

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC  
CAMPUS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO – 2016

Orientando: Gabriel Gomes Munhoz

[gabriel.munhoz@aluno.ufabc.edu.br](mailto:gabriel.munhoz@aluno.ufabc.edu.br)

Orientadora: Marília Mello Pisani

[marilia.pisani@ufabc.edu.br](mailto:marilia.pisani@ufabc.edu.br)

**PENSAMENTO E IMAGEM: O USO DO CINEMA NO ENSINO DE FILOSOFIA**

**Resumo:** Objetiva-se com esta pesquisa mostrar a relação do cinema com o ensino de filosofia dando enfoque à compreensão do papel da linguagem cinematográfica. O presente artigo está dividido em quatro seções. A primeira introduz o problema da linguagem visual no século XX em relação à sua importância na comunicação e a mudança de percepção na sociedade. A segunda explora a proposta de Júlio Cabrera da relação entre cinema e filosofia com a introdução do *pathos* como elemento de expressão em autores contemporâneos. A terceira apresenta uma análise da linguagem do cinema e da experiência como espectador, tendo em vista sua relação com a razão e criação de um meio de expressão. A quarta discute propostas para o ensino de filosofia com cinema. E a quinta e última apresenta algumas sugestões de como pode se dar seu uso em sala de aula.

**Palavras-chave:** Cinema; Ensino de Filosofia; Linguagem; Experiência.

## **1. A imagem no século XX: uma introdução ao problema da linguagem visual como conhecimento**

Nos dias de hoje a imagem está em todo lugar. Somos tomados por elas em diferentes situações e a partir de diversos objetivos: uma propaganda que vemos na rua, na televisão, no computador ou celular; um vídeo mostrando imagens da natureza com frases afirmando a importância de preservá-la; uma telenovela ou série de TV; um filme no cinema. Seu uso é notório ao longo do século XX em que apresentou um desenvolvimento tecnológico que propiciou sua abrangência em diversos meios. Um filme é visto em celulares. Essa é uma experiência nova que o imaginário social experimenta e, como nova experiência que é, tem suas conseqüências ainda pouco tangíveis para nosso entendimento.

É pertinente pensarmos como esse tema pode ser refletido no que concerne ao ensino de filosofia. Tendo em vista o uso freqüente do cinema em sala de aula por professores de filosofia, devemos nos atentar para pensar como sua aplicação pode se dar, isso é: como podemos ter uma experiência de cinema que de certa maneira possamos chamar de filosófica, na medida em que visa despertar à reflexão tanto sobre o meio e papel da imagem quanto sobre a própria filosofia. Nesse sentido, as características do cinema devem ser bem entendidas para se apurar como seu uso em sala de aula possa ser aprofundado.

No que diz respeito às características do cinema que nos interessam para este tema, podemos destacar duas principais. São elas: a

reprodução/representação da “imagem da realidade”<sup>1</sup> por meio de aparatos técnicos e a construção de uma linguagem de comunicação visual. No primeiro caso nos referimos à ideia de representação do cinema, que estabelece certa ontologia<sup>2</sup> na imagem, uma vez que apresenta uma cópia muito semelhante à realidade visual que temos acesso. No segundo caso, podemos encontrar no cinema um novo tipo de linguagem pouco explorada pela filosofia e que teve um desenvolvimento significativo durante o século passado para a comunicação.

Partimos do pressuposto que o cinema apresenta uma linguagem com certas especificidades, as quais analisaremos brevemente mais adiante, e que tal articulação da linguagem visual tem grande importância no ensino da filosofia no que diz respeito à abordagem reflexiva que este apresenta com a possibilidade de diferentes olhares e experiências de mundo. Sendo assim, concordamos com Marcel Martin ao afirmar que:

Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte. (MARTIN, 2003, p.22).

