregman e Steve Golin. Intérpretes: Jim Carrey, Kate Winslet, Gerry Robert Byrne, Elijah Wood, Thomas Jay Ryan. Roteiro: Charlie Kaufman, baseado em história de Charlie Kaufman, Michel Gondry e Pierre Bismuth. Estados Unidos. Distribuidora: Focus Features / UIP / TriStar Pictures S.A, 2004. (108 min).

BUDAPESTE. Direção: Walter Carvalho. Produção: Rita Buzzar. Intérpretes: Leonardo Medeiros, Giovanna Antonelli, Gabriella Hámori, Paola Oliveira, Débora Nascimento. Roteiro: Rita Buzzar, baseado em livro de Chico Buarque. Brasil/Hungria/Portugal. Distribuidora: Imagem Filmes, 2009. (113 min).

CÃES DE ALUGUEL (Reservoir Dogs). Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Chris Penn, Steve Buscemi. Roteiro: Quentin Tarantino. Estados Unidos. Distribuidora: Miramax Films, 1992. (99 min).

CANTANDO NA CHUVA (Singin' in the Rain). Direção: Gene Kelly, Stanley Donen. Produção: Arthur Freed. Intérpretes: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Mitchell. Roteiro: Betty Comden e Adolph Green. Estados Unidos. Distribuidora: MGM, 1952. (103 min).

CARRIE, A ESTRANHA (Carrie). Direção: Brian De Palma. Produção: Brian De Palma e Paul Monash. Intérpretes: Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, William Katt, John Travolta. Roteiro: Lawrence D. Cohen, baseado em livro de Stephen King. Estados Unidos. Distribuidora: United Artists / MGM, 1976. (98 min).

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Produção: Hal B. Wallis. Intérpretes: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt. Roteiro: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado em peça de Murray Burnett e Joan Alison. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros. / Metro-Goldwyn-Mayer, 1942. (103 min).

CENTRAL DO BRASIL. Direção Walter Salles Júnior. Produção: Martine de Clemont-Tonnerre e Arthur Cohn. Intérpretes: Fernanda Montenegro; Marília Pera; Vinicius de Oliveira e outros. Roteiro: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro e Walter Salles Júnior. Brasil/França. Distribuidora: Riofile, 1998. (106 min).

CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Produção: Robert Evans. Intérpretes: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, John Hillerman. Roteiro: Robert Towne. Estados Unidos. Distribuidora: Paramount Pictures, 1974. (130 min).

CIDADÃO KANE (Citizen Kane). Direção e Produção: Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick. Roteiro: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. Estados Unidos. Distribuidora: RKO Radio Pictures Inc., 1941. (119 min).

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Walter Salles. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Roberta Rodrigues. Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins. Brasil/França. Distribuidora: Lumière / Miramax Films. 2002. (135 min).

CLEÓPATRA (Cleopatra). Direção: Joseph L. Mankiewicz. Produção: Walter Wanger. Intérpretes: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Pamela Brown, George Cole. Roteiro: Sidney Buchman, Randal MacDougall e Joseph L. Mankiewicz, baseado em livro de Carlo Mario Franzero. Estados Unidos/Inglaterra/Suíça. Distribuidora: 20th Century Fox Film Corporation, 1963. (242 min).

CLUBE DA LUTA (Fight Club). Direção: David Fincher. Produção: Ross Bell, Cean Chaffin e Art Linson. Intérpretes: Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Jared Leto, Zach Grenier. Roteiro: Jim Uhls, baseado em livro de Chuck Palahniuk. Estados Unidos/Alemanha. Distribuidora: 20th Century Fox Film Corporation, 1999. (140 min).

CONDUZINDO MISS DAISY (Driving Miss Daisy). Direção: Bruce Beresford. Produção: Lili Fini Zanuck e Richard D. Zanuck. Intérpretes: Morgan Freeman, Jessica Tandy, Dan Aykroyd, Patti LuPone, Esther Rolle. Roteiro: Alfred Uhry, baseado em peça teatral de Alfred Uhry. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros. 1989. (99 min).

CORRA, LOLA, CORRA (Lola Rennt). Direção: Tom Tykwer. Produção: Stefan Arndt. Intérpretes: Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup, Nina Petri, Armin Rohde. Roteiro: Tom Tykwer. Alemanha. Distribuidora: Sony Pictures Classics / Columbia TriStar Films. 1998. (81 min).

DE VOLTA PARA O FUTURO (Back To The Future). Direção: Robert Zemeckis. Produção: Neil Canton e Bob Galé. Intérpretes: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas F. Wilson. Roteiro: Robert Zemeckis e Bob Galé. Estados Unidos. Distribuidora: Universal Pictures, 1985. (116 min).

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA (The Motorcycle Diaries). Direção: Walter Salles. Produção: Michael Nozik, Edgard Tenenbaum e Karen Tenkhoff. Intérpretes: Gael García Bernal, Susana Lanteri, Mía Maestro, Mercedes Morán, Jean Pierre Nohen. Roteiro: Jose Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado. Estados Unidos/Argentina/Inglaterra/Alemanha/México/Chile/Peru/França. Distribuidora: Buena Vista International, 2004. (128 min).

...E O VENTO LEVOU (Gone With The Wind). Direção: Victor Fleming. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Hattie McDaniel. Roteiro: Sidney Howard, baseado em livro de Margaret Mitchell. Estados Unidos. Distribuidora: MGM / New Line Cinema, 1939. (241 min).

EDTV. Direção: Ron Howard. Produtor: Jeffrey T. Barabe, Brian Grazer, Todd Hallowell, Ron Howard. Intérpretes: Matthew McConaughey, Ellen DeGeneres, Jenna Elfman, Woody Harrelson, Sally Kirkland, Martin Landau, Rob Reiner, Dennis Hopper, Elizabeth Hurley. Roteiro: Émile Gaudreault, Sylvie Bouchard, Lowell Ganz, Babaloo Mandel. Estados Unidos. Distribuidora: Imagine Entertainment, 1999. (122 min).

ENCONTROS E DESENCONTROS (Lost in Translation). Direção: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola e Ross Katz. Intérpretes: Scarlett Johansson, Bill Murray, Giovanni Ribisi, Fumihiko Hayashi, Daikon. Roteiro: Sofia Coppola. Estados Unidos/Japão. Distribuidora: Focus Features, 2003. (105 min).

ESTA NÃO É A SUA VIDA. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo. Intérpretes: Noeli Joner Cavalheiro (depoimento de vida), José Mayer (narração), Lisa Becker (dados, voz feminina), Bira Valdez (dados, voz masculina), Robin Klein (narração em inglês). Roteiro: Jorge Furtado. Brasil. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1991. (16 min).

E.T. - O EXTRATERRESTRE (E.T.: The Extra-Terrestrial). Diretor: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg e Kathleen Kennedy. Intérpretes: Dee Wallace, Henry Thomas, Peter Coyote, Robert MacNaughton, Drew Barrymore, Erika Eleniak, C. Thomas Howell, Pat Walsh e Debra Winger (vozes do E.T.). Roteiro: Melissa Mathison. Estados Unidos. Distribuição: Universal Pictures, 1982. (115 min).

FANTASIA. Direção: James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Hamilton Luske, Jim Handley, Norman Ferguson, T. Hee, Wilfred Jackson, Bill Roberts, Paul Sattersfield. Produção: Walt Disney. Intérpretes: Leopold Stokowski, Deems Taylor, James Macdonald, Paul J. Smith, Walt Disney. Roteiro: Joe Grant e Dick Huemer (sequências de orquestra); Lee Blair, Elmer Plummer e Phil Dike ("Toccata e Fuga em Ré Menor"); Sylvia Moberly-Holland, Norman Wright, Albert Heath, Bianca Majolie e Graham Heid ("Suíte Quebra-Nozes"); Perce Pea. Estados Unidos. Distribuidora: RKO Radio Pictures Inc./ Buena Vista Pictures, 1940. (120 min).

FARGO. Direção: Joel Coen. Produção: Ethan Coen. Intérpretes: William H. Macy, Frances McDormand, Steve Buscemi, Peter Stormare, Kristin Rudrüd. Roteiro: Joel Coen e Ethan Coen. Estados Unidos. Distribuidora: Gramercy Pictures, 1996. (98 min).

FESTIM DIABÓLICO (Rope). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock e Sidney Bernstein. Intérpretes: James Stewart, John Dall, Farley Granger, Cedric Hardwicke,

Constance Collier. Roteiro: Hume Cronyn e Arthur Laurents, baseado em peça de Patrick Hamilton. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros. / Universal Pictures, 1948. (80 min).

FLORES PARTIDAS (Broken Flowers). Direção: Jim Jarmusch. Produção: Jon Kilik, Jim Jarmusch, Jean Labadie e Stacey E. Smith. Intérpretes: Bill Murray, Jeffrey Wright, Sharon Stone, Frances Conroy, Tilda Swinton. Roteiro: Jim Jarmusch. França/Estados Unidos. Distribuidora: Focus Features / Europa Filmes, 2005. (105 min).

GUERRA NAS ESTRELAS (Star Wars). Direção: George Lucas. Produção: Gary Kurtz. Intérpretes: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness. Roteiro: George Lucas. Estados Unidos. Distribuidora: 20th Century Fox Film Corporation, 1977. (121 min).

HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL (Harry Potter and the Sorcerer Stone). Direção: Chris Columbus. Produção: David Heyman. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Richard Harris, Maggie Smith. Roteiro: Steven Kloves, baseado em livro de J.K. Rowling. Estados Unidos/Inglaterra. Distribuidora: Warner Bros, 2001. (152 min).

INTOLERÂNCIA (Intolerance: Love's Struggle Throughouy The Ages). Direção e produção: D.W. Griffith. Intérpretes: Lilian Gish, Mae Marsh, Robert Harron, Olga Grey, Miriam Cooper, Walter Long. Roteiro: Tod Browning, D.W. Griffith, Anita Loos. Estados Unidos. Distribuidora: VTO Continental, 1916. (123 min).

