



Ateliê de História

Palavras - chave:
História, cinema, didático,
vídeo.

O USO DAS OBRAS FÍLMICAS COMO MATERIAL DIDÁTICO NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM.

Sidney Carneiro Ferraz ¹

Lucas Patschiki ²

INTRODUÇÃO

Resumo: Este artigo pretende fazer um breve relato da História do cinema nacional e dos documentários no Brasil, ainda tem a proposta de proporcionar aos educadores a análise das técnicas de exibição das obras fílmicas em sala de aula e sua utilização como recurso pedagógico. Para tanto, utilizar-se-á de concepções de diversos autores acerca da utilização das obras fílmicas e das tecnologias da informação e comunicação como material didático no processo de ensino e aprendizagem. Com as novas tecnologias da informação e comunicação, tornou-se cada vez mais necessário aos educadores a compreensão e a utilização desses recursos em sala de aula. O presente trabalho é composto por três subtítulos, o primeiro História dos documentários e do cinema nacional, que abordará uma síntese da História do cinema nacional e dos documentários brasileiros, o segundo é intitulado A utilização dos filmes e documentários como didática na disciplina de história, o qual abordará a utilização das obras fílmicas como material didático, e o último é intitulado Utilização das obras fílmicas pelos professores nas salas de aula, abordará as técnicas práticas para que o professor possa utilizar as obras fílmicas como material didático no processo de ensino e aprendizagem. Por fim, o presente trabalho é composto por uma conclusão e na sequência encerra-se com as referências.

Saber utilizar as tecnologias da informação e da comunicação, tornou-se uma necessidade para os educadores em sala de aula. Hoje vivemos em uma era que as informações chegam de forma acelerada, dinâmica e inovadora. A grande questão é saber de que forma chegam essas informações, e de que maneira o educador poderá utilizá-las e manipulá-las para o processo de ensino e aprendizagem. O uso dessas imagens pelo educador deve ser realizada de forma cautelosa, principalmente pelo profissional de história, que deverá saber manipular o uso da imagem visual além da simples ilustração das aulas, ou para meras discussões. O uso dos signos visuais devem ser significativos, deve ter intencionalidade, e qualidade.

Nesse sentido, é necessário que o educador realmente conheça essas ferramentas de ensino. Essas ferramentas realmente auxiliam no dia a dia escolar? Os alunos adquirem conhecimentos com essas técnicas? Quais são os reflexos dessas imagens na formação do educando e na construção do conhecimento? Essas imagens refletem os aspectos da sociedade que vivemos? Partindo dessas indagações, existe a necessidade de refletir sobre o uso das obras fílmicas como material didático em sala de aula. Essa ferramenta de ensino abrirá a possibilidade do professor utilizar várias formas de linguagem, além da tradicional. Possibilitará ao educando uma formação mais crítica, onde terão a liberdade do questionamento, tornando-os capazes de serem formadores de opinião e consequentemente formadores de novas ideologias vida e de ensino.

Essas dinâmicas do uso de obras fílmicas em sala de aula proporcionará ao professor a possibilidade de romper com as aulas tradicionais, inovando e criando um material didático personalizado.

Nesse sentido, a utilização das obras fílmicas em sala de aula, proporcionará ao educador a capacidade de modificar o ambiente escolar, podendo educador, intervir, sensibilizar, instigar, criar, manipular, modificar, as obras fílmicas, no sentido de potencializar o processo de ensino e aprendizagem.

Dessa forma, o professor poderá optar por várias variantes didáticas as quais construirão um processo de aprendizagem mais prazeroso aos educandos.

O presente artigo é composto por três subtítulos. O primeiro é intitulado *História dos documentários e do cinema nacional*, o qual analisar-se-á um artigo disponível no site do Departamento de Cultura do Itamaraty,

¹ Bacharel em Direito pela Faculdade Estácio de Curitiba, Advogado OAB/PR, Especialista em Direito Constitucional pela Faculdade Internacional Signorelli do Rio de Janeiro/RJ, Graduado em Licenciatura em História pela UEPG/UAB (2014). Email: sidneycarneiroferraz@gmail.com

² Orientador. Doutorando em História/UFG. Mestre em História/UNIOESTE. Bacharel em História/UEPG.

chamado *Breve histórico do cinema brasileiro, Viva o Cinema Nacional*, em breves relatos os leitores poderão conhecer um pouco da história do cinema nacional. Na sequência, analisar-se-á a trajetória dos documentários no Brasil, de que forma foram produzidos, quais os principais produtores, autores e diretores, esse subitem é de suma importância para que os educadores possam ter um pouco de noção de como é realizado e de como os documentários sofrem influências externas.

O segundo subtítulo, *A utilização dos filmes e documentários como didática na disciplina de história*, analisar-se-á as metodologias para o uso das obras filmicas como ferramenta de ensino nas salas de aula. Demonstrar-se-á que os filmes e documentários são utilizados pelo educador como ferramentas que auxiliam no processo de ensino aprendizagem, através da exibição de filmes e documentários o educador consegue que os educandos viagem culturalmente em um mundo onde a imaginação e a realidade caminham juntas. Esse momento de interação, aprendizagem e por que não dizer diversão, serve para que o educando desperte vários sentidos (emoção, curiosidade, alegria, tristeza, etc.). Verificar-se-á, que é possível ao educador proporcionar ao educando no momento da exibição do filme possibilidades de receber diversas informações históricas, sociológicas, culturais, econômicas, políticas, religiosas, etc.

O terceiro subtítulo *Utilização das obras filmicas pelos professores nas salas de aulas*, analisar-se-á um roteiro de exibição para aplicação das obras filmicas como ferramenta didática nas salas de aula. Constatar-se-á que muitos professores, principalmente os da disciplina de História, utilizam-se as obras filmicas de maneira aleatória, sem tomar os devidos cuidados em sua exibição. Nesse contexto, possibilitará aos leitores observar quais são as responsabilidades do educador no momento da exibição das obras filmicas aos seus alunos. Essas reflexões têm como objetivo atingir o processo de conhecimento dos fatos históricos e consequentemente a devida compreensão do conteúdo curricular aplicado em sala de aula.

Espera-se do educador muita cautela no processo de exibição das obras filmicas na sala de aula. O conhecimento dessas técnicas de exibição, possibilitará ao educador a possibilidade de utilizar essa

ferramenta didática de forma eficaz e responsável. Essa metodologia de ensino tem como objetivo transformar as aulas tradicionais, não se prendendo apenas aos livros, giz e quadro negro, possibilitando verdadeiramente o uso das novas tecnologias da informação e da comunicação em prol da efetividade do processo de conhecimento.

HISTÓRIA DOS DOCUMENTÁRIOS E DO CINEMA NACIONAL

Inicialmente analisar-se-á o artigo disponível no site do Departamento de Cultura do Itamaraty, "*Breve histórico do cinema brasileiro, Viva o Cinema Nacional*", para tanto realizar-se-á uma breve síntese do artigo³.

Quando falamos do início do cinema mundial, utilizamos como marco inicial a invenção do cinematógrafo, inventado em 1895 pelos irmãos Lumière, para fins científicos. O cinema foi uma peça fundamental do imaginário coletivo do século XX, sendo utilizada como fonte de entretenimento ou de divulgação cultural entre os povos do planeta.

O desenvolvimento do cinema brasileiro, no contexto de uma sociedade em desenvolvimento urbano e industrial, passando por um sistema político ditatorial, onde a censura ao direito de expressão teve que ser manipulado com arte e sabedoria, e mesmo com pouco recursos financeiros, acabou resultando em grandes obras cinematográficas, conhecidas internacionalmente. Esse processo cinematográfico passou por diversas crises, culminando com o desencadeamento do processo democrático, o qual proporcionou aos diretores, atores e autores mais liberdade de expressão.

O cinematógrafo chega no Brasil com imigrante italiano Affonso Segretto. Segreto filmou cenas históricas do Rio de Janeiro, tornando-se o primeiro cineasta no Brasil em 1898. Após a chegada de Segretto, e com a divulgação do cinematógrafo no Brasil, o mercado cinematográfico tornou-se uma nova atração de entretenimento no Brasil. O Rio de Janeiro, então capital do Brasil, foi o centro do início das gravações de pequenos filmes, os quais foram exibidos para plateias urbanas. O crescimento do cinema se deu em proporção ao crescimento urbano e industrial, as pessoas necessitavam de lazer e diversão.

3 Síntese do Artigo, **Breve histórico do cinema brasileiro. VIVA O CINEMA BRASILEIRO!** Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>, dia 23/03/2014.

No início, foi o cinema mudo que fez sucesso, utilizava-se de expressões faciais e corporais para fazer com que o público compreendesse os filmes. No início dos anos 30 chega o cinema falado, existindo a partir desse marco uma disputa comercial entre o cinema americano e o cinema nacional, essa disputa ocorre até os dias atuais.

Da época de 1930, destacam-se grandes cineastas, entre eles podemos destacar o mineiro Humberto Mauro, autor de “Ganga Bruta” (1933), nesse filme fica demonstrado o desenvolvimento da linguagem cinematográfica do cinema nacional da época. Destaque também para as “chanchadas” do estúdio Cinédia, eram comedias musicais com populares cantores do rádio e atrizes do teatro de revista. Pode-se destacar ainda, filmes como “Alô, Alô Brasil de 1935 e Alô, Alô Carnaval de 1936, os quais caíram no gosto popular, serviram para lançar a nível nacional cantores e artistas, como por exemplo a cantora Carmem Miranda.

Na necessidade de equiparação com as produções estrangeira, o cinema nacional necessitava passar por uma evolução, isso levou a criação do estúdio Vera Cruz, no final dos anos 40, representou um marco na evolução do cinema nacional, os diretores brasileiros tinham a necessidade de produzir filmes mais sofisticados. O estúdio Vera Cruz faliu em 1954, deixando para os brasileiros grandes obras cinematográficas, como o Cangaceiro em 1953, de Lima Barreto, que ganhou prêmio de melhor filme de aventura no festival de Cannes do ano seguinte.

Nesse contexto, nasce o movimento conhecido no mundo inteiro como o Cinema Novo. Com o passar dos anos as temáticas nas telas de cinema também mudaram, nos anos de 1960 um grupo de diretores cineastas começaram a gravar filmes com temáticas sociais, pode-se destacar o diretor Glauber Rocha, que dirigiu o filme Deus e o Diabo na Terra do Sol em 1964 e O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro em 1968, o diretor torna-se conhecido no meio cultural brasileiro, contrário as chanchadas, defende uma arte cinematográfica capaz de promover uma transformação social e política. Influenciados por Nelson Pereira dos Santos, diretor de Rio 40 Graus, adepto do movimento neorrealista e diretor do clássico Vidas Secas de 1964, Cáca Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra, participam de festivais internacionais, e ganham notoriedade e admiração mundo afora.