O cinema é o lugar onde podemos evidenciar o desenvolvimento de uma linguagem. A escolha visual de um filme, sua concepção desde a ideia inicial para o roteiro, produção e finalização, remonta a um estilo e uma forma

---

<sup>1</sup> Uso “imagem da realidade” para fazer a distinção da própria realidade de sua imagem. Autores que trouxeram essa distinção foram Munsterberg e Arnheim, que, mesmo que aceitem o fato de que a imagem do fotograma seja um registro mecânico idêntico ao da retina, na experiência que temos com o cinema a imagem nos aparece como algo irreal, pois parte de uma manipulação do tecnicamente visível, não do que presenciamos, de fato, como humanamente visível.

<sup>2</sup> Ver André Bazin, *A ontogênese da imagem fílmica* in BAZIN, André (1985). *O cinema – ensaios*, São Paulo: Editora Brasiliense

de expressão escolhidos para a finalidade artística que se almeja alcançar. Porém, tal uso da linguagem se encontra também em outros meios e assim nos deparamos com um desafio: como pensar sobre a experiência no cinema em um mundo onde nossa recepção dessa linguagem é bastante direcionada e determinada por um sistema político predominante?

Tomamos a experiência de ser um espectador no cinema como a mesma de ser um consumidor, ou seja, passivo de uma satisfação propiciada por um filme, que é planejada em sua mercadoria, dado o sistema político-social em que vivemos. Algo bastante corriqueiro que pode exemplificar essa situação é o fato de muitas pessoas sentirem uma grande diferença entre filmes “antigos” em comparação com lançamentos recentes, em que muitas vezes se reclama do tempo das cenas e diálogos. Isso pois a experiência foi aquela momentânea e descartável que se consolidou por um cinema predominante, dogmático e alienante que constituiu um determinado modo de percepção na sociedade.

O filósofo Walter Benjamim se deteve na análise da mudança de experiência com o advento de novas técnicas de reprodução na arte, como a fotografia e o cinema. Escreveu:

*A recepção pela distração, cada vez mais notável em todas as áreas artísticas e que constitui um sintoma de profundas mudanças na percepção, tem no cinema o seu melhor campo experimental. Nos seus efeitos de choque, o cinema vem ao encontro dessa forma de recepção. A desvalorização do valor de culto ocorre no cinema não somente porque ele transforma o público em especialista, mas também porque essa postura de especialista não requer atenção. O público*

avalia o filme, mas o faz de forma distraída. (BENJAMIM, W. 2012. p. 32)

Em seus estudos, Benjamin analisou a passagem da técnica nas obras de arte, especialmente a partir do início do século XIX e XX com o advento da fotografia e do cinema. A experiência de choque é destacada como uma nova forma de percepção das obras na sociedade. No cinema este conceito adquire sua forma completa, uma vez que é na montagem que temos uma alternância abrupta de percepção: uma cena dentro de uma casa pode ser transposta rapidamente para fora através de um corte no filme e assim se estabelece uma sensação de choque ao vermos tal cena em seqüência, em que cada quadro separadamente não pode ser fixado pela percepção como na pintura. Aponta Benjamin: “Por sua estrutura técnica, o cinema libertou o efeito de choque físico que o dadaísmo ainda mantivera aprisionado em sua embalagem moral” (Ibid., p. 30). Nesse sentido, a atenção antes necessária à contemplação de uma obra de arte passa a ser substituída pela experiência distraída, passível de uma significação mais imediata.

Frente a essa crítica, podemos destacar como devemos tratar a experiência nos tempos atuais, repleto de aparelhos eletrônicos que expandiram ainda mais o que Benjamin notou no período do entre-guerras do consumo da arte pelas massas. O caso da experiência do cinema aqui exposta deve ser tomado como destaque para se compreender o lugar do cinema no ensino de filosofia conforme propomos nesse trabalho.