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Documentário com: José Saramago, Hermeto Paschoal, Wim Wenders, Evgen Bavcar, Oliver Sacks e outros. Roteiro: João Jardim. Música: José Miguel Wisnik. Brasil/Estados Unidos/França/Inglaterra. Estúdio Ravina Films, 2002. (73 minutos).

KILL BILL - VOLUME 1 (Kill Bill: Vol. 1). Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Uma Thurman, Lucy Liu, Vivica A. Fox, Daryl Hannah, David Carradine. Roteiro: Quentin Tarantino, baseado em personagem criada por Quentin Tarantino e Uma Thurman. Estados Unidos. Distribuidora: Miramax Films / Buena Vista International / Lumière, 2003 (110 min).

KING KONG. Direção: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. Produção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Intérpretes: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher, Sam Hardy. Roteiro: James Ashmore Creelman e Ruth Rose, baseado em estória de Merian C. Cooper e Edgar Wallace. Estados Unidos. Distribuidora: RKO Radio Pictures Inc., 1933. (109 min).

LADRÕES DE BICICLETAS (Ladri di Biciclette). Direção: Vittorio De Sica. Produção: Giuseppe Amato e Vittorio De Sica. Intérpretes: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci. Roteiro: Cesare Zavattini, baseado em história de Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri e Cesare Zavattini e em romance de Luigi Bartolini. Itália. Distribuidora: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, 1948. (90 min).

LARANJA MECÂNICA (A Clockwork Orange). Direção e Produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, Adrienne

Corri. Roteiro: Stanley Kubrick, baseado em livro de Anthony Burgess. Inglaterra/Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros, 1971. (138 min).

LIGAÇÕES PERIGOSAS (Dangerous Liaisons). Direção: Stephen Frears. Produção: Norman Heyman e Hank Moonjean. Intérpretes: Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Swoosie Kurtz, Keanu Reeves. Roteiro: Christopher Hampton, baseado em livro de Choderlos de Laclos. Estados Unidos/Inglaterra. Distribuidora: Warner Bros. Pictures, 1988. (119 min).

LUZES DA RIBALTA (Limelight). Direção e Produção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Claire Bloom, Buster Keaton, Sydney Chaplin, Norman Lloyd. Roteiro: Charles Chaplin, baseado em história de Charles Chaplin. Estados Unidos. Distribuidora: United Artists, 1952. (132 min).

MAD MAX. Direção: George Miller. Produção: Byron Kennedy. Intérpretes: Mel Gibson, Joanne Samuel, Hugh Keays-Byrne, Steve Bisley, Tim Burns. Roteiro: George Miller e James McCausland. Austrália. Distribuidora: Orion Pictures Corporation, 1979. (93 min).

MAGNÓLIA (Magnolia). Direção e produção: Paul Thomas Anderson. Intérpretes: Julianne Moore, William H Macy, John C. Reilly, Tom Cruise, Philip Baker Hall, Philip Seymour Hoffman. Roteiro: Paul Thomas Anderson. Estados Unidos. Distribuidora: Playarte, 1999. (188 min).

MALCOLM X (Malcolm X). Direção: Spike Lee. Produção: Spike Lee e Marvin Worth. Intérpretes: Denzel Washington, Angela Bassett, Albert Hall, Al Freeman Jr., Delroy Lindo, Spike Lee, Theresa Randle, Kate Vernon, Lonette McKee, Tommy Hollis, James McDaniel, Ernest Thomas, Jean LaMarre, O. L. Duke, Larry McCoy. Roteiro: Arnold Perl e Spike Lee, baseado em livro de Malcolm X e Alex Haley. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros. / UIP, 1992. (202 min).

MATRIX (The Matrix). Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Produção: Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Gloria Foster, Joe Pantoliano, Marcus Chong, Julian Arahanga, Matt Doran, Belinda McClory, Anthony Ray Parker, Paul Goddard. Roteiro: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Estados Unidos/Austrália. Distribuidora: Warner Bros., 1999. (136 min).

METRÓPOLIS (Metropolis). Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Alfred Abel, Gustav Frohlich, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos. Roteiro: Thea Von Harbou e Fritz Lang, baseado em livro de Thea Von Harbou. Alemanha. Distribuidora: Paramount Pictures / Kino International, 1927. (100 min).

MOULIN ROUGE – AMOR EM VERMELHO (Moulin Rouge). Direção: Baz Luhrmann. Produção: Fred Baron, Martin Brown e Baz Luhrmann. Intérpretes: Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh. Roteiro: Baz Luhrmann e Craig Pearce. Estados Unidos/Austrália. Distribuidora: 20th Century Fox Film Corporation, 2001. (127 min).

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF (M) Direção: Fritz Lang. Produção: Seymour Nezenbal. Intérpretes: Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Friedrich Gnass. Roteiro: Fritz Lang, Adolf Jansen, Thea Von Harbou e Paul Falkenberg. Alemanha. 1931. (105 min).

NOSFERATU (Nosferatu, eine Symphonie dês Grauens). Direção: F. W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann e Albin Grau. Intérpretes: Max Schreck, Gustav V. Wangenheim, Greta Schroeder, Alexander Granach. Roteiro: Henrik Galeen, baseado em livro de Bram Stoker. Alemanha. Distribuidora: Film Arts Guild, 1922. (80 min).

NOUVELLE VAGUE (Nouvelle Vague). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Alain Sarde e Ruth Waldburger. Intérpretes: Alain Delon, Domiziana Giordano, Jacques Dacqmine, Christophe Odent, Roland Amstutz, Cécile Reigher, Laurence Côte. Roteiro: Jean-Luc Godard. França/Suíça. Distribuidora: Abril Vídeo, 1990. (89 min).

O BEBÊ DE ROSEMARY (Rosemary's Baby). Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle e Dona Holloway. Intérpretes: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer, Maurice Evans. Roteiro: Roman Polanski, baseado em livro de Ira Levin. Estados Unidos. Distribuidora: Paramount Pictures, 1968. (142 min).

O CORVO (The Crow). Direção: Alex Proyas. Produção: Jeff Most, Edward R. Pressman e Bob Rosen. Intérpretes: Brandon Lee, Rochelle Davis, Ernie Hudson, Ling Bai, Angel David. Roteiro: David J. Schow e John Shirley, baseado nas estórias em quadrinhos de James O`Barr. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1994. (102 min).

O ENCOURAÇADO POTESKIN (Bronenosets Potyomkin). Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Jacob Bliokh. Intérpretes: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Ivan Bobrov, Mikhail Gornov, Aleksandr Levshin. Roteiro: Nina Agadzhanova e Sergei Eisenstein. URSS. Distribuidora: Continental Home Video, 1925. (74 min).

O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (Il vangelo Secondo Matteo). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Intérpretes: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini, Marcello Morante, Mario Socrate, Settimio Di Porto, Alfonso Gatto, Luigi Barbini, Giacomo Morante, Giorgio Agamben, Guido Cerretani, Rosario Migale, Ferruccio Nuzzo, Marcello Galdini, Elio Spaziani. Roteiro: Pier Paolo Pasolini. França/Itália. Distribuidora: Versátil, 1964. (137 min).

O EXORCISTA (The Exorcist). Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Intérpretes: Linda Blair, Ellen Burstyn, Max Von Sydow, Lee J. Cobb, Kitty Winn, Jack MacGowran, Barton Heyman, Robert Geringer, Vasiliki Maliaros. Roteiro: William Peter Blatty. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1973. (120 min).

O EXTERMINADOR DO FUTURO (The Terminator). Direção: James Cameron. Produção: Gale Anne Hurd. Intérpretes: Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn, Linda Hamilton. Roteiro: James Cameron e Gale Anne Hurd. Estados Unidos/Inglaterra. Distribuidora: 20th Century Fox, 1984 (108 min).

O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN (Les Fabuleux Destin d'Amélie Poulain). Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção: Jean-Marc Deschamps e Claudie Ossard. Intérpretes: Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Rufus, Yolande Moreau, Artus de Penguern, Urbain Cancelier, Dominique Pinon, Maurice Benichou. Roteiro: Jean-Pierre Jeunet e Guillaume Laurant. França/Alemanha. Distribuidora: Miramax Films, 2001. (120 min).

O GRANDE DITADOR (The Great Dictator). Direção e produção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardiner, Maurice Moscovich. Roteiro: Charles Chaplin. Estados Unidos. Distribuidora: Continental, 1940. (126 min).

O HOMEM ERRADO (The Wrong Man). Direção e produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Henry Fonda, Vera Miles, Anthony Quayle, Harold Stone, John Heldabrand e Doreen Lang. Roteiro: Angus Burks, baseado em livro de Maxwell Anderson. Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1957. (105 min).

O ILUMINADO (The Shining). Direção: Stanley Kubrick. Produção: Robert Fryer. Intérpretes: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone. Roteiro: Diane Johnson e Stanley Kubrick, baseado no livro de Stephen King. Inglaterra/Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1980. (146 min).

O MÁGICO DE OZ (The Wizard of Oz). Direção: Victor Fleming. Produção: Mervyn LeRoy. Intérpretes: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley. Roteiro: Noel Langley, Florence Ryerson e Edgar Allan Wolf, baseado em livro de L. Frank Baum. Estados Unidos. Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer / Warner Bros, 1939. (101 min).

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO (The Birth of a Nation). Direção e produção: D. W. Griffith. Intérpretes: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper. Roteiro: D. W. Griffith e Frank E. Woods, baseado em livro e peça de Thomas F. Dixon Jr. Estados Unidos. Distribuidora: Joseph Brenner Associates Inc., 1915. (187 min).

O PODEROSO CHEFÃO (The Godfather). Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. Intérpretes: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, John Cazale, Richard Conte, Robert Duvall, Diane Keaton. Roteiro: Francis Ford Coppola e Mario Puzo, baseado em livro de Mario Puzo. Estados Unidos. Distribuidora: Paramount Pictures do Brasil, 1972. (1751min).