Nas décadas seguintes, é a época de ouro do cinema brasileiro, mesmo após o golpe militar de 1964, o cinema brasileiro continua em evolução.

Uma nova geração de cineastas conhecida como “Udigrudi”, termo irônico derivado do “underground” norte-americano, continuam a fazer belas obras, utilizando-se de metáforas para burlar as censuras do governo militar, essas obras faziam críticas da realidade que o país passava. Dessa época, ainda destaca-se o diretor Gláuber Rocha, com “Terra em Transe” em 1968, Rogério Sganzerla, diretor de “O Bandido da Luz Vermelha” em 1968 e Júlio Bressane.

Nessa época além dos sucessos dos filmes de realidade social, o público se divertia com as comédias conhecidas como “porno chanchadas”.

O governo militar do presidente Geisel cria, em 1974, uma empresa estatal de cinema, conhecida como Embrafilme, a qual teve um papel importante no cinema brasileiro até a sua extinção em 1990, após o fim do governo militar. Foram dessa época um dos maiores sucessos de público e crítica do cinema nacional, entre eles estão “Dona Flor e Seus Dois Maridos 1976, de Bruno Barreto e “Pixote, a Lei do Mais Fraco” de 1980, de Hector Babenco, esses filmes levaram milhões de brasileiros aos cinemas. O fim do regime militar e da censura, em 1985, aumenta a liberdade do povo e consequentemente dos diretores e artistas de cinema, a liberdade de expressão e a tutela dos direitos fundamentais, indicam novos caminhos para o cinema nacional.

Com o fim da Embrafilme pelo sistema político de extinção de empresas privadas (governo Collor, 1990), os filmes brasileiros perderam espaço no mercado nacional, houve pouca produção, abrindo o mercado desenfreadamente para os filmes estrangeiros, especialmente os norte-americanos. O cinema nacional entra em colapso, e poucos filmes são lançados nos anos seguintes.

Com o passar dos anos o cinema nacional se reergue, através de novas linhas de financiamentos e por meio de incentivos fiscais, o cinema brasileiro passa a receber apoio novamente. Mesmo competindo de forma desigual com as milionárias produções internacionais, o cinema brasileiro começa a se reorganizar e passa por uma retomada do público. O período conhecido como retomada, produz filmes de qualidade e em pouco tempo filmes brasileiros são indicados para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro, “O Quatrilho” de 1995, O Que é Isso, Companheiro de 1997 e Central do Brasil de 1998, que ganhou o prêmio Urso de Ouro do Festival de Berlim. Enfim nomes como Walter Salles diretor de Terra Estrangeira 1993 e Central do Brasil e Carla Camuratti, diretora de Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, de 1995, tornaram-se

diretores conhecidos do público brasileiro, levando milhões de espectadores para os cinemas.

Enfim, 100 anos após os irmãos Lumière, o cinema brasileiro tem novas perspectivas, nas produções de filmes e documentários, com novos investimentos e novas tecnologias o cinema brasileiro novamente vai ganhando espaço no mercado mundial⁴.

Juntamente com o cinema a televisão o cinema a partir do século XX tornou-se uma indústria produtora e difusora de sonhos, comportamentos, memoriais e versões históricas. Nesse sentido Rossini, diz que em,

... fins do século XIX, o cinema passou a atrair a atenção do grande público, tornando-se, ao longo do século XX, uma imponente indústria produtora e difusora de sonhos, comportamentos, memórias, versões de histórias. Ao cinema, em meados daquele século, veio juntar-se a televisão, que rapidamente se tornou o principal meio de comunicação de milhares de pessoas ao redor do mundo (ROSSINI, p. 113,114. 2006).

Conhecer um pouco da história do cinema nacional proporcionará a educadores e educandos uma compreensão da importância das produções dos documentários e sua utilização nas aulas de história.

Conforme já explanado, o cinema nacional teve início na cidade do Rio de Janeiro em meado de 1898. Gonçalves (2006, p. 80) afirma dizendo que “inicialmente o cinema começou com exhibições no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo, seguindo para outras cidades importantes”.

O autor continua dizendo que,

A novidade veio reintegrar espetáculos de teatro de variedades e dos cafés-concretos. A primeira sala fixa de exibição encontrava-se no Rio de Janeiro e tinha como principal dono um imigrante italiano chamado Pascoal Segreto. A exibição de imagens em movimento fazia muito sucesso e em busca de renovar o repertório e qualificar tecnicamente as salas exibidoras realizavam viagens constantes para Paris e Nova Iorque. Numa dessas viagens, Afonso Segreto, irmão de Pascoal, realizou a primeira imagem do cinema brasileiro, filmando a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, a bordo do navio “Brésil”, que retornava de Paris. Essas tomadas documentais eram conhecidas como “tomadas de vista” e prevaleceram até o ano de 1908. Essas pequenas produções eram realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, mostrando as belezas, costumes e tradições das diferentes regiões (GONÇALVES, 2006, p. 80).

Acrescenta o autor que “a maioria dos realiza-

dores no início do século XX era de estrangeiro, principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas”.

Inicialmente a falta de recurso levou os cinegrafistas a produções de um cinema mais natural, com a produção de documentários e cine jornais, com finalidade de angariar recursos para produções de filmes de ficção.

Gonçalves diz que no decorrer das décadas de 10 a 20,

as câmeras cinematográficas foram incorporadas ao material de antropólogos que viajavam pelo país, para registrar e documentar populações indígenas. Assim, os filmes etnográficos levavam ao Brasil urbano imagens de um país imenso e desconhecido, divulgando as ações oficiais de integração nacional e a imagem idealizada de um índio ainda selvagem. Destaca-se neste contexto a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, conhecida como Comissão Rondon que realizou uma série de filmes com registros oriundos de suas expedições. Os filmes contavam quase sempre com direção do major Luiz Thomaz Reis, que operava a câmera, revelava e montava os filmes. Além da grande noção de narrativa cinematográfica evidenciada nestes trabalhos, destacam-se as soluções originais no processo de revelação dos negativos em plena floresta. O filme Rituais e Festas Bororo, de 1917, é considerado pela crítica cinematográfica uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo (GONÇALVES, 2006, p.80,81).

Continua o autor dizendo que

logo na sequência foram gravados outros clássicos do cinema nacional, entre eles destaca-se, o filme São Paulo, a Sinfonia da Metrópole, longa-metragem dirigido, em 1929, por Rudolf RexLustig e Adalberto Kemeny, retrata um dia na cidade de São Paulo e sua crescente urbanização, nitidamente inspirado pelo filme de 1927, Berlim, Sinfonia de uma Metrópole, de Walter Ruttmann, e o média-metragem Lâmpião, Rei do Cangaço, dirigido, em 1936, pelo fotógrafo Benjamim Abrahão, cujas imagens remanescentes estão presentes em muitos filmes com temática nordestina e são referência fundamental para a formação imagética do gênero cangaço (GONÇALVES, p.81, 2006).

Em 1936, o governo federal cria o Instituto Nacional do Cinema Educativo, conhecido como INCE, Gonçalves diz que o INCE era,

Inspirado em experiências semelhantes surgidas no mesmo período em países como Alemanha, Itália, França e URSS. Fruto do esforço do antropólogo

4 Síntese do Artigo, Breve histórico do cinema brasileiro. VIVA O CINEMA BRASILEIRO! Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>, dia 23/03/2014.

Edgar Roquette Pinto, que teve papel fundamental também na iniciação do rádio no Brasil. O instituto pretendia mostrar uma imagem positivista do Brasil, com intenção de democratizar o conhecimento partindo das classes intelectualizadas para as desfavorecidas. Por 30 anos, a direção do INCE ficou a cargo do cineasta Humberto Mauro, que já tinha uma história importante no cinema de Cataguases/MG, sendo referência para um cinema essencialmente brasileiro (GONÇALVES, 2006, p. 82).

A INCE foi um fértil centro de produções de curtas e médias-metragens, Gonçalves (2006, p.82) diz que “Humberto Mauro realizou 354 filmes educativos no período e, apesar da natureza oficial e didática do material produzido, conseguiu imprimir uma estética pessoal à maioria de seus trabalhos, além de tornar o INCE num fértil centro de produção de curta metragens”.

Acrescenta o autor que o INCE,

(...) produziu séries de documentários rurais, de fauna e flora, de instituições e de cerimônias oficiais, mas predominaram os filmes científicos. Em 1945 Humberto Mauro, inicia a série de documentário denominada *Brasilianas*, com sete filmes de curta-metragem, que registram canções tradicionais do folclore brasileiro. (...) a partir dos anos 50, vários diretores tem seus filmes financiados pelo INCE, como é o caso de Jurandyr Passos Noronha, que filma intensamente o longa metragem “Panorama do Cinema Brasileiro”, de 1968. Outros órgãos públicos federais também se destacaram na produção de documentários, entre eles o DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda e o Serviço de Informações do Ministério da Agricultura, ainda que estes órgãos estivessem muito comprometidos com a visão oficial do governo que dirigia o país naquele período (GONÇALVES, 2006, p.82).

Afirma o autor que “o moderno documentário brasileiro surgido nos anos 60, a temática exótica das florestas e seus povos dá lugar a uma temática que busca refletir sobre o subdesenvolvimento do país e a desigualdade social”, ele relata que nessa época,

Surgem alguns filmes que irão antecipar questões estéticas cara à formação do movimento do cinema novo. Paulo César Saraceni dirige, em conjunto com Mário Carneiro, o pioneiro *Arraial do Cabo*, de 1959. No ano seguinte, Linduarte Noronha dirige *Aruanda*, um marco do cinema documental brasileiro. A conjuntura política do Brasil no período motiva a realização de inúmeros filmes, que voltam o olhar para o interior do país, na busca da valorização das questões regionais, com temas voltados às manifestações da cultura, economia e religiosidade popular. O documentário se fortalece como gênero influenciado pela linguagem do cinema verdade direto, distanciando-se da abordagem educativa-científica (GONÇALVES, 2006, p.82).

Já nos anos de 1962, a UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organiza-

tion) e Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty realizaram em conjunto um seminário. Esse evento,

(...) levou ao Rio de Janeiro o documentarista sueco Arne Sckdorff, as técnicas do cinema verdade se difundiram na prática cinematográfica. Estiveram presentes ao evento alguns jovens que teriam o papel de destaque no desenvolvimento do cinema brasileiro, como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lutfi, Antônio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Sabá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, David Neves e Gustavo Dahl, entre outros. Sckdorff leva consigo dois gravadores Nagra e surgem, então, os filmes que passam a explorar o som direto na narrativa. Maioria Absoluta, Leon Hirszman, 1964, Integração Racial, de Paulo César Saraceni, 1964, e O Circo, 1965, de Arnaldo Jabor, destacam-se como filmes realizados segundo técnicas do cinema direto. Em São Paulo, surge também um grupo de documentaristas que, além do já citado Vladimir Herzog, conta com João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz e Renato Tapajós. Esse grupo manteve contato com a escola Argentina de documentários, por meio de Fernando Birri, criador do Instituto de Cinematografia da Universidade Litoral, em Santa Fé, Argentina. Em 1964 e 1965, o produtor Thomas Farkas produz quatro médias-metragens: *Viramundo*, de Geraldo Sano, *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba*, do argentino Manoel Horácio Gimenez e *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla (GONÇALVES, 2006, p.83).