Somada à experiência, a estrutura formal do cinema, como foi discutida a partir da montagem, também traz implicações sobre nossa forma de comunicação. O uso de imagens no processo de montagem desafia o antigo

paradigma da palavra como forma majoritária de comunicação, como aquela que pode manifestar a abstração do pensamento e da racionalidade humana. Afinal, o pensamento pode ser também expresso por meio do filme, segundo diversos autores que se detiveram em analisar a linguagem do cinema, como Eisenstein, Arnheim, Julio Cabrera, que veremos mais detidamente na sequência. Sendo assim, vale explorar o que tais autores trouxeram de contribuição para o entendimento do cinema para esclarecer o que essa arte tem a oferecer para o ensino de filosofia e como pode se dar seu uso frente ao determinado modo de percepção com a arte nos tempos atuais.

## **2. A visão e o *pathos*: a dimensão imagética da filosofia**

Refletir sobre a imagem e o cinema implica em levarmos em conta diversos aspectos do próprio processo de conhecimento que temos pelo sentido da visão. Nesse quesito, é pertinente o esforço da filósofa Marilena Chauí no belo texto *Janela da alma, espelho do mundo* quando faz um levantamento do uso corriqueiro de algumas palavras e expressões que nos remetem à relação do conhecimento com a visão, sem que percebamos no dia-a-dia, por exemplo: ponto de vista, perspectiva, sem sombra de dúvidas, mas é claro!, espetacular, fenomenal, ter (ou não) algo a ver, logo se vê, visionário, etc. (CHAUÍ, M. 1988, p. 31.). A visão é tomada como algo fundamental ao conhecimento e pode nos remeter a usos bastante curiosos, como quando distinguimos as diferenças de crenças e ideias como diferentes pontos de vista ou visões de mundo, referindo-se ao fato de que o lugar de onde se vê

determinado objeto/assunto é fundamental para a formação de uma ideia sobre o mesmo.

Na Antiguidade, também encontramos um posicionamento bastante elucidativo da relação entre o nosso conhecimento e a visão:

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois, mesmo fora de toda utilidade, nos agradam por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mas ainda quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disto é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças. (ARISTÓTELES. 1979, p. 21)

Considerando a visão como uma importante fonte de conhecimento, como mencionado por Aristóteles, como o sentido que nos faz descobrir diferenças, ou seja, o mais exato e investigativo, podemos perceber algumas características do cinema que chamam atenção quanto à organização de um olhar direcionado, ou seja, a concepção e a escolha do que se mostra em um filme, para expressar algo sobre o mundo. Este algo pode se dar de forma totalmente banal e irrefletida, bem como algo refletido e filosófico. Um importante autor que se preocupou em relacionar o cinema com a filosofia e percebeu a importância da linguagem do audiovisual para a construção, ou mesmo reformulação do pensamento filosófico, foi Julio Cabrera.

O filósofo argentino afirma que alguns pensadores na história da filosofia desprezaram a dimensão do *pathos* do pensamento, estabelecendo em suas obras formas de pensamento puramente lógicas. Já outros pensadores, chamados de “páticos” pelo autor, se valeram da emoção para consolidar a

própria expressão de suas teses. Estes últimos anteciparam o que o cinema pôde propiciar ao espectador: apresentar suas teses a partir de um componente afetivo. Podem ser assim chamados de filósofos cinematográficos:

Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard e Heidegger, etc., isto é, os filósofos ditos “páticos” (ou “cinematográficos”) foram muito mais longe: *não se limitaram a tematizar o componente afetivo, mas o incluíram na linguagem como um componente essencial de acesso ao mundo. O pathos deixou de ser um “objeto” de estudo, a que se pode aludir exteriormente, para se transformar em uma forma de encaminhamento.*(CABRERA, J., 2006, p.16.)

Alguns desses autores da filosofia contemporânea se valeram da linguagem da poesia, de formas literárias, que atingem o leitor muitas vezes pela emoção, pela experiência artística, pelos sentidos. Além destes mencionados, poderíamos também citar filósofos do iluminismo francês, como Voltaire e Diderot, ou até mesmo Platão<sup>3</sup>, dado suas obras literárias, diálogos e peças teatrais que foram feitas para atingir um grande público e que evitam o rebuscamento da linguagem característica da filosofia, apresentando questões dessa matéria de forma tão tocantes e profundas quanto as mais herméticas e de difícil acesso encontradas nos grandes tratados de filosofia.