O TIGRE E O DRAGÃO (Wo Hu Cang Long). Direção: Ang Lee. Produção: Li-Kong Hsu, William Kong e Ang Lee. Intérpretes: Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh, Zhang Ziyi, Chang Chen, Lung Sihung, Cheng Pei Pei, Li Fazeng. Roteiro: Hui-Ling Wang, James Schamus e Kuo Jung Tsai, baseado em livro de Du Lu Wang. China/Tai Wan/Hong Kong/Estados Unidos. Distribuidora: Columbia Pictures, 2000. (120 min).

OS CAÇADORES DA ARCA PERDIDA (Raiders Of The Lost Ark). Direção: Steven Spielberg. Produção: Frank Marshall. Intérpretes: Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Ronald Lacey, John Rhys-Davies. Roteiro: Lawrence Kasdan, baseado em estória de George Lucas e Philip Kaufman. Estados Unidos. Distribuidora: Paramount Pictures, 1981. (115 min).

OS CAÇA-FANTASMAS (Ghost Busters). Direção e produção: Ivan Reitman. Intérpretes: Bill Murray, Dan Aykroyd, Sigourney Weaver, Harold Ramis. Roteiro: Dan Aycroyd e Harold Ramis. Estados Unidos. Distribuidora: Columbia Pictures, 1984. (105 min).

OS DONOS DA RUA (Boyz`n the Hood). Direção: John Singleton. Produção: Steve Nicolaides. Intérpretes: Larry Fishburne, Cuba Gooding Jr., Ice Cube, Morris Chestnut.

Roteiro: John Singleton. Estados Unidos. Distribuidora: LK Tel, Columbia Home Video, 1991. (112 min).

OS INTOCÁVEIS (The Untouchables). Direção: Brian de Palma. Produção: Ray Hartwick. Intérpretes: Kevin Costner, Sean Connery, Charles Martin Smith, Andy Garcia. Roteiro: David Mamet, baseado em livro de Oscar Frrelay, Eliot Ness e Paul Robsky. Estados Unidos. Distribuidora: Paramount Pictures, 1987. (119 min).

OS IMPERDOÁVEIS (Unforgiven). Direção e produção: Clint Eastwood. Intérpretes: Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris. Roteiro: Clint Eastwood. Estados Unidos. Warner Bros., 1992. (131 min).

OS OUTROS (The Others). Direção: Alejandro Amenábar. Produção: Fernando Bovaira. Intérpretes: Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher Eccleston, Renée Asherson. Roteiro: Alejandro Amenábar. Estados Unidos/Espanha/França/Itália. Distribuidora: Miramax Films / Dimension Films, 2001. (101 min).

OS PÁSSAROS (The Birds). Direção e produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Tippi Hedren. Roteiro: Evan Hunter, baseado em história de Daphne Du Maurier. Estados Unidos. Distribuidora: Universal Pictures / Alfred Hitchcock Productions, 1963. (120 min).

OS SUSPEITOS (The Usual Suspects). Direção: Brian Singer. Produção: Michael McDonnell e Brian Singer. Intérpretes: Stephen Baldwin, Gabriel Byrne, Benicio Del Toro, Kevin Pollak, Kevin Spacey. Roteiro: Christopher McQuarrie. Estados Unidos/Alemanha. Distribuidora: Gramercy Pictures, 1995. (105 min).

PIERRE, O FILME. Direção, produção e roteiro: alunos da Oficina de Vídeo da Faculdade de Educação. Universidade de Brasília - UnB, Brasília, 2008.

PULP FICTION – TEMPO DE VIOLÊNCIA (Pulp Fiction). Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Tim Roth. Roteiro: Quentin Tarantino, baseado em estória de Roger Avary e Quentin Tarantino. Estados Unidos. Distribuidora: Miramax Films, 1994. (154 min).

REBOBINE, POR FAVOR (Be Kind Rewind). Direção: Michel Gondry. Produção: Georges Bermann, Julie Pong e Michel Gondry. Intérpretes: Jack Black, Mos Def, Danny Glover, Mia Farrow. Roteiro: Michel Gondry. Estados Unidos/Inglaterra. Distribuidora: New Line Cinema / Europa Filmes, 2008. (102 min).

ROBOCOP, O POLICIAL DO FUTURO (RoboCop). Direção: Paul Verhoeven. Produção: Arne Schmidt. Intérpretes: Peter Weller, Nancy Allen, Rolynn Cox, Kurtwood Smith, Miguel Ferrer. Roteiro: Michael Miner e Edward Neumeier. Estados Unidos. Distribuidora: Orion Pictures Corporation, 1987. (102 min).

ROMA, CIDADE ABERTA (Roma, Città Aperta) Direção: Roberto Rossellini. Produção: Giuseppe Arnato, Roberto Rossellini e Ferruccio de Martino. Intérpretes: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Vito Annichiarico. Roteiro: Sergio Amidei e Federico Fellini, baseado em estória de Sergio Amidei e Alberto Consiglio. Itália. Distribuidora: Arthur Mayer & Joseph Burstyn Inc., 1945. (98 min).

SANEAMENTO BÁSICO, O FILME (Saneamento Básico) Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Intérpretes: Fernanda Torres, Wagner Moura, Camila Pitanga, Bruno Garcia, Lazaro Ramos. Roteiro: Jorge Furtado. Brasil. Distribuidora: Columbia Pictures do Brasil, 2007. (112 min).

SCARFACE. Direção: Brian de Palma. Produção: Martin Bregman. Intérpretes: Al Pacino, Steven Bauer, Michelle Pfeiffer, Mary Elizabeth Mastrantonio. Roteiro: Oliver Stone. Estados Unidos. Distribuidora: Columbia Pictures, 1983. (170 min).

SEVEN – OS SETE CRIMES CAPITAIS (Se7en). Direção: David Fincher. Produção: Phyllis Carlyle e Arnold Kopelson. Intérpretes: Morgan Freeman, Brad Pitt, Daniel Zacapa, Gwyneth Paltrow. Roteiro: Andrew Kevin Walker. Estados Unidos. Distribuidora: Playarte, 1995. (127 min).

SONHOS (Yume). Direção: Akira Kurosawa. Produção: Mike Y. Inoue e Hisao Kurosawa. Intérpretes: Akira Terao, Mitsuko Baisho, Toshie Negishi, Mieko Harada. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão/Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1990. (119 min).

SUPERMAN – O FILME (Superman). Direção: Richard Donner. Produção: Alexander Salkind e Pierre Spengler. Intérpretes: Christopher Reeves, Marlon Brandon, Gene Hackman, Ned Beatty, Jackie Cooper, Glenn Ford. Roteiro: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, e Robert Benton, baseado nos personagens criados por Jerry Siegel e Joe Shuster. Canada/Inglaterra/Estados Unidos. Distribuidora: Warner Bros., 1978. (144 min).

TAXI DRIVER – MOTORISTA DE TÁXI (Taxi Driver). Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips e Michael Phillips. Intérpretes: Robert De Niro, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel. Roteiro: Paul Schrader. Estados Unidos. Distribuidora: Columbia Pictures, Sony Pictures, 1976. (114 min).

TEMPOS MODERNOS (Modern Times). Direção e produção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Tiny Sandford. Roteiro: Charles Chaplin. Estados Unidos. Distribuidora: United Artists, 1936. (87 min).

TRAINSPOTTING – SEM LIMITES (Trainspotting). Direção: Danny Boyle. Produção: Andrew Macdonald. Intérpretes: Ewan McGregor, Ewen Bremner, Kevin McKidd, Robert Carlyle. Roteiro: John Hodge, baseado em livro de Irvine Welsh. Inglaterra. Distribuidora: Miramax Films, PolyGram Filmed Entertainment, 1996. (94 min).

TUBARÃO (Jaws). Direção: Steven Spielberg. Produção: David Brown, Richard D. Zanuck. Intérpretes: Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary. Roteiro: Carl Gottlieb, baseado em livro de Peter Benchley. Estados Unidos. Distribuidora: Universal Pictures, 1975. (124 min).

TUDO SOBRE MINHA MÃE (Todo Sobre Mi Madre). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustin Almodóvar. Intérpretes: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Pena, Antonia San Juan. Roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha/França. Distribuidora: Sony Pictures Classics / 20th Century Fox Film Distributing, 1999. (101 min).

UM BEIJO ROUBADO (My Blueberry Nights). Direção: Wong Kar-Wai. Produção: Stephane Kooshmanian, Jean-Louis Piel, Jacky Pang Yee Wah e Wang Wei. Intérpretes: Jude Law, Norah Jones, Frankie Faison, David Strathairn. Roteiro: Lawrence Block e Wong Kar-

Wai, baseado em estória de Wong Kar-Wai. China, França, Hong Kong. Distribuidora: MGM, The Weinstein Company, Europa filmes, 2007. (95 min).

UM CONVIDADO BEM TRAPALHÃO (The Party). Direção e produção: Blake Edwards. Intérpretes: Peter Sellers, Claudine Longet, Jean Carson, Al Checco. Roteiro: Blake Edwards, Tom Waldman e Frank Waldman, baseado em estória de Blake Edwards. Estados Unidos. Distribuidora: United Artists, 1968. (95 min).

VÍTOR OU VITÓRIA? (Victor/Victoria). Direção: Blake Edwards. Produção: Tony Adams e Blake Edwards. Intérpretes: Julie Andrews, James Garner, Robert Preston, Lesley Ann Warren. Roteiro: Blake Edwards e Hans Hoemburg, baseado em roteiro de Reinhold Schunzel. Estados Unidos/Inglaterra. Distribuidora: MGM, 1982. (134 min).

Sites consultados: www.imdb.com – www.adorocinema.com – cinema.cineclick.uol.com.br – www.epipoca.com.br

ICONOGRAFIA

Ilustração 1 – Montagem de imagens do filme *Essa não é a sua vida*, de Jorge Furtado. As cinco primeiras imagens são de roletas, e a sexta imagem é de Noeli Joner Cavaleiro, a protagonista do filme.

