

NARRATIVA FÍLMICA, IMAGINÁRIO E EDUCAÇÃO

Jucimara Roesler*

INTRODUÇÃO

O foco do presente artigo é discutir a relação entre cinema e educação. Para tanto, buscarse-á embasamento teórico em Ricouer, com sua teoria mimética, em Maffesoli, com questões sobre o imaginário, e, em Gardner com sua teoria das múltiplas inteligências. Em Ricouer, a discussão está voltada especificamente para a proposta de interpretação e significação das narrativas fílmicas, pois essas possibilitam ao espectador presenciar múltiplos acontecimentos em enredos que narram aspectos da vida. Para o autor, ao interpretar e significar as imagens oriundas de uma narrativa fílmica, o espectador o faz em decorrência de uma experiência histórica, social e cultural.

Com o processo de interpretação proposto por Ricouer, a discussão acaba se vinculando ao campo imaginal do espectador e, nessa ordem, Maffesoli estará subsidiando a presente discussão, pois, para o autor, o imaginário é “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. “(...) O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo” (2001, p. 75-76). E, por fim, no campo educacional, faz-se mister discutir a relação entre cinema e educação. Nesse caso, a teoria das múltiplas inteligências de Gardner estará subsidiando a discussão da inserção da linguagem audiovisual em contexto educacional. Gardner defende o espaço educacional como campo para o desenvolvimento de múltiplas inteligências. No presente estudo, o foco estará nas inteligências lingüística, espacial e musical e cinestésica, por se vincularem diretamente ao campo da comunicação e em consonância com os novos cenários educacionais, os quais apontam o aprender a aprender e o desenvolvimento de novas habilidades e competências para o professor e aluno.

NARRATIVA FÍLMICA E IMAGINÁRIO

O cinema, defendido por alguns como meio de revelação e por outros como meio de simulação, busca, através da composição de imagens, a representação de determinada realidade. O espectador que se encontra “o escurinho do cinema”, depara-se com uma narrativa fílmica que lhe ensaja interpretar e imaginar de acordo com sua experiência de vida. Esse mesmo espectador, muitas vezes, não se dá conta de que a história a que assiste, foi produzida por uma equipe de profissionais que participou daquela obra. Conforme afirma Xavier (2003), uma imagem é contemplada pelo espectador sem participação na produção, sem escolha dos ângulos, sem definição da própria observação, pois tudo é feito imune à intervenção do seu olhar: na realidade, a ele não é concedido o privilégio da escolha.

O espectador, mediante a sucessão de imagens, pode visualizar o desenrolar da trama, dos gestos, das falas, acompanhar os movimentos sucessivos da câmera e interpretar os acontecimentos múltiplos, a partir dos fatos, ações e emoções que se apresentam na estória. Esses elementos produzem a narrativa fílmica, e, por sua vez, com olhar atento, o espectador interpreta o que vê. O imaginário está diretamente vinculado ao processo de interpretação da narrativa fílmica, e nesse campo, há diferentes visualizações conforme a subjetividade do espectador, pois conforme Betton (1997, p.100) “no cinema, não há uma lógica, mas lógicas, não há verdade, mas verdades”.

O cinema, através de sua narrativa, transpõe ou cria determinada realidade, e, para isso, utiliza-se dos movimentos das imagens, conduzindo o espectador a um processo de identificação com aquela realidade; ou, por outro lado, nos casos de narrativas ficcionais, criando no espectador a ilusão de participar de uma realidade construída.

[...] a identificação consiste na assimilação pelo sujeito de um aspecto, de uma propriedade do outro e a adesão total ou parcial do modelo desse outro. A partir dessa perspectiva, logo que o espectador se coloca no lugar do herói do filme, ele começa a se Porto Alegre no 13 setembro 2005 Famecos/PUCRS 27 projetar nele, para em seguida se identificar com ele no momento em que se imagina na sua posição para, enfim, assimilá-lo (FREITAS, 2003, p. 27).

Através da linguagem cinematográfica, o espectador estabelece relação com a personagem, com a estória a que assiste, com o lugar em que vê e com o outro. Seus sentidos são instigados em função de uma obra que busca expressão artística através de uma sucessão de imagens projetadas em uma tela. Ao mesmo tempo em que acompanha a representação, o imaginário do espectador é acionado em função de uma interpretação subjetiva e social.