Essas experiências levaram a criação de diferentes realizações cinematográficas. Um grupo de cineastas conhecido como *Caravana Farkas*, percorreu o interior do país produzindo documentários de manifestações mais populares, num esquema sistemático e coletivo de produção. Essa *Caravana Farkas*, produziu “dezenove documentários de curtas-metragens, entre 1969 e 1971, numa série denominada *A Condição Brasileira*, predominantemente no estilo direto. A maioria dos filmes fica a cargo de Paulo Gil Soares e Geral Sarno” (GONÇALVES, 2006, p.83).

Já com o advento da ditadura militar,

(...) muitos desses diretores foram perseguidos, as instituições de ensino superior (universidades), juntamente com CPC – Centro Popular de Cultura e a UNE – União Nacional dos Estudantes, tiveram um papel muito importante na produção e difusão de filmes, Gonçalves (2006), acrescenta que “os documentaristas lançavam um olhar crítico sobre a crescente urbanização e industrialização do país, ao mesmo tempo, que valorizavam a cultura popular”. Acrescenta ainda Gonçalves que nesse período muitos diretores foram perseguidos pelo regime ditatorial e tiveram seus filmes censurados. Eduardo Coutinho inicia, em 1964, as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, filme interrompido pelo governo militar, que só seria concluído 20 anos depois, tornando-se um marco do documentarismo brasileiro. Em 1966, João Batista de Andrade realiza *Liber-*

dade de Imprensa, filme apreendido pelo Exército, em 1968, após duas exposições. Tornou-se conhecido praticamente vinte anos depois. Vladimir Carvalho, que tinha participado da produção de Aruanda, em 1960, inicia a produção do longa-metragem O País de São Saruê, realizado em três etapas: a primeira, em 1966, interrompida pela chuva; a segunda, em 1967, finalizando a fase anterior e, a terceira, em 1970, ano de conclusão do filme. Em 1971, o documentário é vedado sem sugestões de cortes. Ficaria censurado até 1979. Na tentativa de repercutir os movimentos sociais, ou simplesmente mostrar o povo, surgem filmes como A Opinião Pública, 1966, de Arnaldo Jabor e Nelson Cavaquinho, 1969, de Leon Hirszman (GONÇALVES, p. 84, 2006).

Gonçalves acrescenta dizendo que,

No final dos anos 60, a TV se firmava como importante veículo de massas no Brasil. Surgem experiências significativas na busca por formatos de documentários televisivos ou jornalismo investigativo. Em 1972, por iniciativa dos jornalistas Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, é criado o telejornal A Hora da Notícia, na TV Cultura de São Paulo, a fim de mostrar o Brasil real, contraposto à imagem oficial criada pelo governo militar e seus filmes institucionais. (...) Dessas reportagens destaca-se Migrantes, 1972, recuperado posteriormente como um curta metragem autônomo. Após um período de perseguição política, o programa A Hora da Notícia termina em 1974. João Batista de Andrade é convidado por Gil Soares a integrar o grupo de cineastas que formariam a equipe de reportagens especiais da TV Globo de São Paulo. Desse grupo, também fizeram parte Luiz Carlos Maciel, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Hermano Penna e Walter Lima Jr. Nesse interim surge o Globo Repórter. Derivado de uma série de dez documentários, chamada Globo Shell Especial, o Globo Repórter era desvinculado do departamento de jornalismo, totalmente idealizado pelos cineastas, que buscavam revelar o país desconhecido através de uma linguagem experimental e inovadora. Realizado em película com linguagem cinematográfica e autoral. Dessa vasta produção, destacam-se Caso João Batista de Andrade; Teodorico, O Imperador do Sertão, 1978, de Eduardo Coutinho e O Último Dia de Lampião, 1975, de Maurice

Capovilla. O Globo Repórter segue com essa equipe de produção até 1983, quando o filme de 16 mm é substituído pelo vídeo e os cineastas são substituídos pelos repórteres. Apesar do período ser de abertura política, rumo a uma democracia, o programa sofreu, por diversas vezes, com a forte censura interna da emissora exibidora (GONÇALVES, 2006, p. 84,85).

Dessa forma, o estilo documentário toma conta da televisão e do cinema brasileiro, esse legado continuou com vários cineastas, entre eles os já citados Walter Lima Jr., Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, os quais fizeram uma vasta produção documental tanto para o cinema, quanto para televisão, além de terem realizado grandes longas-metragens de ficção. Pode-se lembrar também de nomes como Glauber Rocha, que realizou alguns documentários em curta-metragem, mantendo seu estilo autoral, como o filme Amazonas, Amazonas, 1965, sua primeira experiência com cor. (...) “Já em 1977 Gláuber realiza Di, polêmico registro do velório do pintor Di Cavalcanti, que segue proibido pela família do pintor de ser exibido em território brasileiro, filme em que leva ao paroxismo sua verve poética e sua estética revolucionária”. Nesse contexto em,

(...) 1989, surge o programa televisivo Documento Especial, produzido e dirigido por Nelson Hoineff, que transitava entre a reportagem e o documentário, buscando levar a realidade das ruas para a TV. Longe da imagem estetizada das grandes emissoras, deu voz aos pobres, excluídos e marginais, com uma abordagem de cinema-verdade, longe do sensacionalismo barato. Existiu até 1997, com passagens pela Manchete, SBT e Rede Bandeirantes (GONÇALVES, 2006, p. 85).

Sendo assim, o documentário nas telas de cinema e na televisão brasileira tornou-se cada vez mais divulgado, veja no quadro abaixo as principais produções de obras fílmicas nesse período:

DIRETOR	OBRAS	ANO
Walter Salles	Japão	1986
	Viagem no Tempo	1986
	China, o império do Centro	1987
	América	1988
Coproduções de Walter com João M. Salles	Notícias de uma Guerra Particular	1999
Nelson Pereira dos Santos	Casa Grande e Senzala	2000
Isa Grispum Ferraz	O Povo Brasileiro	2000

	Interpretes do Brasil	2001
Aurélio Micheles	O Cineasta da Selva	1997
Ricardo Dias	Fé	1999
Paulo Caldas e Marcelo Luna	O Rap do Pequeno Príncipe Contra as almas Sebosas	2000
Paulo Sacramento	O prisioneiro da Grade de Ferro	2004
José Padilha	Ônibus 174	2004
Lucas Bambozzi	Do Outro Lado do Rio	2004
Cao Guimarães	A alma do Osso	2004
Sandra Kogut	Passaporte Húngaro	2003
Kiko Goiffman	33	2003

Esse investimento em documentários, culminou em um convênio firmado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, com a TV Cultura de São Paulo e a Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), com apoio da associação Brasileira de Documentaristas (ABD), lançando o programa de fomento à produção e tele difusão do documentário brasileiro, intitulado DOCTV. Conforme as lições de Gonçalves, a DOCTV tinha,

O intuito de fomentar a regionalização da produção de documentários, incentivando a parceria da produção independente com as Tvs públicas. O programa realizou concursos públicos em 20 estados da federação para selecionar os projetos, numa ação que organizou programas de formação, com oficinas de formatação de projetos e de introdução à história e estética do documentário, com orientação de grandes nomes ligados ao documentário no Brasil. Intitulada Brasil Imaginário, essa primeira temporada do programa produziu 26 filmes, exibidos em rede nacional, que ajudaram a movimentar o setor audiovisual fora dos grandes centros econômicos, ao mesmo tempo em que levou às telas da TV aberta a produção realizada fora do eixo Rio/São Paulo, demonstrando toda a diversidade das expressões culturais das diferentes regiões brasileiras. Em sua segunda edição, no ano de 2004, intitulada Olhares Imaginando um Brasil, o programa ampliou suas ações de formação que além das oficinas de formatação de projetos antecederam a seleção dos projetos, contou com uma oficina de desenvolvimento de projetos para os 35 projetos selecionados, sob a supervisão dos documentaristas Geraldo Sarno, Jorge Bodanzki, Joel Pizzini, Maurice Capovilla e Eduardo Coutinho (GONÇALVES, 2006, p.88).

Gonçalves conclui dizendo que,

(...) a DOCTV mostrou-se fundamental na formação

de recursos humanos para a produção documental, especialmente nos estados das regiões mais afastadas dos grandes centros, como os estados do Norte e Nordeste do país, que geralmente não contam com produção estabelecida de conteúdo audiovisual autoral. Ao final de sua terceira edição, atualmente em fase de produção, o DOCTV contabilizara cerca de 100 filmes realizados em parceria com produtores independentes e exibidos em rede nacional de televisão aberta, fazendo chegar a um público potencial de milhões de pessoas, filmes documentários produzidos nas diferentes regiões brasileiras, numa iniciativa sem precedentes no país (Gonçalves, 2006, p. 90).

Nesse sentido, o documentário tornou-se uma ferramenta importante no sentido de ser um registro cultural, pela sua linguagem e versatilidade na abordagem das manifestações sociais. O documentário traz visões práticas no intuito de realçar a realidade, diferentemente da escrita os documentários proporcionam vários tipos de sentidos. O documentário é um gênero vídeo gráfico que registra, interpreta e comenta um fato, um ambiente ou uma determinada situação.

O documentário apresenta várias características e modos de representação. Segundo Nichols, são seis os modos de representação, o poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performativo. Todos esses modos de representações são puros e correspondem a uma única maneira de representar o mundo. Nichols define esses modos de representações da seguinte forma:

Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas

que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. Não podem ser copiados, mas podem ser emulados quando outros cineastas, com outras vozes, tentam representar aspectos do mundo histórico de seus próprios pontos de vistas distintos. (NICHOLS, 2005, p. 135-136)

A representação expositiva e o modo de representação mais utilizado pelos cineastas e produtores de documentários, pois ele é capaz de defender e convencer o telespectador de que o conteúdo do documentário corresponde com a realidade dos fatos. A representação expositiva é objetiva e argumentativa, capaz de levar os espectadores a acreditar em um determinado enfoque. Nichols (2005, p. 144) acrescenta que “o documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme”.