Ilustração 2 – *Speculum Veritatis*, século XVII. (ROOB, 2006, p. 547).

Ilustração 3 – Montagem digital das fotografias de *Pierre*; montagem Patrícia Barcelos.

Ilustração 4 – Fotografia do filme *Saneamento Básico*. Foto de divulgação. http://www.saneamentobasicofilme.com.br/fotos_cenas.html

Ilustração 5 – Exemplos de Lâminas de projeção apresentadas aos estudantes para o estudo sobre o roteiro de cinema.

Ilustração 6 – Fotografia do filme *Pierre: o Arlequim e a Colombina*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustração 7 – Fotografia do filme *Pierre: enquadramento da câmera*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustração 8 – Fotografia do filme *Pierre: câmera subjetiva de Pierre*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustração 9 – Fotografia do filme *Pierre: preparação do ator para gravação*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustração 10 – Fotografia do filme *Pierre: estudantes durante a gravação de cena*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustração 11 – Fotografia do filme *Pierre: a gravação no banheiro de Pierre*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustração 12 – Fotografia do filme *Pierre*, preparação dos atores. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustração 13 – Fotografias do filme *Pierre: close da maquiagem do Pierrô e do Arlequim*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB. E, no centro, a imagem do personagem Coringa, Heath Ledger, do filme *Batman – Cavaleiro das Trevas*.

Ilustração 14 – Fotografia do filme *Pierre: gravação em sala de aula da Faculdade de Educação/UnB*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustração 15 – Imagem do *site* de Pierre, com destaque para o mapa da locação.

Ilustração 16 – Imagem do *site* do grupo virtual ofvideo2008.

Ilustração 17 – Imagem do *site* do grupo virtual ofvideo2008, destaque para o *link* do programa de formatação de roteiros – Celtx.

Ilustração 18 – Imagens dos filmes: *Blade Runner*, *Amnésia* e *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*.

Ilustração 19 – Imagens dos filmes: *Robocop*, *Os Caça-Fantasmas* e *Rebobine, por favor*.

Ilustrações finais e do glossário – Sequencia de fotografias do filme *Pierre*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

Ilustrações do glossário – imagens capturadas do filme *Pierre*. Fonte: Oficina de audiovisual da Faculdade de Educação da UnB.

ANEXO A – Programa da Oficina de Vídeo

Universidade de Brasília
Faculdade de Educação
Curso de Graduação em Pedagogia

Disciplina: Tecnologia Educacional: Oficina de Vídeo

Professora: Laura Maria Coutinho

Estágio Docente: Patrícia Barcelos

Técnicos de audiovisual: Eliomar Araújo e José Miguel

**Local: Laboratório de Audiovisual da Faculdade de Educação – FE 3 - subsolo.
2/2008**

PROGRAMA

Esta disciplina tem o caráter de oficina e envolve a realização de um trabalho prático. A teoria sobre o audiovisual e seus usos educativos será apresentada durante a realização de um curta-metragem. O curso conjuga teoria e prática com o objetivo de aproximar os alunos dos conhecimentos relacionados às etapas de realização de um filme, ao mesmo tempo em que possibilita a reflexão sobre a narrativa e experiência fílmica.

Características:

- O aluno deverá participar da realização de um curta-metragem.
- A participação consiste em criar (roteiro original), produzir, gravar e editar um curta-metragem de 10 minutos (no máximo) de ficção.
- Todo o processo de criação deverá ser realizado em grupo com a participação dos alunos em todas as etapas: da idéia até a apresentação do filme.
- O cronograma apresenta uma proposta de oficina compatível com a disponibilidade de tempo.

Atenção:

- O trabalho poderá envolver gravações externas (algumas com a duração superior a um turno de aula)
- Além de utilizar o horário da disciplina para as gravações poderão ser agendadas outras datas, em conformidade com a disponibilidade do equipamento e dos técnicos da universidade.

Avaliação

A avaliação envolve todas as etapas da disciplina, é, portanto, processual. Compreende a presença nas atividades, internas e externas, a capacidade de trabalho em equipe e apresentação do programa realizado para disciplina.

Cronograma

Data	Atividade
15/08 a 03/10	1ª Etapa: Fundamentos Cinema: estrutura, funções e etapas da produção da obra Roteiro: Estrutura do roteiro: Cena, Ato etc. Linguagem audiovisual – planos, ângulos, técnica Produção e ensaios com os atores e demais integrantes dos grupos. Resultados esperados: Roteiro estruturado e pré-produção organizada.
10/10 a 31/10	2ª Etapa: Gravação
07/11 a 28/11	3ª Etapa: Decupagem, edição e finalização
05/12	Apresentação final e avaliação do trabalho

Disciplina: Tecnologia Educacional: oficina de vídeo

Professora: Laura Maria Coutinho

Estágio Docente: Patrícia Barcelos

Técnico de audiovisual: Eliomar Araújo

Alunos:

1. Bianca Ribeiro do nascimento
2. Grazielle Campos Cajá
3. Isabela de Menezes Rocha
4. Juliane Lima Ramos
5. Jussara Gomes Nazareno
6. Lindalberto Rodrigues Alves
7. Lívia Carolina dos Santos Rocha
8. Maria Gabriela da Silveira Guimarães
9. Mariana Rocha Hosken
10. Mariana da Silva Soares
11. Natália Prisco Dias
12. Nayara Fatel dos Santos
13. Nilma Rosa de Matos
14. Pedro Henrique de Farias Gomes
15. Renato Gonçalves de Sousa Cruz
16. Rodrigo Ávila Cipullo

ANEXO B – Criação de Personagens

Criação de Personagens

Estes são alguns exemplos dos personagens criados pelos alunos.

Meu nome é **Cláudia**. Tenho 30 anos, nasci em Brasília. Tenho cabelos enrolados, longos e escuros; vivo de roupas sociais, pois herdei a empresa de meu pai que faleceu há 3 anos, de enfarto; desde então, vivo correndo, fazendo mil coisas ao mesmo tempo. Possuo um jeito elétrico e exigente, quero tudo pronto pra ontem. Na verdade, esse meu jeito responsável só apareceu porque tive que cuidar dos negócios de meu pai; antes eu era super gastadeira, saía todos os dias pra festas. Agora, poucos amigos restam; acho que, por não ter mais tanto tempo como antes, muitas pessoas se afastaram de mim; agora me tornei neurótica por trabalho, mas sou feliz assim.

Ana Carolina, 9 anos, mora no Brasil. Tem cabelos longos e claros, altura mediana, um pouco gordinha. Gosta de ler um livro por semana, quer ser sempre a melhor aluna, não come doces porque faz regime. É educada, mas impaciente, com uma personalidade forte. Tem poucos amigos, mas os ama. Tem uma infância cercada de regalias, como boas escolas, boas roupas e os melhores brinquedos. Fala inglês, e sua melhor amiga é sua irmã caçula, de quem cuida como se fosse sua mãe. É uma pequena adulta, bem à frente de seu tempo, mas seu maior desejo é viver como uma criança.

Nome: **Maria Zilda Pereira**

Idade: 35 anos

Local de Nascimento: Arapuá (cidade do interior de Minas Gerais)

Mulher de aproximadamente 1,70m, magra. Tem a pele clara, porém cabelos e olhos bem escuros. Possui cabelos longos e bem lisos. Ela tem uma expressão de mulher sofrida, entretanto procura manter o sorriso no rosto. Nota-se sua face vermelha do sol. É uma mulher forte, que, apesar das dificuldades financeiras, sempre se mostrou bem-humorada; piadas, aliás, são essenciais em sua vida. Gosta de se vestir com roupas bem coloridas, principalmente vestidos. Ela nasceu numa fazenda que fica na cidade de Arapuá. Filha de pais analfabetos, não teve muita oportunidade de estudar, só conseguiu chegar até a segunda série. Sua infância foi bem sofrida, teve que trabalhar muito nas lavouras de café. Apesar das dificuldades de sua infância, pode-se dizer que ela aproveitava bem os momentos livres brincando com seus primos e vizinhos. Aos 17 anos engravidou e foi abandonada pelo namorado. Resolveu, então, ir para a cidade grande tentar uma vida melhor. Assim que ganhou seu filho Joaquim, um menino com graves dificuldades de aprendizagem, Maria foi para São Paulo. Em São Paulo, começou a trabalhar como diarista, função que exerce até hoje. Ela trabalha muito para sustentar e dar uma boa educação para seu filho problemático. Mora de aluguel. Durante toda a sua vida estabeleceu uma boa relação com as pessoas que a cercam, só teve problemas com a professora de Joaquim, pois segundo ela, era uma mulher que não servia para ensinar e compreender o seu filho. As pessoas que estão ao redor de Maria gostam muito de sua companhia, já que ela é muito engraçada e prestativa. As pessoas também se divertem com seus “tropeços” na língua portuguesa, tendo em vista o pouco grau de instrução da personagem.

José Abreu, 31 anos, nascido em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil. De baixa estatura, 1,60m, moreno (escuro), cabelos e olhos negros. De família humilde, teve vida dura na infância, com muitas dificuldades financeiras. Seu pai tinha uma pequena propriedade rural nos arredores da cidade, onde residia com sua família (seus dois irmãos e sua mãe). Lá, eles plantavam e criavam animais para seu próprio sustento, e também vendiam aquilo que sobrava. Nos períodos em que havia estiagem na região, as plantações da fazenda secavam, e nesse período eles não podiam colher nada, o que fazia com que às vezes nem eles nem os animais tivessem o que comer. Hoje, José trabalha em Campo Grande, numa padaria, como caixa, mora de aluguel num apartamento na cidade, e só vai visitar os pais nos finais de semana. José conseguiu esse emprego na cidade graças a um amigo seu, entre tantos, já que ele era bem comunicativo e se relacionava bem com as pessoas.