Para Duarte (2002), através de sistemas significadores¹, é possível estruturar a linguagem cinematográfica, ou seja, através da câmera, da iluminação, do som, da montagem, da edição, da captura de imagens, entre outros efeitos, que, combinados ou separados, permitem expressar e reproduzir determinada estória, além de possibilitar dirigir o olhar e a atenção à continuidade no tempo e no espaço, à significação de valores e padrões culturais e à memória das imagens.

[...] o cinema vai mais longe, pois multiplica os recursos da representação, faz o espectador mergulhar no drama com mais intensidade. O “olho sem corpo” cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no espaço e no tempo, e o mundo torna-se palpável aos olhos da platéia com uma força impensável em outras formas de representação. Ou seja, em seu “tornar visível”, a mediação do olhar cinematográfico otimiza o efeito da ficção, cumprindo com muita competência uma tarefa que, na esfera da cultura, considerasse como própria da arte e, em especial, dos espetáculos (XAVIER, 2003, p. 38).

O espectador, ao se deparar com a imagem representada na sala escura do cinema, está participando de um mundo imaginal, tanto daquele que produziu o filme, como do seu próprio imaginário, que, de acordo com Xavier (2003, p. 35), “resulta de um processo em que intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que a recebe”. Estamos

aqui relacionando a narrativa fílmica e o imaginário a um processo de olhar uma imagem através da aparência de determinada realidade ou da ponte entre o mundo construído na tela e o mundo vivido.

De acordo com Xavier (2003), ao narrar uma história, o cinema permite espetacularizar, aos olhos da platéia, o que seria impensável em outras formas de representação, pois, através das imagens em movimento, é possível cumprir seu papel cultural com sábia competência. O autor chama a atenção, aqui, para a possibilidade que “a câmera-olho” tem de tornar aparente um mundo conhecido ou desconhecido, de permitir ao espectador “olhar” para o filme como se fizesse parte da obra, além de ser possível aprender sobre práticas sociais e culturais. Nas palavras do autor, “na sala escura, identificado com o movimento do olhar da câmera, eu me represento como sujeito dessa percepção total, capaz de doar sentido às coisas, sobrevoar as aparências, fazer a síntese do mundo” (ibidem, p. 48).

Em seus estudos sobre a narrativa, Paul Ricoeur confere a ela um status histórico, o de uma versão da experiência de nossas vidas. Em outro patamar, mostra que a narrativa promove a percepção de determinado contexto pelo viés do imaginário, esse que pode servir como um relevante indicativo para a compreensão do roteiro do filme em si e que fornece ao espectador a teia de significados que norteia a interação.

Para ele, a narrativa é uma recomposição dos acontecimentos caracterizados tipicamente como histórico-socioculturais, pois os mesmos são reelaborados em conformidade aos objetivos pretendidos pelos responsáveis pela produção do roteiro do filme. As histórias seriam simulacros, apresentadas/contadas a partir de uma dada rede de intrigas que servem como uma espécie de coadjuvante ou dispositivo capaz de facilitar a adsorção do contexto pretendido pelo roteirista/ narrador, conforme relata Parente (2000, p. 33):

Além da dimensão cronológica que ordena as relações de antes e de depois da ordem dos acontecimentos, a narrativa supõe uma dimensão configuracional. Essa é uma síntese comparável a um ato de juízo reflexivo que integra os acontecimentos em um todo. É a intriga (a unidade sintética) que transforma os acontecimentos múltiplos e dispersos em uma história una, completa e inteligível.

Para Ricoeur, os acontecimentos históricos são representados a partir de uma dada versão, de determinada “story” que se relaciona, concomitantemente, com aspectos da história factual. Portanto, na produção de um filme épico, a narrativa açambarca apenas os dados históricos, pois são criadoras do que pode ser considerado como verdadeiro e o objeto encenado é percebido pelos espectadores como uma versão idealizada de um dado contexto. Isso decorre principalmente da atuação dos atores no que se refere à dimensão dos personagens representados. O espectador assimila as mensagens codificadas nas películas filmatográficas e as decifra em conformidade com as normas e valores interiorizados do contexto sóciopolítico e cultural em que está inserido.

As narrativas históricas, para Ricoeur, são muito complexas para serem recriadas, principalmente pelo pouco material empírico capaz de servir como registro legítimo de um acontecimento caracterizado como histórico. Devido à pequena condição de se preencher as lacunas deixadas pela temporalidade, os textos são desenvolvidos em torno de diversas intrigas entre as personagens de uma estória e a representação das relações sociais vigentes na época em questão. Esta forma de descrição pode propiciar, também, serem ocultadas contradições do cotidiano em que está embasado o contexto da história, a qual foi literalmente reinventada.