Hoje, com as novas tecnologias, não vivemos mais sem as novidades audiovisuais. O documentário faz parte dessa sociedade audiovisual, ele é capaz de guardar informações de forma documental, levando o espectador cada vez mais próximo da realidade. O documentário é um gênero videográfico capaz de registrar, interpretar e comentar um fato, que ocorre em um ambiente, ou em uma determinada situação. É uma fonte documental, capaz de levar informações fidedignas, auxiliando no processo de ensino aprendizagem, possibilitando a interpretação e a argumentação de diversas temáticas.

Para Magalhães Junior, o documentário deve estar vinculado realmente ao fato que ocorreu. Diz Magalhães:

Lembramos que, diferente da ficção, o documentário deve estar vinculado ao que realmente ocorreu, sabendo que nunca estaremos frente a frente com o mesmo instante documentado e sim com o sentido que o produto concebeu, mas que a percepção transmitida pode fazer o espectador ver o mundo de forma diferente, trata-se de um sentido que gera sentidos. Um filme é possibilidade da constituição de novos sentidos. (MAGALHÃES JUNIOR, 2010, p. 86)

No mesmo sentido afirma Menezes (2003, p. 23), que “pensar o audiovisual como “representação” da realidade implica pensá-lo enquanto verdade, verdade sobre a coisa, e não enquanto imagem da coisa: a imagem fílmica é entendida, assim, como uma “cópia” como elemento capaz de captar a realidade “externa” e reproduzi-la de forma exata, sem mediações”.

A utilização dos filmes e documentários como didática na disciplina de história

Os filmes e documentários são utilizados pelo educador como ferramentas que auxiliam no processo de ensino aprendizagem, através da exibição desses filmes e documentários o educador consegue que os educandos viagem culturalmente em um mundo onde a imaginação e a realidade caminham juntas. Esse momento de interação, aprendizagem e por que não dizer diversão, serve para que o educando desperte vários sentidos (emoção, curiosidade, alegria, tristeza, etc.). Sendo possível ao educador proporcionar nesse momento ao educando a possibilidade de receber diversas informações históricas, sociológicas, culturais, econômicas, políticas, religiosas, etc.

A tempos já existem autores que defendem o uso dos filmes, pode-se destacar as lições do historiador francês Marc Ferro que afirma que é possível

(...) a partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz (FERRO, 1992, p. 86).

Sendo assim, Marc Ferro afirma a importância do educador utilizar-se dos filmes como documento no processo de pesquisa histórica, utilizando-o como fonte primária e não apenas como material complementar, ilustrativo de um levantamento histórico. Na citação observa-se que Marc Ferro afirma que “os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro a escrita, (...) resta agora estudar o filme”. Essa afirmativa leva a crer que a tempos os autores sabem e defendem a importância de utilizar os filmes como documento histórico, não se apegando apenas as fontes escritas.

Na visão do autor, os filmes e documentários são obras humanas que retratam de uma forma ou outra o modo de vida dos indivíduos em sociedade, dessa forma sempre um filme ou um documentário vai revelar algo sobre os indivíduos. Ou seja, aquilo que é produzido pelo homem, certamente retrata o homem. Podemos destacar as esculturas, as religiões, as pinturas, a arquitetura, a música, etc. Nesse sentido Michele Dayse Marques de Lima diz que,

Na verdade, é senso comum entre os profissionais da área, pelo menos desde meados do século XX, que tudo o que é produzido pelo ser humano nos diz algo sobre ele. Há décadas que um intenso debate teórico ampliou enormemente o conceito de documento, de fonte histórica: as esculturas, as religiões, as pinturas, o mobiliário, a arquitetura, a música são documentos tão importantes quanto cartas, decretos ou registros bancários. O ser humano sempre tem algo a nos dizer seja através da palavra escrita, do som, da fotografia ou do filme, por exemplo (LIMA, 2008, p.1).

Observa-se que as obras fílmicas, são ferramentas essenciais nas salas de aula, em especial nas aulas de história.

Dessa forma, o educador proporciona ao educando uma formação cultural, e porque não dizer uma formação cidadã. O educador utilizando-se dos recursos tecnológicos disponíveis na escola proporciona para aos educandos informações relevantes a disciplina específica e conseqüentemente a sua formação escolar em um todo. Para Rubim (1985, p.3), o uso dos filmes e documentários através das Tecnologias de Informação e Comunicação na escola “reinventam vivências, alteram percepções, sensibilidades e processos cognitivos” (...).

Através da televisão, do cinema e dos computadores, os educandos e educadores tem acesso aos filmes e documentários na escola. Essas tecnologias possibilitam aos educandos uma gama diversa de informações, proporcionando além do conhecimento, o fascínio, o entretenimento e a cultura. Nesse sentido Coutinho diz que,

(...) criado através do olhar ciclópico das câmeras e de todo o aparato tecnológico que está presente desde o momento da captação das imagens até o instante em que surgem, iluminando as telas e contando todos os tipos de dramas, comédias, tragédias, reais ou fictícias. As inúmeras possibilidades do olhar que a câmera criou; as múltiplas formas de aproximação e distanciamento que vão dos enormes planos gerais ao close-up; os enquadramentos e movimentos que as novas tecnologias de captação de imagens permitem, quando percorrem grandes distâncias indo de um ponto de vista a outro na mesma tomada, deram origem à linguagem cinematográfica atual e, ao mesmo tempo, alteram irreversivelmente a própria realidade em que vivem (COUTINHO, 2005, p.2).

Essa linguagem midiática através do uso da Tecnologias da Informação, permitem que os educandos tornem-se mais críticos, transformando a maneira de pensar e de atuar, passando a visualizar a realidade do mundo de formas diferentes. Para Morim essa transformação,

É sempre assim. Diante da tela, no interior do cinema, além de visualizar uma história, o homem realiza processos de projeção e identificação relacionados ao que se passa à sua frente. Ou seja, ele não reage passivamente às imagens, mas antes, lhes atribui um sentido que é fruto, em última instância, das suas experiências e expectativas; une o conteúdo das imagens ao que já conhece e sente e, a partir disso compõe sua opinião acerca do que está assistindo. Nesse sentido, no interior da sala escura “a impressão de vida e realidade própria das imagens cinematográficas é inseparável de um primeiro impulso de participação” (MORIN apud SILVA, 1996, p.68).

Os filmes e documentários levam o educando a percepções variadas, atingindo o emocional, levando a uma experiência quase espiritual. Nesse sentido JESUS, diz que

Diante do diálogo exposto entre diversos autores, não dá para negar como os filmes são a expressão de diversidades criadoras extremas que atinge o espectador de uma forma emocional, remetendo aos sonhos, aos delírios e, como livre, criação, desconhecendo a realidade, já que não a reproduz, mas a (re)apresenta (JESUS, 2007, p.32).

Dessa forma, todo o cuidado é pouco quando o educador utiliza-se do recurso das obras fílmicas em sala de aula. Essa forma de linguagem, pode levar o educando a noções distorcidas da realidade, distanciando o educador do seu objetivo principal, que é agregar conhecimento. O educador tem a responsabilidade de identificar na obra fílmica, possíveis variantes que sejam prejudiciais ao processo de ensino e aprendizagem, dessa forma poderá utilizar apenas de recortes do filme, não havendo a necessidade de passar o filme ou o documentário na íntegra.

As obras fílmicas devem ser utilizadas como material didático capaz de transformar a prática pedagógica habitual, modificando dessa maneira a rotina mecânica e repetitiva das didáticas tradicionais, tornando as aulas mais atrativas, estimulando o conhecimento, desenvolvendo a imaginação e tornando o educando mais crítico e perceptível.

Nesse sentido, Jesus utiliza-se das lições de Napolitano, dizendo que

É preciso entender que o desinteresse escolar é um fator complexo, que envolve aspectos institucionais, culturais e sociais muito amplos. Atenta-se que o uso da arte cinematográfica em sala não é a fórmula mágica que irá resolver a crise do ensino escolar nem tampouco substituir o desinteresse pela escrita e leitura. Quanto mais elementos da relação ensino-aprendizagem estimularem o interesse do aluno e quanto mais a alfabetização no sentido tradicional da expressão, estiver avançada, tanto mais o uso do cinema na sala de aula será otimizado (JESUS apud NAPOLITANO, 2003, p. 16).

Jesus acrescenta dizendo que

O filme é mais uma forma de expressar, através da sua linguagem, tais saberes. É mais um texto, mais uma possibilidade de conhecer o mundo, de transformá-lo e de humanizar-se. Oferece oportunidades à escola para interação com espaços de aprendizagem informais, uma interatividade dinâmica, sem funções estruturantes que limitem o movimento intercambiante (JESUS, 2006, p. 38).

Nesse contexto o autor afirma que,

O uso de filmes na sala de aula, assim como em qualquer obra artística, pode desencadear processos inteiramente inesperados. O recurso escapa do controle do professor. As vivências dos espectadores-alunos são resgatadas pela obra e esta pode ser um detonador de pressupostos já alicerçados na vida do discente. Na busca da compreensão do filme, os sujeitos do processo educativo evidenciam o que não foi dito, mas afirma-se enquanto herança histórica, para ser refletido em contraste com outras perspectivas (JESUS, 2006, p. 38).

Nesse sentido, Rego (1998, p.86) afirma que, “no contexto escolar, vê-se, então, a necessidade das trocas efetivadas entre os alunos, pois a cooperação, troca de informações mútuas e o confronto de pontos de vistas divergentes são as condições necessárias para a produção de conhecimento”.

Dessa forma, após a exibição de um filme os educandos devem ter um momento de troca de informações, momento em que os educandos possam verificar a compreensão do filme pelos outros colegas. Os educandos podem constatar nas trocas de ideias que para uma mesma cena, podem existir várias interpretações. Essas divergências de ponto de vista serão necessárias para o bom entendimento do conteúdo abordado pelo professor, a troca de informações e o debate proporcionará aos educandos a produção real do conhecimento, objetivando dessa maneira a consolidação do conteúdo abordado pelo professor no processo de ensino e aprendizagem. Lembrando que o educador nunca deverá ficar em cima do muro, ele deverá também no final da discussão dos educandos se posicionar em relação a exibição, dando sua opinião. Partindo desse entendimento, Moraes e Bonifácio afirmam que,

O uso de tecnologias no contexto da sala de aula costuma ser visto como algo inovador que modificará a didática e as formas de aprendizagem. Porém, é necessário levarmos em consideração que a tecnologia depende e ligada com as ideias de quem as conduz e no caso dos filmes, de quem os produz. O uso desse recurso midiático em sala de aula depen-

de de uma reflexão prévia e uma análise posterior daquele que aplica e, principalmente, do aluno que recebe essas informações. (MORAIS E BONIFÁCIO, 2013, p.2).