Esta união entre algo puramente racional com algo afetivo no filme, segundo o autor, pode ser chamado de *razão logopática (logos e pathos)*, que estabelece a relação entre cinema e filosofia. Assim, embora o audiovisual possa ser considerado algo sensorial, com o uso dos sentidos da visão e

---

<sup>3</sup> Julio Cabrera aponta Platão como um filósofo que pode se alocar como *pático*, embora esta seja uma decisão mais polêmica do que os outros autores mencionados.



audição, há algo também racional que perpassa os filmes e que não podem ser destes dissociado. Pode-se exprimir alguma ideia da experiência que se obteve do filme através de palavras, mas seu sentido mesmo se consolida pela própria experiência das imagens e sons: “Para fazer filosofia com o filme, precisamos interagir com seus elementos lógicos, entender que há uma ideia ou um conceito a ser transmitido pela imagem em movimento”(...)”Mas simplesmente entender essa ideia – mediante, digamos, a leitura de um comentário (...) - tampouco é suficiente” o que nos remete à necessidade de experienciar um filme: “A experiência vivida não faz parte do relato, é *um componente cognitivo que não é acrescentado à informação lógica disponível*”(Ibid., p.22). Assim, Cabrera apresenta a concepção de *conceito-imagem* que é a junção da abstração racional, da ideia, que se encontra a partir da imagem, e não da palavra.

Em suma, a proposta de Cabrera abre o cinema e a filosofia para novos patamares da linguagem. A experiência do filme gera, no âmbito emocional algo que complementa a tese sobre o mundo a ser defendida pelo autor, seja da filosofia ou do cinema. O próprio uso da experiência traz em si algo organizacional do pensamento, racional. Como dirá Cabrera: “*O emocional não desaloja o racional: redefine-o.*” (Ibid., p.18). Desse modo o autor traz diversos exemplos apresentados no livro como “exercícios” que demonstram a relação da concepção de certo filósofo com determinado filme. Exemplo: o sistema filosófico de Hegel, principalmente a dialética, pode ser entendido também com o processo decorrente em um filme do tipo “road movie” onde algum personagem se desenvolve a partir de um processo de negações até se transformar em uma nova “ideia”. Assim, como exemplo, Cabrera aponta para

o filme *Paris, Texas*, do diretor Wim Wenders, para mostrar como não apenas temos acesso racional ao conceito, mas podemos também ter a experiência emocional da teoria em questão.

Com essa concepção nos aproximamos de uma discussão mais aprofundada acerca da própria estrutura cognitiva das imagens. Embora Julio Cabrera tenha se esforçado para conceber o cinema de um ponto de vista da filosofia, valendo-se da apropriação da emoção na defesa de suas teses, pode-se perceber certa carência em sua teoria quanto ao próprio conhecimento da linguagem do cinema. É necessário, pois, uma análise do ponto de vista do próprio cinema.

### **3. O desenvolvimento da linguagem do cinema: forma, experiência e pensamento**

No intenso desenvolvimento do cinema no século XX pode-se identificar o que se chama freqüentemente de linguagem cinematográfica em que algumas regras foram criadas a partir de estudos da montagem. Seu desenvolvimento remete aos primórdios do cinema e da construção narrativa, sendo marcado por grandes autores como Méliès, Griffith, Eisenstein, Murnau, Vertov etc. Destes autores se destaca, no que diz respeito ao aprimoramento da linguagem, o cineasta Sergei Eisenstein, que foi também um teórico dessa arte e buscou formalizar as emoções propiciadas pelo cinema.