Segundo o sociólogo José de Souza Martins,

A vida cotidiana tende a ganhar autonomia em relação a uma concepção de mundo impregnada de fantasias e de significações cujo deciframento depende de um código próprio e estranho aos componentes propriamente racionais da sociabilidade moderna. O desencantamento do mundo, a que se refere Weber (MARTINS, 2000, p. 71).

Voltando ao espectador: daquela salinha escura, que se encontra perante uma estória representada, é possível afirmar que há um campo infindável de possibilidades de interpretação e significação de acordo com o imaginário e experiência sociocultural de cada um, pois o cinema “permite que cada espectador conte-se a si próprio, veja-se viver, julgue-se. Revela-nos inúmeros desejos insuspeitos” (BETTON, 1987, p. 98).

Eis aqui o imaginário, definido por Silva (2003, p. 11-12) como:

Reservatório, que agrega imagens, sentimentos, lembranças, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal.

O cinema proporciona ao espectador interpretar determinada narrativa, vinculando este processo à sua história (utilizando o conceito de significação de Ricoeur), à sua experiência e à sua subjetividade, pois, quando está perante uma tela que “conta uma história”, essa traz elementos que proporcionam o reconhecimento de uma prática cultural, estética, ou educativa, ou seja, práticas puramente sociais, pois conforme Xavier (2003, p. 48):

No cinema, faço uma viagem que configura minha condição de sujeito tal como desejo. Máquinas de efeito, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo em que radicalmente separada delas, a observar o mundo como olhar.

Criar, projetar, fantasiar ou “afirmar que só existe na imaginação”, são palavras e assertivas que procuram uma aproximação conceitual com o imaginário. É preferível adotar o conceito de Maffesoli como sociocultural. Para ele, o imaginário “é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. (...) “O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo” (2001, p. 75-76). O imaginário traz a possibilidade de interpretar e significar um universo cultural e social, pois, pelo “imaginário cada um faz sua obra de arte” (Silva, 2003, p. 51), a partir de seu ponto de vista, sua subjetividade e sua interferência coletiva, e a reconstrução e desconstrução passam a ser fatores determinantes do imaginário.

O mundo imaginal é descrito por Maffesoli (1996, p. 130) como “a condição de possibilidade das imagens sociais: o que faz com que se qualifique dessa ou daquela maneira um conjunto de linhas, de curvas, de formas mais ou menos arbitrarias, e que, contudo, é reconhecido como sendo uma cadeira, uma casa ou uma montanha”, ou seja, trata-se de

um reconhecimento das imagens a partir da forma relegada pelo conjunto social.

A narração de uma história, para Maffesoli, inclui a elaboração de formas estéticas que trazem uma descrição por si mesmas e que ocasionam ao espectador estar diante de uma sucessão de pequenas histórias, as quais possibilitam a contemplação de um mundo. Em outras palavras, o formismo permite passar de uma lógica da identidade para uma lógica da significação, pois cada fragmento constitui um significante de um mundo em sua totalidade. E esta relação está diretamente vinculada a um ambiente social e constitui a carga imaginária de cada indivíduo, a partir do próprio contexto sociocultural em que está inserido.

Maffesoli (1996) afirma que a dinâmica da criação constitui momentos diferenciados e sua integração compõe a existência da própria forma “a atenção ao fragmento, o detalhe de vestimenta, a multiplicação de rituais nas relações interpessoais são, como tantos, indícios nesse sentido” (ibidem, p.139). Assim, a forma é uma tipificação dos dados observáveis, feita à base das descrições do que é observado num conjunto sociocultural. Neste sentido, as imagens, que significam fragmentos, são interpretadas à luz de um mundo em sua totalidade, “como o travelling cinematográfico, a focalização em planos abertos, descrevendo cada um por si, ou, mais exatamente, porque descrevendo cada um por si cria no fim da linha uma unicidade perfeitamente coerente” (p. 141).

Para Maffesoli, o mundo das imagens interfere no imaginário, pois a vida social se organiza em torno de imagens a partilhar, sejam as imagens macroscópicas, ou as que modelam a intimidade das pessoas e dos seus microagrupamentos. Se o imaginário descrito por Maffesoli é o estado de espírito de um grupo que estabelece um tipo de vínculo entre seus membros é, igualmente, “cimento social” que une, em uma mesma atmosfera, seus interesses, objetivos, subjetividades, cultura e criação de novos saberes.