Em se tratando de exibição de obras fílmicas, o professor deve tomar alguns cuidados básicos, inicialmente deverá analisar qual será a faixa etária dos espectadores-alunos, o conteúdo a ser trabalhado, qual o objetivo a ser alcançado com a exposição do filme, qual o recorte que será realizado no filme, bem como a idade permitida (censura) para exibição do filme. Além desses cuidados o educador tem o dever de assistir ao filme ou ao documentário com antecedência, para que possa ter uma noção do assunto que o filme aborda, e também para relacioná-lo com o conteúdo a ser abordado.

Nesse sentido, o professor utilizar-se-á do filme ou o documentário como instrumento capaz de ilustrar o conteúdo trabalhado, ou a ser trabalhado, possibilitando ao educando uma maior assimilação do conteúdo. Bruzo afirma que,

O jeito mais simples e mais frequente é abandonar o filme imediatamente após o término da projeção. Ressaltando o assunto que interessa – tópico da matéria -, que pode estar presente mesmo que apenas como um aspecto secundário ou marginal, passa-se à exposição do assunto. Muitas vezes a exibição acontece depois de examinado o tema e aí o filme existe como mera ilustração, uma constatação grosseira de uma tese simplista (BRUZZO, 1995, p. 104).

Dessa forma, observa-se que a exibição do filme ou documentário, antes ou após a exposição do assunto, só tem uma finalidade pretendida pelo educador, que é ilustrar o conteúdo de maneira que o aluno venha a agregar conhecimento no processo de ensino aprendizagem.

Nesse sentido, Moraes e Bonifácio (2013, p.2), diz que a exibição de documentários e filmes é “comumente percebido como uma estratégia para dinamizar as aulas e fornecer uma alternativa ao quadro e ao giz, o filme ou documentário tornou-se mais um recurso didático a serviço dos professores”.

No entanto, Sales (2009, p. 177) diz que, “a utilização de recursos tecnológicos “recentes”, mais especificamente os audiovisuais, seja como fonte para o historiador ou como recurso em sala de aula, não foi um caminho de aceitação fácil”.

Mesmo sendo uma grande ferramenta didática os recursos audiovisuais ainda são pouco utilizados nas aulas de história, no processo acadêmico muitos historiadores desprezaram o cinema na

prática escolar. Nesse sentido, Bittencourt, diz que,

O desprezo de muitos historiadores para com o cinema fez que este, consequentemente, não fosse tópico tratado nos cursos de graduação e de formação docente e favoreceu, nas aulas de História, uma prática de utilização desse recurso desvinculada de fundamentos metodológicos (BITENCURT, p. 373, 2004).

Essa realidade vem mudando a cada dia que passa, Sales utiliza-se das lições de Almeida (2008, p. 12), para explicar essa nova realidade da utilização dos recursos audiovisuais, para Almeida, “embora o cinema já seja utilizado há algum tempo por muitos professores, pelo menos desde o final dos anos 1980, só mais recentemente estão surgindo algumas propostas mais sistematizadas que orientam o professor”.

A falta de propostas mais sistematizadas que orientem os professores, levam o professor a cometer algumas falhas na abordagem dos filmes e documentários em sala de aula. Lima afirma que,

O que percebemos é que o professor se limita a ilustrar com o filme o que está discutindo na sua disciplina sem se importar em fazer uma análise mais profunda daquilo que ele está veiculando para os seus alunos, endossando aquela obra como algo comprometida com a “verdade”. No caso de História isto é mais sério porque o professor deveria discutir com seus alunos exatamente o quanto o conceito de verdade é fluido e o quanto ele varia dependendo da época, dos grupos sociais, do espaço sobre o qual se está falando. Faz parte do ofício de historiador estar atento a tudo isto. O filme é a visão de alguém sobre algo e é função do professor, principalmente o de História, transformar seu aluno em um indivíduo atento, crítico, que não “absorva” de maneira ingênua o que vê ou lê (LIMA, 2008, p.2).

Nessa afirmação da autora, percebe-se que os educadores devem tomar cuidados para não atribuírem ao filme uma legitimidade, nesse sentido Lima acrescenta que,

É muito comum, nos levantamentos que fizemos sobre o assunto, ouvirmos comentários sobre filmes históricos em que fica patente a crença naquilo que foi visto na obra. Ao assistirem filmes como Lutero ou Gladiador, discentes e docentes não só parecem ignorar o fato de serem artefatos produzidos por alguém comprometido com uma determinada visão de mundo como esquecem, inclusive, de fazer uma crítica no seu nível mais elementar que seria, no caso de filmes históricos, checar em a “veracidade” dos fatos ali narrados. E estes filmes, quase sempre, cometem muitos “erros” históricos, até porque são, antes de mais nada, puro entretenimento: as pessoas que fizeram estes filmes não se sentem obrigadas a fazer com que o público “aprenda” História. Esta é uma

questão que parece bastante óbvia: a ausência de compromisso da indústria cinematográfica com a “verdade” histórica; até porque é normal que diretores ou roteiristas, em nome da licença poética ou da livre manifestação artística, não queiram se sentir presos a amarras de nenhum tipo, o que inclui a História. O que preocupa é que estudiosos da História se esqueçam disso e confirmem aos filmes tamanha legitimidade (LIMA, 2008, p.2).

Dessa forma, os educadores antes de utilizar as obras fílmicas devem estar preocupados com as noções de verdade e do real, as produções deverão ser questionadas desde a sua produção, até a venda ou exibição final do produto. Lima continua dizendo que,

(...) é preciso lembrar que as discussões acerca do status da verdade atingiram em cheio a História e suas pretensões científicas. Os chamados pós-modernos foram os principais responsáveis, no século que passou, por ter-se abalado algumas das caras convicções que a História tinha a respeito da verdade, da validade do discurso científico e racional. Os historiadores, é bom lembrar, imaginavam que sua “ciência” era “racional”, portanto, “válida”. Assim, se o próprio conceito de verdade está abalado, como os espectadores de um filme, especialmente aqueles que são historiadores, podem imaginar que ali está a “verdadeira” descrição a respeito de algo? (LIMA, 2008, p.3).

Portanto, todo o cuidado é pouco quando o professor analisa os filmes, esse precisa estar atento, deve o professor problematizar a exposição do filme com seus alunos, no sentido de expor as variantes existentes na produção da obra, sendo ela comercial ou não. O papel do professor é fazer com que os seus alunos tornem-se indivíduos críticos e capazes de identificar as possibilidades de se utilizar a imagem como fonte no processo de ensino e aprendizagem da disciplina de história.

Acrescenta Lima (2009, p.3) que, “é preciso perceber, o profissional de História mais do que qualquer outro espectador, que aquele vídeo é a versão de alguém sobre algo”.

Dessa forma, verificamos que tanto a análise dos filmes como dos documentários são na realidade produções humanas, que sofrem interferências sociais, políticas, econômicas, religiosas, etc. Um dos gêneros fílmicos mais utilizados pelos professores para ilustrar o real e o documentário. Nesse sentido, Sales comenta a respeito da produção dos documentários e da utilização deles como recursos didáticos nas aulas de história, o autor ressalta que,

(...) que a maior parte dos estudos está focada no uso do cinema, tendo uma visão ampla, deixando de lado uma análise mais específica de seus gêneros fílmicos, entre eles um que é usado por muitos professores para “ilustrar algo real”, ou seja, a realidade. Este é o documentário.

Isso ocorre, pois, para muitos educadores e estudiosos do assunto historiadores, comunicadores sociais, cinéfilos, cineastas, documentaristas, etc. O documentário é classificado como tal a partir de conceitos como objetividade, verdade, realidade. Contudo, são estes conceitos que complicam a análise deste tipo de película. Para que se faça um bom uso do documentário é necessária uma dissecação, conhecendo o que forma o documentário (SALES, 2009, p.177).

Nesse sentido Sales, afirma que para Fernão Pessoa Ramos,

o que difere um filme de ficção de um documentário é que este faz asserções ou proposições sobre o mundo histórico”. Pode-se dizer que o documentário é uma forma de narrativa, que se utiliza do recurso fílmico e de estilos diversos para passar sua mensagem. Assim, ao “estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam em relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção do autor de fazer um documentário. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção do autor de fazer um documentário (SALES apud RAMOS, 2008, p. 25).

Para Sales, “esta forma de ler o documentário se aproxima muito do fazer do historiador”. O autor explica que as reflexões de Keith Jenkins assinalam que embora a história seja um discurso sobre o passado, está em uma categoria diferente dele. Sales acrescenta dizendo que,

Tal diferenciação se evidencia quando atentamos para o fato de que o passado já aconteceu e não pode mais ser recuperado, muito menos fidedignamente, como supôs o projeto positivista. Recupera-se não o passado, mas visões sobre ele, sendo que tais visões dependem da lente que o historiador usou. Assim, o enfoque que o historiador utiliza em sua análise – político, econômico, social ou cultural – estabelece a importância, o significado por ele conferido à dimensão do relato do passado que ele priorizou o acento predominante. Uma forma de conceber a escrita da história semelhante à visão de Paul Veyne, segundo a qual como tudo é história, a história termina sendo o que foi escolhido pelo historiador. Ou como concebe Jenkins (2005), ao afirmar que [...] nenhum relato consegue recuperar o passado tal qual ele era, porque o passado são acontecimentos, situações etc., e não um relato. Já que o passado passou, relatos só poderão ser confrontados com outros relatos, nunca com o passado (SALES apud JENKINS, 2008, p.3).

Nessa perspectiva entende-se que o historiador é um narrador, e que o trabalho do documentarista

também e o de um narrador, dessa forma afirma que,

(...) o trabalho por excelência do historiador é o de narrador. Pode-se dizer então que o trabalho do documentarista também é o de um narrador. Assim como a história, um documentário pode se utilizar de recursos ficcionais para transmitir seu conteúdo, e não deixará de ser um documentário. Pode escolher qual realidade sobre um fato histórico mostrar, demonstrando assim, a escolha do autor ou diretor da produção, o que não difere muito do fazer historiador (SALES, 2008, p. 3).

Dessa forma, pode-se dizer que o trabalho do documentarista é fazer inserções do mundo histórico, fazendo a reconstituição e a interpretação de um ou de vários fatos do passado, os quais são importantes para o presente. Por se tratar de inserções do mundo histórico e por fazer reconstituições e interpretações desse mundo histórico, pode-se dizer que o documentário não é a verdade absoluta, ele relata o que aconteceu de uma forma interpretativa e argumentativa, fazendo reconstituições do fato, tentando sempre se aproximar das realidades do passado histórico.

Essas interpretações e reconstituições dos fatos históricos que diferenciam o documentário de um filme de ficção hollywoodiano, para a ficção não basta apenas a história, ou seja, o objetivo da ficção não é se aproximar da realidade e sim levar os espectadores para a sala do cinema, na maioria das vezes com intenções comerciais.