Nome: **Maria Aparecida de Carvalho**

Idade: 20 anos

Nasceu no sertão nordestino e vai tentar a vida na cidade grande. Perdeu a mãe muito cedo, e o pai, já idoso, anda muito doente. Tem mais 4 irmãos. Foi criada na igreja e, por isso, leva consigo seus princípios e sua religiosidade. Não é vaidosa e usa roupas simples de cores fracas. Quase sempre está com sua sandália rasteira e sua bolsa de crochê que sua tia fez. Tem um linguajar típico e, sempre que precisa, roga pela “Nossa Senhora das Almas Perdidas”. Aparentemente é uma garota mal amada, ignorante e brava, sempre com “sete pedras na mão”. Mas na verdade é insegura, tímida, quer ajudar a família e sonha com seu príncipe encantado e em um dia casar. Por ser muito fechada, não consegue se relacionar muito bem com outras pessoas. Namorar? Nem pensar! A saúde do pai é prioridade, não quer se envolver com ninguém para não desviar seu objetivo que é ajudá-lo. Sexo? Misericórdia! ...Só depois do casamento.

A personagem se chama **Madalena**, bióloga, nascida na cidade de São Luiz, no Maranhão. Madalena tem 25 anos de idade. Altura mediana, pele bronzeada, cabelos curtos e ondulados na altura do queixo, a cor de seus cabelos é castanho claro. Madalena é uma mulher muito ativa e está sempre em contato com a natureza, devido à sua profissão. É solteira, mas nunca fica sozinha. Uma das suas paixões é a dança; ela se veste de forma prática, mas sem perder sua feminilidade. Madalena foi uma criança feliz, de uma família grande. Tem 3 irmãos mais velhos e ciumentos; sua adolescência foi de descobertas e grandes experiências. A paixão por sua profissão surgiu na adolescência, quando se envolvia com a militância da causa ambiental. Ela tem um temperamento forte e às vezes isso é confundido com arrogância, mas seus amigos verdadeiros veem nela uma mulher forte e companheira.⁵⁰

⁵⁰ Personagens construídos pelos estudantes da disciplina “Tecnologia Educacional: oficina de vídeo” – 2.º semestre de 2008 – FE/UnB.

ANEXO C – Roteiro do Filme *Pierre*

Roteiro do Filme *Pierre*

CENA 1 - EXT/ NOITE - RUA

Pierre, fantasiado de pierrô, vai sozinho para seu carro, muito animado, cantarolando a marchinha de carnaval que se escuta ao fundo, “Pierrô apaixonado”, e fazendo alguns passos de dança. Ao entrar no carro, ele batuca no volante o ritmo da música, abaixa os vidros e se olha no retrovisor, evidenciando a marca da lágrima. Aparece uma linda mulher fantasiada de colombina debruçada no vidro do passageiro

COLOMBINA

O que fazes, tão exuberante figura, a vagar sozinho por esta noite sem a proteção de sua amada colombina?

A colombina mostra então várias “bonequinhas colombinas”

COLOMBINA

Temos de várias cores e modelos, ao gosto do freguês.

O pierrô, meio sem jeito, dá uma risadinha. Aparece então um divertido arlequim ao lado do motorista, se abaixa no vidro do carro (enquanto faz uma mágica com uma moeda):

ARLEQUIM

Ou quem sabe o senhor queira adquirir esta brilhante e esperta ferramenta (a moeda) que sabe exatamente aonde e quando aparecer?

Nessa hora o arlequim faz uma cara de “onde está a moeda” e aponta para o pierrô, que a retira de seu bolso. O Pierrô sorri e diz:

PIERRE

Essa é mais antiga que “o Aristóteles se questionando quem veio primeiro, o ovo ou a galinha”.

Pierre sorri, a colombina e o Arlequim ficam sem entender.

PIERRE

Tá bom, eu vou ficar com a Colombina, então.

COLOMBINA

São cinco reais, senhor.

Pierre paga a Colombina.

COLOMBINA

Obrigado por nos ajudar, tenha uma ótima noite e dirija com cuidado...

O Arlequim interrompe a fala da colombina fazendo uma piada:

ARLEQUIM

Pois por aqui temos dois cemitérios
e nenhum hospital!

O Arlequim dá uma gargalhada enquanto o Pierrô dá um sorriso tímido. Pierre coloca a boneca no retrovisor, liga o carro e sai olhando pelo retrovisor; a Colombina "dando tchau" e o Arlequim saltitante fazendo gracinhas. Durante o caminho para casa, ele liga o som do carro; uma música agitada começa a tocar, ele faz um movimento com o braço esbarrando na boneca da colombina, que cai, e ele se abaixa para procurá-la. Nisso, o carro invade a contramão e, quando ele levanta com a boneca na mão, só vê o clarão de outro carro vindo em sua direção, quando então ele acorda assustado.

CENA 2 - INT/ MANHÃ - QUARTO

Plano geral. Após um pesadelo, Pierre acorda assustado e ofegante. Subjetiva de Pierre. Ele respira fundo e, quando os abre novamente, "vê" o Arlequim sentado em sua cama e rindo de sua cara. Pierre abaixa a cabeça e, ao levantar, o Arlequim some. Ele levanta, procura suas sandálias com os pés, coloca-as e vai devagar em direção ao banheiro.

CENA 3 - INT/ MANHÃ - BANHEIRO

PRIMEIRO PLANO

Pierre se "olha" no espelho; aparece a imagem do Pierrô. Ele lava o rosto e, quando levanta, aparece o seu reflexo (sem mostrar os olhos). Ele sai do banheiro com o cabelo molhado (passando a mão na cabeça), com uma toalha enrolada na cintura, e vai em direção a sua cama, onde estão suas roupas.

CENA 4 - INT/ MANHÃ - COZINHA

Som direto: Música de rádio. Pierre aparece chegando à cozinha, quando seu cachorro vem ao seu encontro. Ele faz um carinho no cão e "conversa" um pouco com ele. Sua mulher, vestida para o trabalho, está à mesa colocando o café na xícara (*Cut up* para o café sendo colocado na xícara, enfatizando o barulho do café caindo)

ESPOSA

(colocando o café) Bom dia,
amor.

PIERRE

(fazendo carinho no cachorro)
Humm... adoro esse cheiro de
café... melhor que isso só
escutar o som da sua voz de
manhã....

Esposa dá um riso e vai em direção ao Pierre. Ela se abaixa atrás dele e faz um carinho em seus braços, e ele levanta. Enquanto isso ela vai dizendo:

ESPOSA

Pelo visto você acordou bem inspirado para seu primeiro dia de aula, não é mesmo professor "Pierre dos Santos Pessoa" (falando com orgulho).

Depois que ele levanta, eles ficam abraçados.

PIERRE

Você acha que eu vou conseguir?

ESPOSA

Mas é claro que vai meu amor. Professor de Filosofia melhor que você não há!

Pierre sorri e dá um forte abraço em sua esposa.

PIERRE

Só você mesmo pra me fazer acreditar que eu sou capaz de superar meus problemas...

Ele pega no rosto de sua esposa.

PIERRE

...minha linda "senhora Incentivo dos Santos em Pessoa" (dão um selinho)

ESPOSA

Seu bobo... (solta Pierre e vai pegar o café para ele). É melhor você tomar logo seu café, porque você não vai querer chegar atrasado no primeiro dia, vai?

Pierre, com a xícara na mão e em pé, dá um gole e diz:

PIERRE

É mesmo... acho que eu já vou então...

Pierre coloca a xícara na mesa, que está próxima a ele, sem que seja necessário mover-se, e pega a carteira, os óculos escuros que estavam em cima da mesa e as chaves de casa. (câmera subjetiva) Ele assovia, o cachorro vem, se escuta o selinho na esposa, e ela dizendo:

ESPOSA

Vai com Deus.

CENA 5 - INTERIOR/ MANHÃ - SALA DE AULA

GUILHERME

E aí, como foi o fim de semana?

MARTA

Foi normal, descansei... mas não fiz nada demais!

Felipe entra na sala e senta ao lado do Guilherme interrompendo e cumprimentando os dois alunos.

FELIPE

Oi, gente!!

GUILHERME E MARTA

Olá!

FELIPE

Que será que tem nessa aula hoje?

Cecília vai entrando na sala e, sentando mais afastada dos três alunos, começa a ler seu texto. Os alunos acompanham com olhar de estranheza a aluna, da porta até a carteira.

MARTA

Deve ser algum texto aí para discutir... aquelas viagens filosóficas de sempre.

GUILHERME

É verdade. Mas o professor está demorando... Será que não vai ter aula?

MARTA

Não sei... eu ouvi um pessoal dizendo que ele pediu demissão...também, depois daquela que a gente aprontou com ele...
"Onde estão as provas de vocês? Será que eu vou ter que chamar a direção?"(imitando o professor)

Todos riem.

FELIPE

Pior é que ele tá atrasado mesmo, sempre chego depois dele!

GUILHERME

E olha que, pra chegar depois de Você, só se for o seu cheiro.

Todos riem.

CENA 6 - INT/ MANHA - CORREDORES DO COLÉGIO

Pierre e o Diretor (que o está guiando) estão indo para a sala de aula. Som da respiração e batimentos cardíacos.

DIRETOR

Está preparado pra enfrentar a

turma?

PIERRE

Nunca estive tão nervoso.

DIRETOR

Então respira fundo porque nós já chegamos na sala.

O diretor abre a porta.

CENA 7 - INT/ MANHA - SALA DE AULA

Entram na sala. Sala fica em silêncio (dando continuidade a cena dos três alunos problemáticos que estavam rindo da piada do colega)

DIRETOR

Bom dia pessoal, este é Pierre, o novo professor de filosofia de vocês, que veio substituir o professor Jair, que infelizmente não faz mais parte do nosso quadro de funcionários... Bom, espero que o recebam bem.

O diretor vai saindo e fala para Pierre.

DIRETOR

Pierre, boa sorte! Qualquer coisa é só me chamar

Diretor sai de sala. A sala continua em silêncio.