Outra questão importante, apontada por Maffesoli, sobre o imaginário é que ele apresenta, “um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não-racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas” (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

A partir da teoria da significação proposta

por Ricouer, é possível relacionar a interpretação da narrativa filmica ao imaginário proposto por Maffesoli, interpretação e imaginário estão conjugados pela experiência sociocultural do espectador.

Isso significa que a percepção do filme é oriunda do contexto da experiência de vida do espectador, e, nesse campo, interpretar e imaginar são indicativos de uma compreensão que pode se apresentar totalmente diversa da proposta do roteiro do filme em si. Portanto a significação atribuída pelo espectador a determinada narrativa depende de sua prática social e cultural. Conforme afirma Duarte:

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

Olhando por este prisma a interpretação da imagem é, portanto, fruto da experiência do mundo real. A tradução ou leitura da imagem está intrinsecamente relacionada a esse fato, pois, com uma imagem, é possível visualizar um acontecimento histórico ou uma situação não vivenciada, porém, através da contemplação, o espectador tem a sensação de estar vivenciando a história que a imagem conta. Já dizia McLuhan “o homem tipográfico adaptou-se logo ao cinema, porque o filme como o livro, oferece um mundo interior de fantasia e sonho” (1964, p. 328).

A RELAÇÃO ENTRE CINEMA E EDUCAÇÃO

As linguagens midiáticas se fazem cada vez mais presentes na vida cotidiana das pessoas. Através de suas narrativas visuais e audiovisuais, têm um papel cultural e educativo inquestionável. O impacto que essas linguagens exercem nas crianças, jovens e adultos influencia seus modos de recepção das mensagens e a forma de interpretação de um mundo “assistido”: mundo construído, mundo de sonhos que permeia o imaginário individual e coletivo.

Trabalhar com as linguagens audiovisuais na sala de aula pressupõe conhecimento e compreensão de cada uma delas, pois entender os aspectos relativos aos modos de se expressar é uma maneira de identificar as implicações sociais que podem estar ocultas nas

mensagens veiculadas pelas mídias. Utilizar essas linguagens como estratégia de ensino permite atuar em prol da criatividade, da imaginação, das produções individuais e coletivas, da interpretação das mensagens e posicionamento crítico perante as informações oriundas das diferentes linguagens.

Perante esta realidade, as instituições educacionais não podem simplesmente ignorar a presença das mídias e sua interferência na formação de seu público. Outra questão importante é que, especificamente no caso da linguagem audiovisual, ao contar uma história, a narrativa apresenta-se através de imagens, textos escritos e sons. Esses elementos possibilitam movimentos que atraem a atenção e a fascinação do espectador, ensinando-lhe interpretar e imaginar o que visualiza na tela. As instituições educacionais, ao possibilitarem o contato com diferentes linguagens, estão privilegiando acesso a variadas formas de aquisição e organização do conhecimento. Além disso, algumas teorias de aprendizagem defendem que os sujeitos aprendem de formas diferenciadas, e a proposta de Gardner chama a atenção para a aprendizagem como oportunidade de desenvolvimento de habilidades e competências. Para o autor, os indivíduos apresentam múltiplas habilidades: alguns são mais propensos à percepção, outros à visualização de textos, palavras ou imagens e, ainda, há aqueles que melhor interagem com os movimentos, sensações ou audição. Ele nos chama a atenção sobre a necessidade de conciliar o senso estético e as linguagens midiáticas ao processo de ensinar e aprender, pois estas são fonte de desenvolvimento de novas aprendizagens.

A teoria de Gardner, intitulada *Inteligências Múltiplas*, relaciona a aprendizagem humana à aquisição de habilidades e competências, essas que são interconectadas e estão localizadas em diferentes partes do cérebro, com variações individuais e culturais, além da possibilidade de desenvolvê-las através da aprendizagem. Outra questão importante nessa teoria é que há uma relação direta entre o homem e os diversos sistemas simbólicos, como a escrita e as imagens. Das oito inteligências apresentadas por Gardner, chamamos a atenção: a linguística, que se manifesta na expressão oral e escrita, ato de ler, escrever, ouvir e contar histórias e que propicia a melhor compreensão dos textos escolares ou não-escolares; a espacial, que

se relaciona à percepção visual de produções artísticas, onde predomina a imagem; a musical, devido à sensibilidade a sons, melodias e ambientes sonoros; a cinestésica, que proporciona aquisição da informação através do movimento, do toque, do olhar, considerada, portanto, linguagem sensorial e conectiva. São habilidades que chamam a atenção pela sua relação com a comunicação, a arte, o lúdico e a criatividade. Uma proposta de aprendizagem baseada não só no racionalismo puro, mas um processo que pretende desenvolver o lado sensorial, estético e racional.