Diferentemente da ficção, os documentários utilizam-se de narrativas próprias, não tendo intenção de entretenimento. Os espectadores assistem o documentário na intenção de obter informações próximas da realidade histórica dos fatos, na maioria das vezes o espectador espera que o documentário seja uma reconstituição e uma interpretação próxima da realidade dos fatos.

Não se pode negar, que em relação a produção dos documentários os mesmos carregam com si a visão dos autores, diretores e produtores. Dessa forma, constata-se que ao analisar mais de um documentário sobre o mesmo assunto, observa-se que os mesmos podem exibir fatos históricos com visões e com interesses e objetivos diferentes.

Esse raciocínio fica mais claro na visão de Sales quando ele diz que,

Não se imagina uma película sobre o MST, produzida por uma pessoa alinhada ao movimento, que está traga imagens dos integrantes do movimento como “vilões”. O mesmo pode ser aplicado a filmes como A carne é fraca, que busca apresentar como é realizado o abate de animais que vão para a mesa

do brasileiro, enaltecendo a importância de ser ou se tornar vegetariano. Todos são feitos com subjetividades e com intenção de convencimento, ou seja todos são feitos a partir de um lugar de fala social (SALES, 2009, p.4).

Dessa forma, os professores (educadores) devem tomar cuidados em relação aos documentários e filmes a serem utilizados em sala de aula, pois não podemos dizer que existam produções isentas de influências sociais, políticas, econômicas, culturais, etc.

Sales, utiliza-se das palavras de Michel de Certeau para se aprofundar nessa perspectiva, Michel de Certeau, diz que

(...) é importante saber o lugar social do autor da narrativa, seja histórica ou documental. Como já dito, ao analisar o passado não recupera-se o passado em sua totalidade, mas visões sobre ele, sendo estas variam conforme a lente teórica utilizada pelo historiador. Pode-se dizer que lugar social é onde se articulam a produção – historiográfica, cinematográfica, documental – e o local de produção, os cânones – sócio-econômico, político e cultural – que direcionam o pesquisador na hora da produção. Entender e analisar essa produção é “admitir que ela faz parte da ‘realidade’ da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada ‘enquanto atividade humana.[...] um curso ideológico se ajusta a uma ordem social, da mesma forma como cada enunciado individual se produz em função das silenciosas organizações do corpo. Que o discurso como tal, obedeça as regras próprias, isto não o impede de articular-se com aquilo que não diz [...] o discurso ‘científico’ que não fala de sua relação com o corpo social é, precisamente, o objeto da história (SALES apud, CERTEAU, 2007, p.66,70,71).

Os professores, antes de utilizar-se dos documentários em sala de aula, devem fazer uma leitura social e histórica do documentário, caso exista mais de um documentário sobre o mesmo tema é interessante que o professor assista os documentários, para poder fazer uma comparação (sociológica, ideológica, cultural, econômica, religiosa, etc.) entre esses documentários. Mesmo após essas análises, a exposição dos documentários aos educandos não vão estar livres de influências externas, ou seja, o próprio professor tem tendências em relação aos assuntos abordados, e também de influência internas do próprio espectador (educando) que já traz consigo ideais e conhecimentos indutivos. Mesmo com interferências externas e internas o documentário ainda é uma excelente forma de ler a história e entendê-la. Dessa forma,

(...) o professor deve apresentar ao aluno uma forma de ler a história e entendê-la, compreendendo que a realidade não é dicotômica, não é branco e

preto, mas que pode ser cinza. Compreender estes tons de cinza é o que vai proporcionar que o aluno desenvolva uma capacidade de criticidade tão almejada pelas leis brasileiras. Não basta criticar por criticar, mas dar ferramentas e meios para que o aluno tenha uma crítica consistente, observando sua realidade e o que o cerca. Entender o lugar de fala de quem produz, seja a história, seja um filme ou o livro didático. Proporcionar tais meios é, afinal, o papel do professor em sala de aula (SALES, 2008, p. 6).

Partindo dessas questões o professor de História (historiador), pode utilizar-se dos recursos fílmicos em sala de aula, podendo abordar essas obras como fontes históricas capazes de auxiliar no processo de fixação do conteúdo, além de ser uma excelente fonte de pesquisa histórica.

Nesse sentido, Lima (2008, p.8) diz que, “é importante perceber que a linguagem cinematográfica tem um criador, ou criadores, que foi desenvolvida para alcançar objetivos bem específicos”. Dessa forma, o

(...) que o diretor é na verdade o grande condutor de qualquer produção, mas não é o único que trabalha atrás da câmera. Na verdade é o maestro de uma grande orquestra, é o comandante de uma equipe imensa que inclui diversos profissionais como diretores de figurino e de fotografia, por exemplo. Cada qual tem uma função bem delimitada em uma filmagem. Uma das funções mais importantes - que quase sempre cabe ao diretor - é a de selecionar as melhores cenas de todas as que foram filmadas e fazer, a partir daí, o corte e a colagem, ou seja, a edição para, aos poucos, ir dando um corpo sequenciado ao filme. Portanto, o filme não é um pedaço da realidade, da verdade, não é mera reprodução do real - “se é que a verdade e o real existem”, diriam os pós-modernos (LIMA, 2008, p. 8).

Portanto, ressalta-se nesse momento que a utilização de filmes nas aulas de História requer, do educando um mínimo de conhecimento sobre a arte cinematográfica. Lima utiliza-se das lições de Teruya e Lima para explicar que

(...) a utilização do filme exige alguns pré-requisitos do professor: 1. Familiaridade e conhecimentos (mínimos) acerca da linguagem fílmica; 2. Preocupação constante com a operacionalização da atividade, ou seja, com a instância pedagógica da atividade; 3. A problematização do filme enquanto documento histórico. Desta forma, queremos chamar atenção para a necessidade de o professor estar sempre atualizado no que toca à utilização das linguagens que ele se propõe a explorar, em sala, enquanto professor pesquisador, mas também (e principalmente) tratar de cultivar o hábito de apreciar estas linguagens, sejam elas quais forem, como forma de lazer, no seu cotidiano (LIMA, apud TERUYA E LIMA, 2008, p. 27).

Verifica-se então, que o professor deve estar atento a linguagem fílmica, a operacionalização da atividade em relação a instância pedagógica, a problematização do filme enquanto documento histórico. Com essas habilidades o professor poderá identificar quais obras fílmicas poderão ser utilizadas em sala de aula. O professor também tem que levar em conta a preferência da turma em relação as obras fílmicas, e identificar como eles assistem os filmes, caso o contrário a exibição do filme pode não surtir o efeito desejado. Nesse sentido, Lima utiliza-se das palavras de Bittencourt, dizendo que,

Primeiramente é muito importante o professor conhecer as preferências dos alunos e identificar como assistem ao filme. Ao introduzirmos, por exemplo, um filme como Danton, o processo da Revolução de Andrzej Wajda para analisar a Revolução Francesa, para alunos que apreciem os policiais violentos e agitados televisivos, este recurso didático pode se tornar uma escolha desastrosa. É preciso preparar os alunos para a leitura crítica de filmes, iniciando por uma reflexão sobre os próprios filmes que assistem. Quais as leituras que os alunos fazem? Apenas as atingem os sentidos e as emoções, sem nenhum trabalho intelectual? O que valorizam no filme, interpretação dos atores ou conteúdo? Este conhecimento inicial é importante de ser realizado para se introduzir perguntas que levem os alunos a duvidar do que efetivamente estão assistindo e como captam as informações das imagens cinematográficas. Em que consiste ser um espectador passivo? Por que não gostam de determinados filmes? Depois de lançar algumas dúvidas sobre o que o aluno 'vê' no filme e cuja familiaridade impede que ele faça, muitas vezes, qualquer indagação sobre as imagens observadas, é importante levantar questões sobre o objeto a ser analisado, tais como: O que é um filme? Como um filme é feito? Quem trabalha nos filmes? Apenas os atores? Quanto custa fazer um filme? Por que se fazem poucos filmes brasileiros? Depois de lançar questões e discutir alguns aspectos que indicam a complexidade de um filme é que se pode introduzir 'outros' filmes na sala de aula, abordando a temática que for considerada mais adequada (LIMA apud BITTENCOURT, s/d, pp. 4-5).

Dessa forma, o trabalho com as obras fílmicas requer do professor um prévio preparo, o professor deve fazer uma discussão e levantamento prévios junto às turmas antes de passar os filmes. Nesse sentido Lima (2008, p.9) diz que, "um pouco de planejamento é o necessário para que todos aproveitem a riqueza deste recurso didático nas aulas de História".

Utilização das obras fílmicas pelos professores nas salas de aulas

Os educandos devem ser preparados para fazerem uma leitura crítica das obras fílmicas, iniciando sempre por uma reflexão sobre as obras que irão assistir. Essa reflexão tem como objetivo atingir o processo de conhecimento dos fatos históricos, sociais, econômicos, etc., e consequentemente do conteúdo curricular aplicado em sala de aula. Essa leitura crítica do professor será importante no sentido de transmitir aos alunos a importância de valorizarem além dos atores o conteúdo da obra fílmica. Isso proporcionará aos alunos uma verdadeira visão da obra fílmica, sendo possível aos alunos identificarem possíveis falhas na produção e possíveis informações que não dizem respeito ao assunto abordado. Dessa forma, após abordado essas questões o professor poderá tranquilamente exibir as obras fílmicas em sala de aula.

Para Irene Tavares de Sá (1967, p.13), "o cinema é um valioso instrumento de educação, (...) é um instrumento de educação, uma nova técnica a serviço da informação, da ciência e até mesmo da política".

Dessa forma, observa-se que as obras fílmicas quando bem empregadas pelo professor, enriquecem a aula e o ambiente escolar, proporcionando ao aluno um processo de aprendizagem mais significativo.

Nesse sentido, Moran (1995, p.29) em seu artigo O vídeo na sala de aula, apresenta uma proposta para o uso do vídeo como material didático pelos professores. Moran apresenta um roteiro simplificado e esquematizado com algumas formas de trabalhar a exposição do vídeo em sala de aula. O autor deixa claro que não existe ordem no roteiro, pressupondo total liberdade ao educador para adaptar essas propostas dentro da sua realidade. Moran inicia o roteiro apresentando os usos inadequados do vídeo em sala de aula:

- a) Vídeo tapa-buraco: colocar vídeo quando há um problema inesperado, como ausência do professor. Usar este expediente eventualmente pode ser útil mas, se for feito com frequência, desvaloriza o uso do vídeo e o associa - na cabeça do aluno - a não ter aula;
- b) Vídeo-enrolação: exibir um vídeo em muita ligação com a matéria. O aluno percebe que o vídeo é usado como forma de camuflar a aula. Pode concordar na hora, mas discorda do seu mau uso;
- c) Vídeo-deslumbramento: o professor que acaba de descobrir o uso do vídeo costuma empolgar-se e passar vídeo em todas as aulas, esquecendo outras dinâmicas mais pertinentes. O uso exagerado do vídeo diminui sua eficácia e empobrece as aulas;
- d) Vídeo-perfeição: existem professores que questionam todos os vídeos possíveis, porque possuem

defeitos de informação ou estéticos. Os vídeos que apresentam conceitos problemáticos podem ser usados para descobri-los junto com os alunos, e questioná-los;

e) Só vídeo: não é satisfatório didaticamente exibir o vídeo sem discuti-lo, sem integrá-lo com o assunto de aula, sem voltar e mostrar alguns momentos mais importantes (MORÁN, 1995, p. 29,30).