PIERRE

Bom-dia, turma.

Silêncio.

PIERRE

Bom-dia?

Alguns respondem

PIERRE

Bom, estou vendo que vocês estão preocupados.

Alguns riem...

PIERRE

Agora, sim, vejo que a sala está viva! Posso conhecer os nomes de vocês nesta aula? Assim podemos nos acostumar uns com os outros...

Alguns alunos olham entre si, alimentando um complô contra o professor. Os alunos vão falando seus nomes. Alguns alunos não se apresentam.

ALUNO A - BEATRIZ

ALUNO B - FERNANDA

ALUNO C - MARIA

ALUNO D - CLARA

ALUNO E - CECÍLIA

Pierre escuta ruídos do "fundão".

PIERRE

Tem mais alguém que gostaria de se apresentar? Pessoal do fundão?

Os alunos se entreolham tensos.

FERNANDA

Os nomes deles são Guilherme, Felipe e Marta. O famoso "trio parada dura"...

Turma ri. Termina a cena com a imagem do relógio na parede.

CENA 8 - INT/MANHÃ - SALA DE AULA

Imagem do relógio com hora adiantada. Imagem do professor de costas pegando toda a turma. Alunos não estão prestando atenção.

PIERRE

Foucault trata principalmente do tema do poder, rompendo com as concepções clássicas deste termo. Para ele, o poder não pode ser localizado em uma instituição ou no Estado, o que tornaria impossível a "tomada de poder"

Aluno grita no fundo da sala.

FELIPE

Galera, já acabou a aula!

Todos saem enquanto Pierre tenta dar um aviso.

PIERRE

Então leiam o texto pra próxima aula, para que (barulho da porta fechando) possamos...

Antes de terminar, todos já saem. Enquanto eles estão saindo, o sinal toca.

CENA 9 - INT/ MANHÃ - SALA DE AULA

Música ROCK em toda a cena. Não há falas. Passa imagem de um calendário para dar a intenção de que vários dias estão se passando. Pierre dá aula e novamente a turma está desatenta. Durante a aula, as ações de alguns alunos são exibidas (CLOSE): bilhetes repassados, aluna mascando chiclete e o enrolando no dedo, guerra de bolinhas de papel. O Arlequim e a Colombina aparecem fazendo bagunça. A seguir, Pierre escreve no quadro, vestido de Pierrô. Surge novamente a imagem do calendário.

CENA 10 - EXT/ TARDE - PARQUE

Pierre brinca com o cachorro. Joga a bolinha para o cachorro pegar. A bola para nos pés da Colombina, que passa a mão no cachorro. Ao levantar, mostra que é uma aluna de Pierre.

CECÍLIA

Seu cachorro é muito bonito...

PIERRE

É meu melhor amigo...

A aluna dá uma risadinha sem graça. Faz-se um silêncio

CECÍLIA

Não sei como você consegue dar aula naquela sala... Ninguém nem presta atenção...

PIERRE

A gente acaba se acostumando com certas coisas na vida, mas...Eu estou notando que você está um pouco angustiada.

CECÍLIA

Ah!São coisas da vida...

PIERRE

Você não quer conversar?

CECÍLIA

Você não entenderia...

PIERRE

Será mesmo?

CECÍLIA

Há pouco recebi um diagnóstico não muito fácil de lidar...

PIERRE

Até agora não vi nada que eu não possa entender...

CECÍLIA

Descobri que sou soropositiva

PIERRE

E quem foi que te disse que eu não entenderia? Entendo que é um fato na sua vida que muda alguns velhos costumes, algumas atitudes têm que ser mais precavidas, mas nada que possa impedir você de ser feliz.

CECÍLIA

É... mas eu tenho medo...muitas outras coisas estão envolvidas nisso...

PIERRE

Mas não deixe o medo tomar conta de você... segundo o filósofo Emerson ..."o medo derrota mais pessoas do que qualquer outra coisa no mundo"

CECÍLIA

É, você deve ter razão mesmo... Queria muito ficar e conversar mais com você professor... mas tenho que eu ir enfrentar os meus medos agora...

Risada sem graça da aluna; ela se despede e sai. Para de repente e grita para o professor:

CECÍLIA

Hey, professor... Já que eu estou indo enfrentar os meus medos...
(CLOSE para a boca de Cecília) Que tal você fazer o mesmo??

Música triste. O professor senta, o cachorro se aproxima, o professor faz carinho no cachorro, a frase fica soando como eco na cabeça do professor, que permanece na praça refletindo.

CENA 11 - INT/ MANHÃ - CASA

O despertador toca, Pierre desliga (a câmera filma só o despertador e o braço de Pierre desligando-o).

CENA 12 - INT/ MANHÃ - CASA

Pierre está tomando banho e cantando alto, o banheiro está todo embaçado.

CENA 13 - INT/ MANHÃ - CASA

Pierre sai do banheiro com a toalha enrolada na cintura e "olha" sua roupa em cima da cama (a câmera filma por trás dele), mas ele vai em direção ao seu guarda-roupa e o abre. Veste-se, e ao fechar o guarda-roupa, o Arlequim aparece dando sinal positivo.

CENA 14 - EXT/ MANHÃ - CASA

Subjetiva. Pierre fecha o portão da sua casa e põe seus óculos escuros com muita confiança e sai para o trabalho.

CENA 15 INT - MANHA/ SALA DE AULA

Pierre entra na sala de aula. Todos estão conversando. Pierre bate a mão no quadro com força e prende a atenção de todos.

PIERRE

Uma mulher estava no velório de sua mãe. Lá ela conheceu um homem e se apaixonou por ele. Porém, depois desse dia ela nunca mais viu o cara. Dias depois a mulher matou a própria irmã. Por que ela fez isso?

Alunos se entreolham perplexos e tentam desvendar a charada.

PIERRE

Então... Alguém sabe dizer por que a mulher matou a própria irmã?

GUILHERME

Porque ela descobriu que a irmã dela estava saindo com o tal cara.....

PIERRE

Não. Alguém mais?

MARTA

Sei lá... Porque ela descobriu que a irmã tinha matado a mãe dela?!

FELIPE

Porque o cara tinha um caso com a mãe...

PIERRE

Não, não, não... Realmente nenhum de vocês tem tendência a ser um psicopata!!!

Alunos mais uma vez se entreolham e começam a achar aquilo interessante.

CECÍLIA

Mas, então, por que a mulher matou a própria irmã?

PIERRE

Ora, a mulher viu o cara por quem ela se apaixonou no velório da mãe, certo? Então ela matou a irmã para que houvesse um outro velório da

família pra ver se o cara aparecia... Essa é a resposta certa e esta seria a resposta que um psicopata me daria.

Alunos riem e começam a prestar atenção na aula de Pierre. Os alunos, que antes faziam ações de indiferença à aula, estão neste momento atentos para cada palavra de seu professor.

CLOSE NOS ALUNOS.

PIERRE (OFF)

O termo "psicopata" caiu na boca do povo, embora na, maioria das vezes, seja usado de forma equivocada. Na verdade, poucos transtornos são tão incompreendidos quanto a personalidade psicopática. Foucault fala da loucura na sua obra História da Loucura, publicado em 1961...

FUSÃO: DA CENA 14 PARA CENA 15

CENA 16 - INTERIOR/ NOITE - QUARTO

Pierre se deita com um grande sorriso no rosto, pois finalmente consegue prender atenção de seus alunos. Em sinal de que aceitou finalmente sua condição de vida, dá um suspiro profundo e fecha os olhos. Imagem escurece.

CENA 17 - INTERIOR/ MANHÃ - SALA DE AULA

Câmera focada nos alunos que estão atentos à aula. No fundo, apenas a voz de Pierre falando (OFF). Cenas em *flashback* mostram o momento do acidente de Pierre.

PIERRE

Afinal, o que é deficiência? No dicionário define-se como "deficiente" o que é incompleto, falho, pessoas que nasceram ou contraíram algum tipo de doença que deixou sequelas, ou ainda as que sofrem mutilações devido a acidentes ou doenças. A nomenclatura varia quando se fala em deficiente: Pessoa Portadora de Deficiência, Pessoa com Necessidades Especiais... é importante frisar que o todo não é nem deve ser definido por uma das suas partes, então, melhor dizendo...

Enquanto Pierre pronuncia a última frase, a câmera se volta para o professor e sua imagem aparece dos pés levantando lentamente até o rosto, quando se evidenciam uns óculos na face, revelando, a quem está assistindo, sua deficiência.

PIERRE

Sou Pierre, professor de Filosofia
de vocês e tão humano quanto vocês.

E ele ainda continua.

PIERRE

Ser cego é apenas uma das muitas
formas corporais de estar no
mundo..."

Música. Pierre vira sua cabeça para o lado da porta, a
câmera segue seu movimento e, na porta, estão o Arlequim e a
Colombina, que depois saem pela porta da sala, e a imagem de
ambos se desfigura, e a câmera escurece.

FIM

ANEXO D – Audiovisual

DVD – 1: Filme Pierre

GLOSSÁRIO⁵¹

ÂNGULO: posicionamento da câmera; o ângulo pode ser reto, de cima para baixo (*plongée*), de baixo para cima (*contraplongée*), com inclinação durante determinado movimento, para dar suavidade ou agressividade à cena etc.

ATORES: elenco selecionado para atuar no filme.

BARRAS COLORIDAS/ COLOR BARS: As barras coloridas ou “COLOR BARS (CB), padrão de barras coloridas, de formato internacional, que serve para projetar circuitos eletrônicos de vídeo, para regular amplificadores de vídeo e para recalibrar monitores, câmeras etc. As barras coloridas, em preto e branco, dão uma reprodução tonal dos cinzas em escala crescente, começando pelo cinza mais claro, da cor amarela, passando pelas cores *cian*, verde, magenta, vermelha e azul (a mais escura), ladeadas por uma barra branca a 75% na extrema esquerda e uma barra preta na extrema direita.” Fonte: *Site Tudo sobre TV*. Documento eletrônico não paginado; publicado em: <http://www.tudosobretv.com.br/glossa/>. Último acesso em: 31 de janeiro de 2010.