Gardner atenta para o fato de que, para desenvolver a aprendizagem, é preciso lançar mão de instrumentos com maior ou menor intensidade, pois a habilidade individual de lidar com as diferentes linguagens pode ser desenvolvida em contexto escolar.

Chama a atenção para o reconhecimento do caráter cultural e educativo das mídias:

Desde os primeiríssimos dias de vida vivemos em um ambiente significativo, cercado por criaturas usuárias de símbolos, que estão transmitindo mensagens para nós, que estão constantemente interpretando os nossos comportamentos e que logo nos mostram que interpretações ‘importam’ no nosso ambiente. Em breve, mais intervenções educacionais ocorrem – na escola, através de outras instituições sociais e dos diversos meios de comunicação. Elimine a cultura e o resultado é o autismo ou morte (GARDNER, 1982, P. 177).

A proposta de Gardner traz elementos favoráveis para a utilização das linguagens midiáticas em contexto educacional, pois essas apresentam uma narrativa permeada de movimento, de imagens, de sons, de escrita. Nas palavras de Moran (texto on-line):

Os meios de comunicação operam imediatamente com o sensível, o concreto, principalmente, a imagem em movimento. Com binam a dimensão espacial com a cinestésica, onde o ritmo se torna cada vez mais alucinante (como nos videoclips). Ao mesmo tempo, utilizam a linguagem conceitual, falada e escrita, mais formalizada e racional. Imagem, palavra e música se integram dentro de um contexto comunicacional afetivo, de forte impacto emocional, que facilita e predispõe a conhecer mais favoravelmente. A eficácia de comunicação dos meios eletrônicos, em particular da televisão, se deve à capacidade de articulação, de superposição e de combinação de linguagens totalmente diferentes - imagens, fala, música, escrita – com uma narrativa fluida, uma lógica pouco delimitada, gêneros, conteúdos e ética pouco precisos, o que lhe

permite alto grau de entropia, de interferências por parte de concessionários, produtores e consumidores.

À medida que reconhecemos as potencialidades das linguagens audiovisuais devido ao seu caráter educativo, suas seduções imagéticas e estéticas, a narrativa filmica adicionará diversidade ao processo de ensino-aprendizagem, possibilitando ensinar e aprender de forma prazerosa, lúdica e criativa. Ao possibilitar aos estudantes o contato com a linguagem audiovisual, a interpretação e o imaginário ganham espaço através da contemplação da obra, assim, caminhos se abrem para uma relação simbólica e cultural, portanto, uma relação midiática na educação.

A utilização do cinema em contexto educacional apresenta a possibilidade de se aplicarem os pressupostos da teoria de Gardner, do imaginário de Maffesoli e a interpretação e a significação proposta por Ricoeur, pois a narrativa filmica traz elementos que permitem ao espectador significar a estória de acordo com seu imaginário e suas habilidades, o que por consequência, ocasiona interpretações individuais e coletivas. Determinadas reações dependem da interpretação e da subjetividade de quem assiste ao filme e do contexto cultural onde o filme é exibido.

Dessa forma, o papel daquele que está mediando a aprendizagem é fundamental, pois a ele cabe chamar a atenção para o que não foi percebido. Além disso, as diversas interpretações oriundas do grupo podem suscitar amplas discussões sobre a narrativa filmica, e, nesse sentido, surgem como potencial a ser explorado pelo grupo, ocasionando assim, contato com as diversas habilidades propostas por Gardner.

O filme é um excelente recurso para “abrir as portas do conhecimento”, pois, com ele, é possível estudar conteúdos de artes, história, línguas, geografia, entre outros, além de proporcionar acesso a culturas desconhecidas. A narrativa filmica que desperta a curiosidade do telespectador surge como possibilidade de discutir ou pesquisar temas e problemas que, muitas vezes, passariam despercebidos pelos currículos escolares.

Não nos esqueçamos da quantidade de dados que um filme pode fornecer: através de cenários e figurinos, diferentes tomadas podem levar o espectador a conhecer uma cultura, um lugar, um fato histórico. “O cinema é um instrumento precioso, por exemplo,

para ensinar o respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais que integram as sociedades complexas” (DUARTE, 2002, p. 90).