Observa-se nas palavras do autor que muitos educadores utilizam-se dos vídeos de forma errônea, destaca o autor várias formas inadequadas de exibição dos vídeos; o vídeo-tapa buraco; o vídeo-enrolação; o vídeo deslumbramento; o vídeo-perfeição; só vídeo. Essas formas de exposição de vídeo são reprovadas pelo autor, ele alerta que são inadequadas, pois trazem prejuízos para o processo de ensino e aprendizagem.

Após relatar os usos inadequados, Moran apresenta uma proposta de utilização dos vídeos em sala de aula dizendo que o professor deve:

a) Começar por vídeos mais simples, mais fáceis e exibir depois vídeos mais complexos e difíceis, tanto do ponto de vista temático quanto técnico. Pode-se partir de vídeos ligados à televisão, vídeos próximos à sensibilidade dos alunos, vídeos mais atraentes, e deixar para depois a exibição de vídeos mais artísticos, mais elaborados;

b) Vídeo como sensibilização. É, do nosso ponto de vista, o uso mais importante na escola. Um bom vídeo é interessantíssimo para introduzir um novo assunto, para despertar a curiosidade, a motivação para novos temas. Isso facilitará o desejo de pesquisa nos alunos para aprofundar o assunto do vídeo e da matéria (MORÁN, 1995, p. 30)

Nesse primeiro momento, o autor explica que o educador deve iniciar a exibição de obras filmadas aos educandos com vídeos mais simples, no intuito de facilitar a compreensão dos alunos nessa fase inicial de aprendizagem. Na sequência o professor indica o vídeo como sensibilização, nesse momento o educador utilizará um bom vídeo para despertar a curiosidade e a motivação do aluno para futuros temas a serem abordados. O autor segue o roteiro de exibição com o,

c) Vídeo como ilustração. O vídeo muitas vezes ajuda a mostrar o que se fala em aula, a compor cenários desconhecidos dos alunos. Por exemplo, um vídeo que exemplifica como eram os romanos na época de Júlio César ou Nero, mesmo que não seja totalmente fiel, ajuda a situar os alunos no tempo histórico. Um vídeo traz para a sala de aula realidades distantes dos alunos, como por exemplo a Amazônia, a África ou a Europa. A vida aproxima-se da escola através do vídeo;

d) Vídeo como simulação. É uma ilustração mais sofisticada. O vídeo pode simular experiências de química que seriam perigosas em laboratório ou que

exigiriam muito tempo e recursos. Um vídeo pode mostrar o crescimento acelerado de uma planta, de uma árvore – da semente até à maturidade – em poucos segundos (MORÁN, 1995, p. 30);

Nessa fase, o educador utilizar-se-á o vídeo como ilustração, o vídeo vai ajudar o educando no entendimento dos temas abordados em sala de aula, auxiliando o aluno a situar-se no tempo histórico, trazendo realidades diversas daquelas vividas pelos alunos. O professor também poderá abordar o vídeo como simulação, exibição que tem como intuito economizar tempo e recursos. Na sequência, o autor orienta o professor a utilizar o,

e) Vídeo como conteúdo de ensino. Vídeo que mostra determinado assunto, de forma direta ou indireta. De forma direta, quando informa sobre um tema específico orientando a sua interpretação. De forma indireta, quando mostra um tema, permitindo abordagens múltiplas, interdisciplinares;

f) Vídeo como produção - Como documentação: registro de eventos, de aulas, de estudos do meio, de experiências, de entrevistas, de depoimentos. Isso facilita o trabalho do professor, dos alunos e dos futuros alunos. O professor deve poder documentar o que é mais importante para o seu trabalho, ter o seu próprio material de vídeo, assim como tem os seus livros e apostilas para preparar as suas aulas. O professor estará atento para gravar o material audiovisual mais utilizado, para não depender sempre do empréstimo ou aluguel dos mesmos programas (MORÁN, 1995, p. 30).

O educador também poderá exibir o vídeo como conteúdo de ensino, nesse tipo de exibição o vídeo abordará o assunto de forma direta ou indireta, permite abordagens múltiplas e interdisciplinares. Já o vídeo como produção, é a forma de exibição onde o professor registra os eventos, o professor e os alunos produzem os vídeos, transformando-os em material didático. O vídeo também poderá ser utilizado,

Como intervenção: interferir, modificar um determinado programa, um material audiovisual, acrescentando uma nova trilha sonora, ou editando o material de forma compacta ou introduzindo novas cenas com novos significados. O professor precisa perder o medo, o excessivo "respeito" ao vídeo. Assim como ele interfere num texto escrito, modificando-o, acrescentando novos dados, novas interpretações e contextos mais próximos do aluno, assim ele poderá fazê-lo com o vídeo (MORÁN, 1995, p. 30).

Nesse caso, o educador poderá interferir, modificar os vídeos, acrescentando trilhas sonoras ou editando o material de forma compacta, introduzindo novas cenas com novos significados, ou seja, o professor tem a liberdade de preparar um novo material didático. A exibição também poderá ser realizada,

Como expressão: como nova forma de comunicação adaptada à sensibilidade principalmente das crianças e dos jovens. As crianças adoram fazer vídeo e a escola precisa incentivar o máximo possível a produção de pesquisas em vídeo pelos alunos. A produção em vídeo tem uma dimensão moderna, lúdica. Moderna, como meio contemporâneo, novo e que integra linguagens. Lúdica, pela miniaturização da câmera, que permite brincar com a realidade, levá-la junto para qualquer lugar. Filmar é uma das experiências mais envolventes tanto para as crianças como para os adultos.

Os alunos podem ser incentivados a produzir dentro de uma determinada matéria ou dentro de um trabalho interdisciplinar. E também produzir programas informativos, feitos por eles mesmos e colocá-los em lugares visíveis dentro da escola e em horários em que muitas crianças possam assistir (MORÁN, 1995, p. 30);

Na forma de exibição como expressão, os alunos podem produzir os próprios vídeos, é uma forma da escola incentivar a iniciação científica (pesquisas) pelos alunos. Como bem retrata o autor essa forma de produção tem características moderna e lúdica, integrando novas linguagens e permitindo que os alunos possam filmar e brincar com a realidade. O aluno pode produzir para uma determinada matéria ou fazer um trabalho interdisciplinar, expondo o vídeo para sua sala, ou para toda a escola, são muitas as variantes.

Continuando com a proposta de exibição de vídeos em sala de aula, a exibição pode ser uma ferramenta de avaliação do professor e dos alunos, veja:

g) Vídeo como avaliação: dos alunos, do professor, do processo.

Vídeo-espelho. Ver-se na tela para poder compreender-se, para descobrir o próprio corpo, os gestos, os cacoetes. Vídeo-espelho para análise do grupo e dos papéis de cada um; para acompanhar o comportamento de cada um, do ponto de vista participativo; para incentivar os mais retraídos e pedir aos que falam muito para darem mais espaço aos colegas.

O vídeo-espelho é de grande utilidade para o professor se ver na tela, examinar sua comunicação com os alunos, suas qualidades e defeitos (MORÁN, 1995, p. 31);

O vídeo espelho - avaliação, é uma importante ferramenta para identificação do comportamento dos educandos, analisando a participação e incentivando os mais tímidos a ganharem mais espaços entre os outros colegas, esse tipo de vídeo também proporciona ao professor a possibilidade da sua auto avaliação em relação a sua comunicação com os alunos e suas qualidades e defeitos no processo de ensino e aprendizagem. O autor continua a proposta de exibição de vídeos dizendo que a exibição também pode ser através do,

h) Vídeo como integração/suporte de outras mídias. Vídeo como suporte da televisão e do cinema. Gravar em vídeo programas importantes da televisão para utilização em aula.

Alugar ou comprar filmes de longa-metragem, documentários para ampliar o conhecimento de cinema, iniciar os alunos na linguagem audiovisual.

Vídeo interagindo com outras mídias como o computador, o videodisco, o CD-ROM, o CD-I (Compact-Disk Interactive), com os videogames, com o telefone (videofone). O videofone possibilita interligar, com imagem e som, professores com colegas de outras escolas e com grupos de alunos, abrindo as salas de aula para novos intercâmbios pedagógicos e comunicacionais (MORÁN, 1995, p. 30,31).

Nessa fase da proposta, o autor sugere que o professor poderá utilizar-se do vídeo como integração, no sentido de gravar programas de televisão importantes e utilizá-los em sala. O autor orienta que a escola pode comprar vídeos de filmes e documentários a fim de iniciar com os alunos um aprofundamento na linguagem audiovisual. É nessa fase que os alunos e professores irão fazer a integração das novas tecnologias da informação e comunicação no processo de ensino.

Após passar o roteiro, Moran orienta os educadores no sentido de tomarem alguns cuidados prévios antes da exibição dos vídeos, dessa forma, os educadores devem;

a) Informar somente aspectos gerais do vídeo (autor, duração, prêmios etc.). Não interpretar antes da exibição, não prejudicar (para que cada um possa fazer a sua leitura);

b) Checar o vídeo antes. Conhecê-lo. Ver a qualidade da cópia. Deixá-lo no ponto antes da exibição. Zerar a numeração (apertar a tecla RESET). Apertar também a tecla MEMORY para voltar ao ponto desejado. Checar o som (volume), o canal de exibição (3 ou 4), o TRACKING (a regulagem de gravação), o sistema (NTSC ou PAL-M) (MORÁN, 1995, p. 31).

Nesse contexto de exibição das obras fílmicas, o professor deverá observar a exibição com muita atenção, durante a exibição do filme o professor deverá seguir alguns requisitos entre eles;

a) Anotar as cenas mais importantes;

b) Se for necessário (para regulagem ou fazer um rápido comentário) apertar o PAUSE ou STILL, sem demorar muito nele, porque danifica a fita;

c) Observar as reações do grupo.

d) Voltar a fita ao começo (RESET MEMORY);

e) Rever as cenas mais importantes ou difíceis. Se o vídeo é complexo, exibi-lo uma segunda vez, chamando a atenção para determinadas cenas, para a trilha musical, diálogos, situações;

f) Passar quadro a quadro as imagens mais significativas;

g) Observar o som, a música, os efeitos, as frases mais importantes (MORÁN, 1995, p. 32).