BETACAM: lançado na década de 80, o sistema Betacam é um formato profissional de fitas magnéticas.

BITOLA: largura da tira da película do filme em milímetros, com formatos padronizados de 8mm e 16mm (amadoras) ou 35mm (profissional). Para projeção nas grandes telas IMAX, a captação ou ampliação é feita com bitolas de 70mm. O procedimento de ampliação (passagem de uma bitola para outra) entre diferentes películas é denominado *Blow-Up*.

CÂMERA NA MÃO: recurso em que a câmera se desloca sem o auxílio do equipamento que dá estabilidade à captação, ou seja, quando se quer mostrar o deslocamento sob o ponto de vista de alguém, como uma caminhada, corrida etc.

CÂMERA: 1-equipamento que faz a captação; 2-profissional responsável pelo manejo do equipamento, também conhecido como *cameraman*.

CD: sigla de *Compact Disc*, mídia digital desenvolvida no final da década de 70, que substituiu o *Long Play* (LP) no mercado fonográfico; é utilizado para armazenar dados digitalizados, como imagens, áudio, textos etc.

CENA: conjunto de planos que se passam em um mesmo espaço e tempo na narrativa diegética.

CENÁRIO: aquilo que se monta e organiza no estúdio para a realização da filmagem, ou simplesmente o espaço, geralmente uma externa, em que se faz a captação das imagens ao natural. Exemplo: captação de uma cena do por do sol – o cenário é a própria natureza.

CLOSE: enquadramento do rosto do personagem; plano que destaca a expressão do personagem, conferindo mais dramaticidade à cena. Exemplo: *Close* do rosto de Pierre quando, ao se olhar no espelho, vê o Pierrô refletido. (02:52)

⁵¹ O presente glossário refere-se aos termos da linguagem cinematográfica utilizados neste trabalho.



Close do Pierrô

CONTINUIDADE: processo que acontece durante as gravações para que não haja descontinuidade do eixo de gravação, figurino, maquiagem, cenário etc., de modo a manter a coerência da narrativa diegética.

CORTE: o corte em cinema é quando nos referimos a imagem durante o processo de captação e edição. Nessas duas fases, a imagem sofre o processo de corte. A montagem feita em película sofre um processo físico de corte, e a montagem, nessa perspectiva, é um processo de seleção, cortes e junção. Um termo utilizado no processo de edição é o *corte seco*, que significa a passagem entre as cenas sem efeitos.

CRÉDITOS: a assinatura do filme. Comumente, na abertura do filme, se apresentam os principais atores e a equipe técnica; ao final, aparecem os chamados créditos finais, a lista completa de todos aqueles que trabalharam no filme, além de informações técnicas, como nomes das músicas e compositores, agradecimentos etc.

CRONOGRAMA DE ATIVIDADES: listagem organizada pela equipe de produção com as necessidades para a realização das filmagens.

DECUPAGEM: fase de revisão das imagens gravadas e de escolha, entre as tomadas, daquelas que serão utilizadas na edição final do filme.

DESPRODUÇÃO: depois do término das gravações, as locações devem ser organizadas e os materiais oriundos de empréstimos devolvidos.

DIEGÉTICO-ESPACIAL: relação que sintetiza a construção fílmica entre o tempo do cinema e o espaço fílmico.

DIESEGE: o tempo do filme e no filme. "O processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador" Costa, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

DIRETOR: profissional que trabalha em todas as etapas do projeto – desde a análise do roteiro, seleção e preparação dos atores, direção das cenas durante as gravações, até as etapas finais de montagem e finalização.

DISTRIBUIÇÃO: fase em que os filmes são organizados na sua futura exibição. Nesta etapa ocorre também a reprodução dos filmes para serem entregues nas salas de cinema.

DOCUMENTÁRIO: gênero de filme que procura retratar fatos que aconteceram ou que ainda ocorrem na vida, de caráter documental, registro de imagens de uma determinada cultura, acontecimento histórico, personalidade etc.

EDIÇÃO: ver montagem.

EIXO DE AÇÃO DE CENA: a movimentação de quem está em cena deve estar em um mesmo eixo de ação entre cenas ou sequências: a descontinuidade do eixo de ação causa confusão no espectador. A quebra do eixo pode ser proposital, como um efeito específico que o diretor procura construir na história.

ELIPSE: técnica que induz o espectador a compreender a totalidade de uma situação sem vê-la por completo. Exemplo: Pierre fala com sua esposa durante o café da manhã sobre a escola em que irá trabalhar. Na cena seguinte, Pierre caminha ao lado de um homem por um corredor. O espectador não viu o trajeto percorrido pelo personagem da casa até o trabalho, mas, pela cena anterior, é possível compreender que Pierre está na escola.

ENQUADRAMENTO: refere-se à parte da imagem que é selecionada e captada pela câmera; a ação de enquadrar significa selecionar, entre todas as opções de planos, ângulos e movimentos, uma determinada imagem.

EQUIPE TÉCNICA: profissionais envolvidos em uma produção cinematográfica. Destacamos: diretor, produtor, diretor de fotografia, iluminador, fotógrafo de *still*, continuísta, figurinista, técnico de captação de som, editor de imagens, entre muitos outros.

ESPAÇO: onde se dá a ação do filme, como criação fílmica; pode existir de fato, como um espaço referente no mundo real, ou pode ser criado por animação clássica ou tecnologias digitais. O espaço pode representar um sonho, outro planeta, uma caixa. Por meio da montagem, é possível alterar o espaço do campo de visão do espectador rapidamente, de um continente a outro, por um simples corte. Existem também os espaços de exibição como a sala de cinema, a sala de casa etc.

ESPECTADOR: aquele que assiste ao filme.

ESTÚDIO: espaço preparado para a gravação das cenas, nele se constroem os cenários, se posicionam os equipamentos etc.

EXIBIÇÃO: refere-se ao local onde os filmes são exibidos para o público – as salas de cinema. Atualmente, a internet também apresenta *sites* de exibição de filmes, com grande quantidade de acessos.

EXTERNA: referência presente no cabeçalho do roteiro para identificar quando a gravação é feita em uma área externa, fora de um estúdio.

FICÇÃO: de forma geral, os filmes de ficção são aqueles que possuem roteiros originais criados já em forma de roteiro cinematográfico ou baseados em obras de ficção, provenientes da literatura. Há os roteiros criados a partir de fatos da realidade; nesse caso, não há o compromisso de retratá-los com total verossimilhança, utilizando-os principalmente como fonte de inspiração – o que os diferencia do documentário. A questão do que seria ou não ficção é mais complexa do que poderia parecer à primeira vista, pois podemos considerar que todos os filmes, incluindo os documentários, são filmes de ficção, porque passam por um processo semelhante de edição, escolha de imagens, cortes etc. Nessa perspectiva todos os filmes seriam ficcionais.

FIGURANTES: elenco de apoio de um filme. Em *Pierre*, alguns estudantes da sala de aula não tinham falas, ou um papel determinado, e atuaram somente como figurantes das cenas.

FIGURINISTA: profissional que trabalha na composição exterior do personagem, por meio da maquiagem, de roupas e acessórios necessários à caracterização do ator em cena.

FILME: O filme é feito por milhares de fotografias, que chamamos de fotogramas/frames. Em cada fotograma/frame, a imagem ou o objeto está numa posição ligeiramente diferente da anterior. Atualmente as mídias digitais como DV (Digital Vídeo), Digital8, Hi8, HDV, entre outras, estão substituindo a utilização da película cinematográfica, entretanto o termo “filme” também é utilizado para designar o produto audiovisual finalizado.

FILMES 3D: tecnologia que, por meio de efeitos digitais e lentes de óculos polarizadas, cria a ilusão de ótica da tridimensionalidade (largura, altura e profundidade) no espectador.

FINALIZAÇÃO: etapa final da montagem do filme, aplicação de efeitos, correções de luz e som, inclusão dos créditos, abertura etc.

FITA VHS: *Video Home System* é uma fita magnética de gravação de áudio e vídeo desenvolvida para utilização doméstica, de baixo custo, porém de baixa qualidade de imagem, som e durabilidade.

HI8: processo de gravação analógico em fitas de até 90 min; apresenta um sistema eficiente de captação de som em comparação às demais fitas magnéticas domésticas.

INSERT: imagem intercalada entre as cenas durante a montagem, para conferir um significado especial ou ritmo entre as cenas e sequências. Exemplo: Pierre dorme, *insert* de cenas do amanhecer, imagem da sala de aula. (10:44 – 10:54)



Imagem 1: Pierre dorme. Imagem 2: *Insert*. Imagem 3: Sala de aula.

INTERNA: referência presente no cabeçalho do roteiro para indicar que a gravação é feita em um estúdio ou área fechada.

LOCAÇÃO: locais selecionados para a gravação do filme. Em *Pierre*, foram selecionados a casa de Bianca (participante da oficina), as salas de aula e uma área externa da Faculdade de Educação da UnB.

LOCUTOR ou **NARRADOR:** aquele que narra a história junto com os personagens. Pode ser um dos personagens presentes na narrativa ou pode estar presente apenas pela voz que narra a história.

LUZ: matéria-prima do cinema; a projeção de luz é o que faz o cinema existir. A iluminação também consiste em uma parte da técnica de filmagem. A luz é projetada em cena para fazer efeitos de captação e pode criar um ambiente natural, com texturas coloridas, sombrias etc.

LUZES DURAS OU BRANDAS: a luz direta ou dura apresenta grande contraste, e a indireta ou branda, por ser uma luz mais difusa, mostra pouco contraste em cena.

MAKING OF: imagens captadas nos bastidores da gravação dos filmes e que se transformam em um filme também. O *making of* conta a história da realização de um filme, apresentando também detalhes técnicos da produção.