O filme utilizado em sala de aula assegura aos alunos a oportunidade de conhecer sua natureza narrativa, o sentido da seqüência de imagens dispostas na tela, os movimentos que seduzem por reproduzir o cotidiano das pessoas. Interpretação, significação e imaginário, portanto, estão imbricados no ato de se assistir a uma obra de arte, por ocasionar o conhecimento de mundos diversos, culturas, enfim, a reprodução de uma realidade representada. É que:

A fotografia, o rádio, a televisão, o cinema oferecem o som e a imagem como matéria (ou substâncias) de objetivação. Mas propõem sobretudo outros modos de representar o mundo (outras percepções, outras maneiras de construir, portanto, esse mundo). Como formas, inicialmente, de captar e transmitir o que está na realidade, estes meios se caracterizam por sua inclusividade (BRAGA & CALAZANS, 2001, p. 31).

A narrativa filmica possibilita unir a sala de aula em torno das diferentes linguagens, e, juntas, são fonte de construção de conhecimentos, de cultura, de imaginário coletivo e de interpretações diferenciadas. Além disso, a narrativa filmica traz a possibilidade de tornar o processo de ensino-aprendizagem permeado de fascinação, de emoções e de desenvolver em nossos estudantes a educação para o olhar, conforme alerta Assmann (1998, p. 29):

O ambiente pedagógico tem de ser lugar de fascinação e inventividade. Não inibir, mas propiciar aquela dose de alucinação consensual entusiástica requerida para que o processo de aprender aconteça como mixagem de todos os sentidos.

A utilização das diferentes linguagens midiáticas, inclusive em termos comparativos de possibilidades e diferenças entre uma e outra, permite trabalhar os conteúdos com outros recortes e perspectivas, pois uma mesma situação pode ser visualizada de outras maneiras, visto que são formas diferentes de “contar estórias”.

Estas construções são recursos que possibilitam a criatividade, a comparação e análise das formas de narração de uma mesma situação. Cita-se o caso, por exemplo, do Rei Leão em produção filmica e em texto

escrito. Uma gama de possibilidades apresenta-se com a utilização do cinema na educação, desde o cruzamento de textos acadêmicos com narrativas ficcionais, como fonte de pesquisa e até mesmo de observações gerais sobre um assunto. O importante é que o estudante tem a oportunidade de interpretar, imaginar e compartilhar os conhecimentos em contato com linguagens que suplantam o falar/ditar tradicional.

São formas de proporcionar acesso ao lúdico, ao estético, enfim, proporcionar o desenvolvimento das habilidades propostas por Gardner, além de estarem em consonância com as novas tendências educacionais.

NOTAS

* Doutoranda em Comunicação Social pela PUCRS.

1 A autora utiliza o termo sistemas significadores a partir da compreensão de Jean-Claude Carrière, em sua obra “A linguagem do cinema” (1995) e de Graeme Truner no livro “Cinema como prática social”.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, H. **Reencantar a educação:** rumo à sociedade apreendente. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1998.

BETTON, G. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRAGA, José Luiz, CALAZANS, Maria Regina Zamith. **Comunicação e educação:** questões delicadas na interface. São Paulo: Hacker, 2001.

CHIAPPINI, Ligia. **Outras linguagens na escola:** publicidade, cinema e TV, rádio, jogos, informática. São Paulo: Cortez, 2004.

DUARTE, R. **Cinema & Educação.** Belo Horizonte: Autentica, 2002.

GARDNER, Howard. **Arte, mente e cérebro:** uma abordagem cognitiva do cérebro. Porto Alegre: Artmed, 1982.

_____. **Inteligências múltiplas:** a teoria na prática. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 1964.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências.** Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. **O imaginário é uma realidade.** Entrevista concedida à Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 15, agosto 2001.

_____. **A comunicação em fim (teoria pós-moderna da comunicação).** Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 20, abril 2003.

FREITAS, Cristiane. **O cinema:** objeto de uma rede de comunicação relacional. Revista Sessões do Imaginário. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 10, nov. 2003, p. 23-28.

MARTINS, J. S. **A sociabilidade do homem simples:** cotidiano e história na modernidade anômala. São Paulo: Hucitec, 2000.

MORAN, J. M. **Interferências dos meios de comunicação em nosso conhecimento.** Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/moran/interf.htm>>. Acesso em: 12/09/2004.

PARENTE, A. **Narrativa e modernidade:** os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2000.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa.** Tomo I. Campinas: Papyrus 1994.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

XAVIER, I. **O olhar e a cena:** melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.