Dessa forma, Moran (1955, p. 32, 33, 34), estabelece as dinâmicas de análise da exibição do vídeo em sala de aula, o quadro explicativo a seguir serve de orientação aos educadores no sentido de estabelecer uma dinâmica pedagógica no processo de exibição dos vídeos em sala de aula.



Análise da linguagem

- a) Que história é contada (reconstrução da história)
- b) Como é contada essa história:
 - o que lhe chamou a atenção visualmente;
 - o que destacaria nos diálogos e na música.
- c) Que ideias passa claramente o programa (o que diz claramente esta história):
 - o que contam e representam os personagens;
 - qual o modelo de sociedade apresentado.
- d) Ideologia do programa:
 - mensagens não questionadas (pressupostos ou hipóteses aceitos de antemão, sem discussão);
 - valores afirmados e negados pelo programa (como são apresentados a justiça, o trabalho, o amor, o mundo);
 - como cada participante julga esses valores (concordâncias e discordâncias nos sistemas de valores envolvidos). A partir de que momento cada um de nós julga a história.

Outras dinâmicas interessantes

- a) Dramatizar situações importantes do vídeo já visto e discuti-las comparativamente. Usar a representação, o teatro como meio de expressão do que o vídeo mostrou, adaptando-o à realidade dos alunos. Um exemplo: alguns alunos escolhem personagens de um vídeo e os representam adaptando-os à sua realidade. Depois, comparam-se os personagens do vídeo e os da representação, a história do vídeo com a adaptada pelos alunos;
- b) Adaptar o vídeo ao grupo: contar oralmente, por escrito ou áudio visualmente situações nossas próximas às mostradas no vídeo;
- c) Desenhar uma tela de televisão e colocar o que mais impressionou os alunos. O professor exibe num mural os desenhos e todos comentarão as coincidências principais e o seu significado.

No quadro explicativo Moran expõe as dinâmicas de análise dos vídeos em sala de aula. Observa-se a responsabilidade que o educador deve ter ao exibir uma obra fílmica aos seus alunos. Constata-se ainda que o professor tem várias opções para abordar essas obras fílmicas, cabe ao professor escolher a melhor opção dentro de sua realidade. Observa-se também que exibir uma obra fílmica sem a devida responsabilidade poderá prejudicar o processo de ensino e aprendizagem.

Considerações finais

Após os estudos realizados, observa-se que os vídeos (obras fílmicas) podem ser usados no dia a dia escolar como uma ferramenta de leitura crítica

da mídia, e da sociedade, auxiliando na formação de alunos mais conscientes e críticos, formando verdadeiros cidadãos. A exposição de obras fílmicas dentro de sala de aula possibilita uma mudança de hábitos escolares, atraindo os alunos para um mundo onde a realidade e a ficção caminham lado a lado. Essa exposição possibilita a aprendizagem das linguagens de comunicação presentes na nossa sociedade, proporcionando aos alunos novas perspectivas em relação ao processo de ensino e aprendizagem. Além de visualizar obras magníficas, os alunos e professores também tem a possibilidade de alterar, adaptar, dramatizar, desenhar, construir, sentir, entre outras tantas possibilidades de dinâmicas na utilização das obras fílmicas como ferramenta de ensino. Proporcionando um efetivo processo ensino e aprendizagem.

Essa dinâmica de aprendizagem proporcionará aos alunos uma leitura crítica das obras, possibilitando uma reflexão sobre as obras que serão pesquisadas e estudadas. Essa reflexão tem como objetivo atingir o processo de conhecimento dos fatos históricos, e consequentemente do conteúdo curricular aplicado em sala de aula. Através da exibição das obras fílmicas, os alunos terão a possibilidade de analisar todos os “atores” envolvidos na produção das obras.

Isso proporcionará aos alunos uma verdadeira visão da obra fílmica, sendo possível a identificação de possíveis falhas na produção e possíveis informações que não dizem respeito ao assunto abordado.

Saber utilizar as tecnologias da informação e da comunicação tornou-se uma necessidade para os educadores em sala de aula. Hoje vivemos em uma era onde as informações chegam de forma acelerada, dinâmica e inovadora. A grande questão é saber de que forma chegam e são repassadas essas informações, e de que maneira o educador poderá utilizá-las e manipulá-las para o processo de ensino e aprendizagem. O uso dessas obras pelo educador deve ser realizada de forma cautelosa, principalmente pelo profissional de história, que deverá saber manipular o uso da imagem visual além da simples ilustração das aulas, ou para meras discussões. O uso dos signos visuais devem ser significativos, deve ter intencionalidade, e qualidade.

Nesse sentido, é necessário que o educador realmente conheça essas ferramentas de ensino. Ficou demonstrado ao longo desse artigo que essas ferramentas realmente auxiliam no dia a dia escolar, que os alunos adquirem conhecimentos com essas técnicas. Além disso, os reflexos dessas imagens é grande na formação do educando e na construção do conhecimento, essas imagens realmente refletem os aspectos da sociedade que vivemos.

Dessa forma, o educador tem a necessidade de estar sempre refletindo e dialogando com os colegas de trabalho sobre o uso das obras fílmicas como material didático em sala de aula. Essa ferramenta de ensino possibilitará ao professor a utilização de várias formas de linguagem, além da tradicional, possibilitando ao educando uma formação mais crítica, onde terão a liberdade do questionamento, tornando-os capazes de serem formadores de opinião e consequentemente formadores de novas ideologias e práticas de ensino.

Essas dinâmicas do uso de obras fílmicas em sala de aula proporcionará ao educador a possibili-

dade de romper com as aulas tradicionais, inovando e criando um material didático personalizado.

Nesse contexto, a utilização das obras fílmicas em sala de aula, possibilitará ao educador a capacidade de modificar o ambiente escolar, podendo educador, intervir, sensibilizar, instigar, criar, manipular, modificar, as obras fílmicas, no sentido de potencializar o processo de ensino e aprendizagem.

Trabalhar as obras fílmicas nas aulas de história ou em qualquer outra disciplina, direta ou interdisciplinarmente, é fascinante e empolgante, podendo o professor optar por várias variantes didáticas as quais contribuirá no processo de aprendizagem, tornando as aulas mais prazerosa e instigantes.

Os filmes e documentários podem ser utilizados pelo educador como ferramentas que auxiliam no processo de ensino e aprendizagem. Através da exibição das obras fílmicas o educador proporciona aos educandos uma viagem cultural em um mundo onde a imaginação e realidade caminham juntas. O momento de exibição das obras fílmicas servem de interação, aprendizagem e por que não dizer diversão aos educandos e professores. Servem também, para que o educando desperte vários sentidos (emoção, curiosidade, alegria, tristeza, etc.). Verificar-se, que é possível ao educador proporcionar nesse momento ao educando a possibilidade dele receber diversas informações históricas, sociológicas, culturais, econômicas, políticas, religiosas, etc.

Enfim, vale a pena ressaltar que ainda existem muitos professores, principalmente os da disciplina de história que utilizam as obras fílmicas de maneira aleatória, sem tomar os devidos cuidados em sua exibição. Esse artigo tem como função pedagógica servir de base para que os educadores tenham cautela e responsabilidade no momento da exibição das obras fílmicas aos seus alunos, tendo como objetivo principal o processo de conhecimento dos fatos históricos e consequentemente a devida compreensão do conteúdo curricular aplicado em sala de aula.

O conhecimento das técnicas de exibição apresentadas aqui, torna possível ao educador a possibilidade de utilizar as obras fílmicas como ferramenta didática, de forma eficaz e responsável. Essa metodologia de ensino tem como objetivo transformar as aulas tradicionais, não se prendendo apenas aos livros, giz e quadro negro, possibilitando verdadeiramente o uso das novas tecnologias da informação e da comunicação em prol da efetividade do processo de conhecimento.

Referências:

- BITTENCOURT, Circe. **Ensino de história: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2004.
- BITTENCOURT, Circe. **Cinema, vídeo e ensino de história**. Mimeog. s/d. 7pp.
- CERTEAU, Micheal de. **A Escrita da história**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- COUTINHO, Laura Maria. **Cinema e realidade**. Disponível em: www.cineduc.org.br/dialo~1.html. Acessado em: 01/04/2014, às 11h35.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Centro Universitário do Norte. Uninorte – Amazonas. 2006. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf, em 07/04/2014.
- JENKINS, K. **A História repensada**. São Paulo: Contexto, 2005.
- JESUS, Rosane Meire Vieira de. **Aprendizagem frame a frame: fascínios e armadilhas do uso do documentário como práxis pedagógica**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, 2007.
- LIMA, Dayse Marques de Lima. **Ao mestre com carinho: o uso do filme no ensino de história**. Faculdades Integradas de Patos. Mestre em História do Brasil. 2008. Disponível em: http://coopex.fiponline.com.br/image_s/arquivos/documentos/1278070450.pdf, em 08/04/2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1970.
- MORAN. José Manuel. **O vídeo na sala de aula**. Comunicação e Educação, São Paulo, (2): 27 a 35, jan./abr. 1995. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/view/3927/3685>, em 09/04/2014.
- MORAIES, Isadora Coutinho, e BONIFÁCIO, Laís Vitória Moreira. **Reflexões sobre a utilização do filme documentário como recurso didático**. Anais do XI Seminário de Ciências Sociais, 21 a 25/10/2013. Universidade Estadual de Maringá – Departamento de Ciências Sociais. Disponível em <http://www.dcs.uem.br/xiseminario/gtv/a3.pdf>, em: 04/04/2014.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.
- REGO, Teresa Cristina. **Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação**. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas, Sociabilidade, comunicação e política contemporâneas: subsídios para uma alternativa teórica. **Textos de Cultura e Comunicação/ Departamento de Comunicação e Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA**. Salvador, v.I, n. 27, p. 3-23. 1985.
- SÁ, Irene Tavares de. **Cinema e educação**. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- SALES, Eric de. **O documentário na sala de aula: uma verdade absoluta para o aluno?** ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Universidade de Brasília. Capes. Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1467.pdf>. Em 04/04/2014.
- SILVA, Tattiana Tessye Freitas da. **Um olhar sobre a história**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.
- TERUYA, Marisa Tayra; LIMA, Carlos Adriano Ferreira. **Documentários em aulas de história: algumas possibilidades de trabalho**. In: SANTOS NETO, Martinho Guedes dos (Org.). **História ensinada: linguagens e abordagens em sala de aula**. João Pessoa: Idéia, 2008.