Com base em cineastas teóricos da escola russa de cinema, como Pudovkin e Kulechov, Eisenstein aplicou e teorizou o método cinematográfico que é utilizado até hoje, mesmo de forma não explicitada. A base de sua teoria

encontra-se no que foi chamado de efeito Kulechov, que diz respeito à certa “gramática” do cinema. Trata-se de um experimento que registrava acontecimentos diversos e, no processo de montagem, apontava-se seu significado. Assim, a famosa montagem feita por Kulechov que traz como resultado o efeito com este nome, era composta de quatro planos: no primeiro, um homem; no segundo, um prato de sopa; no terceiro, uma criança morta; e por último uma mulher no sofá. (conforme mostra a figura 1)



Figura 1 fonte:www.umontanamediaarts.com

O efeito Kulechov é o resultado da experiência ao ver os planos seqüenciados. Assim, se vemos o prato de sopa e logo o rosto do homem, podemos ter a sensação de que ele está com fome, ou que espera a sopa. Do mesmo modo, ao vermos sua expressão após o plano da menina morta, sentimos que ele se encontra triste. Como resultado, a ordem dos planos, isto é, a montagem em questão, altera o significado da imagem. Essa forma ficou bastante conhecida como  $1+1=3$ , isso pois no resultado da soma das imagens,

o que temos é um novo sentido para a imagem inicial. Como uma gramática do cinema, este estudo foi crucial para o desenvolvimento das “regras” da linguagem do cinema clássico e a preparação para a quebra das mesmas. De fato, muitas regras foram quebradas com cinemas de vanguarda, e assim a suposta linguagem do cinema se encontrou mais aberta do que se esperava, dado que o que compõe o cinema são possibilidades múltiplas de planos, enquadramentos, objetos, cores, sons, duração, ritmos. Passamos assim a perceber como todos os elementos de um filme formam sua intencionalidade e como uma ideia, um pensamento, uma emoção, podem se somar na sua estrutura de significado.

Foi através da montagem, portanto, que a escola russa criou o formalismo do cinema. A chamada montagem de atrações, fundamentada no efeito kuleshov, com vários graus de distinção, como a métrica, rítmica, tonal, atonal, intelectual (EISENSTEIN, S. 2002,p. 79) em que Eisenstein baseou sua teoria. Assim:

A montagem é, para Eisenstein, o poder criativo do cinema, o meio através do qual as “células”isoladas se tornam um conjunto cinematográfico vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros. (ANDREW, J.D. 2002, p. 53.)

Podemos dizer que no cinema existem vários elementos de valor visual que implicam em uma ideia específica: diferentes enquadramentos da câmera, intensidades de luz, cor da luz, cor dos objetos, posicionamento dos personagens, conteúdo das falas, atuação, etc. Esses elementos compõem, juntamente com a ordem do filme, ou seja, a montagem, o seu resultado artístico, sua intencionalidade.

Em sua revisitação ao livro *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*, Julio Cabrera escreve sobre a linguagem do cinema que:

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

Dada essa explanação sobre os elementos da criação cinematográfica: sua linguagem, também temos que pensar sobre a experiência no cinema, visto que é nessa relação entre a criação e a experiência que o cinema se completa. Justamente por isso, o nascimento do cinema é creditado à sua primeira exibição para um público, no Café de Paris em 1895, feita pelos irmãos Lumière.

Quando se pensa na experiência tida em um cinema, a própria teoria formalista se completa, pois é em busca de determinada sensação no espectador que o cineasta cria seu filme. Uma história curiosa sobre Eisenstein diz que o cineasta constatou que a seqüência final de seu filme *A greve* (1925) - da montagem paralela que entrecruza o massacre czarista aos operários com o abate de bois - não foi eficaz com os espectadores de áreas rurais, pois eles não se impressionavam com a morte dos bois visto que para eles era algo banal. Claro que podemos considerar que o efeito que Eisenstein esperava despertar era algo bastante específico, dada sua teoria objetiva sobre a forma de um filme. Mas o que podemos constatar por esse exemplo é o fato de que o

espectador carrega uma subjetividade que deve ser levada em conta ao analisarmos a experiência do cinema. A respeito disso, Truffaut na atividade de entrevistador com Hitchcock, afirma também que: “Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) e sim a três (o diretor + seu filme + o público)”(TRUFFAUT, F. 2004, p.26.).