MAQUIADOR: profissional responsável pela maquiagem dos atores em cena e pela criação de maquiagens específicas. Em *Pierre*, foram criados dois personagens a partir da maquiagem e do figurino: o Pierrô e o Arlequim.

MONTAGEM/ EDIÇÃO: a organização dos planos em cenas e sequências; criação da linha narrativa; ordenação do ritmo das cenas; combinação de imagens. A montagem é considerada por muitos autores – principalmente os russos, como Sergei Eisenstein – como o próprio sentido do filme.

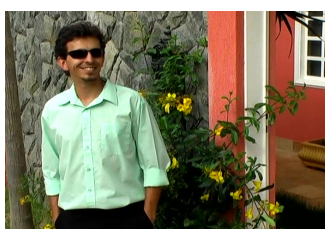
MOVIMENTO DE CÂMERA: a câmera, além de gravar o movimento externo que passa por sua frente, quando fixa em determinado ponto, também pode ser movimentada. Os movimentos destacados são: *travelling*, panorâmica, câmera na mão e o zoom.

ORDEM DO DIA: organização das filmagens por dia de gravação.

PANORÂMICA: movimento da câmera a partir de um ponto fixo; consiste em um deslocamento da câmera em seu próprio eixo de forma horizontal ou vertical; quando feito de forma rápida, é chamado de chicote.

PERSONAGENS: aqueles que desenvolvem a ação em cena – podem ser pessoas, animais, objetos.

PLANO AMERICANO: enquadramento do personagem do joelho para cima; criado nos filmes de *western* americanos para enquadrar o *cowboy* com a mão no coldre. Exemplo: O plano mostra Pierre quando sai de casa, coloca as mãos no bolso e sorri. (08:51).



Plano americano

PLANO DE CONJUNTO: plano aberto que mostra um grupo entre duas a quatro pessoas, com variações, enquadradas em cena. O plano de conjunto é mais fechado que um plano geral e mostra um olhar específico em uma determinada ação coletiva. Exemplo: Os três colegas de aula conversam. (03:42)



Plano de conjunto

PLANO DE DETALHE: enquadramento de algo pequeno, um detalhe importante para dar destaque ou um sentido especial à cena; pode ser um objeto, uma parte do corpo etc. Ex: O despertador do quarto de Pierre. (08:26)



Plano de detalhe

PLANO FIXO OU EM MOVIMENTO: a câmera pode gravar as imagens em um único enquadramento de forma fixa – nesse caso, os personagens e imagens passam por ela – ou em movimento, quando acompanha o deslocamento dos personagens durante a ação.

PLANO GERAL: plano em que a lente apresenta uma grande abertura. Com esse enquadramento, o espectador conhece um determinado ambiente e o contexto de uma cena.

Exemplo: a utilização do plano geral localiza o espectador na sequencia em que Pierre sai de casa com a esposa – a cena mostra um plano geral da área externa da casa de Pierre localizando o espectador no ambiente (09:00). Nos diferentes manuais que tratam sobre a definição de plano geral, podemos encontrar variações como: grande plano geral, plano geral aberto, plano geral fechado etc.



Plano Geral

PLANO INTEIRO: plano aberto que enquadra uma pessoa de corpo inteiro. Exemplo: Pierre, perto da porta do armário, aparece de corpo inteiro na cena. (08:37)



Plano Inteiro

PLANO MÉDIO: plano fechado que mostra o personagem da cintura para cima. Exemplo: Pierre acorda do pesadelo e senta na cama. (02:40)



Plano Médio

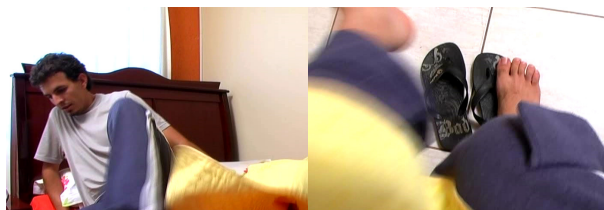
PLANO: Enquadramento específico que mostra o fragmento de uma determinada imagem. É a unidade mínima de captação com sentido próprio e ocorre entre o ligar e desligar da câmera. Através dele conhecemos o contexto da história - por meio de planos abertos - ou observamos detalhes e expressões faciais - com os planos fechados, movimento de câmera, ângulos específicos etc.

PLANO-SEQUENCIA: consiste em gravar uma ou até todas as sequências de um filme em um único plano. Exemplo: Os filmes *Festim Diabólico* e *Ainda Orangotangos*.

PONTO DE VISTA: acontece quando o ângulo em que a imagem que é mostrada reflete a visão de um determinado personagem. Nesse caso, o termo também é utilizado como câmera subjetiva. No filme *Pierre*, para esconder a cegueira do personagem, a câmera subjetiva é utilizada em muitos momentos. Exemplo: quando o personagem dirige-se aos seus alunos, ele não está em cena, mas sabemos que é o seu ponto de vista que a câmera nos mostra no filme.

POSIÇÃO DE CÂMERA: conhecida também como eixo de câmera, significa a posição que a câmera ocupa durante a filmagem, com o objetivo de seguir determinado eixo para dar continuidade à ação dos personagens: Exemplo: Pierre acorda do pesadelo e dá a impressão

de olhar para os pés (02:37). O plano seguinte mostra os pés do personagem em um ângulo de cima para baixo, como seria a visão de Pierre. (02:38).



Posição de câmera

PRÉ-PRODUÇÃO: organização prévia de tudo o que é necessário para o andamento das filmagens. Exemplo: Escolher o elenco, os figurinos, as locações; definir a maquiagem, os equipamentos necessários etc.

PRIMEIRO PLANO ou **PLANO PRÓXIMO:** plano fechado que enquadra o personagem do busto para cima. Exemplo: A sequência final de *Pierre*, quando o personagem se apresenta para a turma. (11:34).



Primeiro Plano

PRODUÇÃO DE FILMES: 1-fase de organização dos filmes; 2-produção industrial (reprodução).

PRODUTOR: responsável pela logística dos filmes e, em muitos casos, pela captação de recursos materiais.

PROFUNDIDADE DE CAMPO: é o que determina a nitidez dos elementos de cena. O que está em foco e o que propositalmente desfocamos é obtido através das regulagens específicas das câmeras. A profundidade de campo é utilizada para destacar a imagem específica que buscamos na composição da cena.

ROTEIRISTA: o escritor do filme, que faz adaptações de outras obras literárias, peças teatrais etc. ou escreve roteiros originais. Pode haver mais de um roteirista no mesmo filme.

ROTEIRO: filme em formato de texto escrito linear, que representa a primeira forma do filme. Surge a partir de uma ideia, que pode ser sistematizada em um parágrafo e depois em um argumento, que explora a ideia em aproximadamente uma página; pode ser o literário, que consiste na sistematização da descrição das cenas, ação e fala dos personagens, ou pode ser técnico, que descreve o roteiro literário em planos, ângulos e movimentos; também pode ser adaptado de outras obras ou uma criação original.

SEQUÊNCIA: conjunto de cenas que se organizam em uma determinada unidade dramática.

SILÊNCIO NO ESTÚDIO!: frase dita pelo diretor antes de iniciar a gravação. Na sequência tradicional: Silêncio no estúdio! (equipe concentrada para iniciar as gravações). Ação! (inicia a gravação). Corta! (fim do plano).

SOM AMBIENTE: captação do som natural de um determinado ambiente. Exemplo: som de automóveis passando na rua, pessoas falando, ruídos etc. O som ambiente é importante para dar veracidade a determinadas cenas.

SOM: pode ser o do ambiente natural, o criado para a cena, os diálogos, a música. O universo sonoro de um filme é complexo e colabora com a composição da qualidade das imagens. Um exemplo de som ambiente natural: Enquanto Pierre conversa com a sua aluna na área externa da escola, escutamos os sons dos automóveis que passam pela rua ao lado. A música, no filme, que acompanha e faz parte da leitura da imagem, é criadora de significados e emoções ao espectador: a abertura de Pierre é uma explosão em forma musical. No cinema há um gênero chamado de musical, pois os diálogos são cantados e as histórias são narrativas musicais. Os sons das falas são, geralmente, captados de forma especial através de microfones direcionais para separá-los dos ruídos do ambiente e captá-los com boa qualidade de audição. A dublagem em outros idiomas e a audiodescrição – processo de acessibilidade dos filmes para cegos - são formas de sonorização posterior. Existe também, no processo de finalização do filme, a etapa de edição de som e aplicação de efeitos sonoros.

STILL: fotógrafo que registra as imagens da produção e filmagem; registro fotográfico do filme em todas as suas etapas.

SUPER-VHS: fita magnética de qualidade de resolução técnica superiores ao VHS; formato semi-profissional.

TEATRO DE SOMBRAS: forma de projeção de imagens por meio da criação de silhueta iluminadas.

TEMPO: o tempo do cinema é diferente do tempo cronológico. O tempo específico da linguagem cinematográfica permite ao filme a construção de uma estrutura temporal única que diz respeito somente àquela história. Em uma hora de projeção, é possível contar uma história que envolve séculos do tempo cronológico. Podemos retroceder no tempo, avançar no futuro: o tempo no cinema é objeto de criação. Existe também o tempo do espectador, que traz para o seu tempo presente o filme sempre que o assiste.

TOMADA ou **TAKE:** durante as gravações, geralmente repetimos o mesmo plano duas ou mais vezes. São chamados “tomadas” os planos captados durante a gravação, que são numerados para melhor identificação posterior.

TRAVELLING: deslocamento total da câmera, que pode ser horizontal, vertical, em curvas, geralmente com o auxílio de um carrinho ou um trilho.

ZOOM: aproximação da imagem do objeto através de lente específica. Sem que a câmera sofra um deslocamento físico, o zoom aproxima-se ou se afasta dos objetos por meio de um jogo específico de lentes.

Fontes de pesquisa:

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

RABIGER, Michael. *Direção de Cinema: técnicas e estética*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

ANG, Tom. *Vídeo digital: uma introdução*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

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