Dada a semelhança entre a imagem projetada pelo filme e a imagem que vejo da realidade, temos certa familiaridade com a experiência do cinema, porém não podemos confundi-la com a própria realidade. Isso não é um conselho moralista, mas um fato: a imagem do filme é uma imagem planejada, pode ser descrita como um olhar direcionado que se interrompe ou se prolonga várias vezes no tempo e muda de espaços sem que a controlamos. O grande teórico sobre cinema Ismail Xavier escreve que:

Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher o ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. Ao contrário das situações de vida em que estou presente ao acontecimento, na sala de espetáculos, já sentado, não tenho o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir, num processo que franqueia o que talvez de outro modo seria, para mim, de impossível acesso. Espectador de cinema, tenho meus privilégios. Mas simultaneamente algo me é roubado: o privilégio da escolha. (XAVIER, I. 1988, p.370.)

Do mesmo modo que posso ter acesso a imagens que nunca conseguiria com meu próprio olhar e disso posso tirar diferentes sensações

como prazer, deleite, rejeição, medo, dor, etc., a possibilidade de escolha é retirada (mesmo que ainda possa tapar os olhos ao ver uma cena). Pelas sensações e pela involuntariedade na escolha do que ver, o cinema também se relaciona ao sonho, desejos e conflitos psicológicos do espectador<sup>4</sup>. Assim, foi apontado também como o cinema pode ser considerado um divã coletivo<sup>5</sup>, ou mesmo um lugar onde se concentram desejos, fetiches, repulsões, medos, enfim, uma aproximação com o onírico não apenas pelo conteúdo, mas também pela ideia de cortes e mudanças de situações análogas a um sonho em que se muda repentinamente de lugar e personagens de modo involuntário<sup>6</sup>. Logo, complementamos que “(...) na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; (...) Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo” (Ibid., p. 370)

Estas considerações sobre a linguagem e experiência no cinema servem de fundamento para considerar a aproximação da imagem com o pensamento. Mesmo sendo uma arte recente, o cinema teve uma boa fundamentação teórica no que diz respeito a sua estrutura, no início do século XX já se iniciaram os estudos sobre o mesmo (ANDREW, J. 2002, p. 15) nessa abordagem, além da aproximação formal com a abstração e as sensações dadas por Eisenstein, temos também a relação entre o visual e o pensamento a partir de fundamentos psicológicos defendido pelas teses de Arnheim:

---

<sup>4</sup> Ver Pré-cinemas e pós-cinemas, de Arlindo Machado, O autor apresenta um capítulo sobre a relação entre simulacro e verdade na caverna de Platão com o cinema e a “descoberta do inconsciente” em Freud. Também há uma relação interessante sobre o aparato cinematográfico e o inconsciente na obra: KRAUS, R.E. *El inconsciente óptico*. Ed. Tecnos, Madrid: 1997

<sup>5</sup> GUATTARI, Félix. O Divã do Pobre. In: *Psicanálise e Cinema*. Coletânea do nº 23 da Revista Communications. Comunicação/2. Lisboa : Relógio d' Água, 1984.

<sup>6</sup> Para uma excelente interpretação dos filmes a partir de uma leitura marxista-lacanianiana, o filósofo Slavoj Žižek escreveu diversos livros como: *Tudo o que você queria saber sobre Lacan, mas nunca teve coragem de perguntar para Hitchcock* (, *Lacrimae rerum* (, dentre outros e também participou da criação de documentários sobre o cinema: *O guia pervertido do cinema* e *O guia pervertido da ideologia*.

Ao lado do pensamento verbalizado, formado e manifestado pela mediação deste artefato humano que se chama linguagem, há espaço, segundo ele, para um modo e pensamento mais imediato, que não passa ou, pelo menos, não passa inteiramente pela linguagem, mas que se organiza, ao contrário, diretamente a partir dos perceptos dos nossos órgãos do sentido: o pensamento sensorial. Entre esses atos de pensamento, é privilegiado o pensamento visual: de todos os nossos sentidos, a visão é o mais intelectual, o mais próximo do pensamento (...) e talvez o único cujo funcionamento esteja de fato próximo ao do pensamento. (AUMONT, J. 2012, p. 94)

Esta possibilidade de expressão do pensamento somada à linguagem e experiência é o que nos dá uma abertura para tratarmos a filosofia a partir do cinema. Este tratamento não é apenas de conteúdo, como biográficos de Rossellini sobre alguns filósofos: Sócrates(1971), Santo Agostinho(1972), Pascal (1972), Descartes,(1974), mas de como se desenvolve um *pensamento visual* sobre algo e como a articulação dessa linguagem cinematográfica traz uma visão de mundo, uma perspectiva, um novo olhar. Assim, a experiência dobrada que temos no cinema, o “olhar através dos olhos de outro”(XAVIER,I. 1983, p. 69) é uma ruptura com o centralismo e uma abertura para uma perspectiva plural, de vários olhares. Mas, claro, do mesmo modo que apresentamos essa intenção de abertura, também deve-se atentar para o dogmatismo vigente no cinema, que direciona o olhar para uma única perspectiva. O famoso: “temo o homem de um só livro” de Tomás de Aquino pode ser também reformulado como “temo o homem de um só cinema”. Nesse sentido, algumas propostas de uso do cinema em sala de aula devem ser pensadas e é isso o que faremos na próxima seção.



#### 4. Problemas para um ensino de filosofia com cinema

Tentei apontar nas seções anteriores a importância do cinema, primeiramente a partir de sua aproximação com a filosofia pela *razão logopática* e depois por uma análise mais técnica sobre a linguagem pelo exemplo da escola formalista russa, bem como as aproximações da linguagem do cinema com a linguagem abstrata do pensamento. Neste ponto, podemos ter uma base para entender *a importância do cinema para o ensino de filosofia*, o problema inicial que moveu nossa pesquisa.

Em uma leitura mais abrangente do ensino de filosofia, podemos considerar que é crucial o desenvolvimento do pensamento racional, a capacidade de articular um pensamento, desenvolver um argumento e organizá-lo em linguagem. Como ficou conhecido o famoso texto de Gérard Lebrun para os estudantes de filosofia, seu ponto é que:

Nunca acreditei que um estudante pudesse orientar-se para a filosofia porque tivesse sede de verdade: a fórmula é vazia. É de outra coisa que o jovem tem necessidade: falar uma língua de segurança, instalar-se num vocabulário que se ajusta ao máximo às “dificuldades”(no sentido cartesiano), munir-se de um repertório de “topoi”- em suma, possuir uma retórica que lhe permitirá a todo instante denunciar a “ingenuidade” do “cientista”ou a “ideologia” de quem não pensa como ele. (LEBRUN, G. 2006. p. 18)

Mesmo que o autor esteja se direcionando nesse texto para o estudante de graduação, a ideia de que a busca pela verdade se torna vazia no ensino de

filosofia é crucial e pode ser entendida no contexto do ensino médio. O que se aprimora no ensino de filosofia é um desenvolvimento racional de se posicionar e expressar o pensamento. Ao que parece ser uma afirmação muito tecnicista do ensino de filosofia, como aquilo que serve para dar uma habilidade na linguagem, é na verdade uma abertura para o pensamento, principalmente como fuga do dogmatismo que interpreta o objetivo do ensino como busca pela Verdade.

Ademais, a “linguagem de segurança” esta relacionada com o próprio afetar-se da filosofia. Muitas vezes ouvimos que problemas filosóficos são de uma magnitude tamanha que se sente eles como emoção, às vezes como angústia, desespero, mas também como leveza, alegria, prazer. Este afetar-se pelo problema filosófico em um âmbito emocional é um ponto de partida para a atividade filosófica: buscar com a articulação racional, responder a tais inquietações.

Nessa somatória entre a linguagem racional e o afeto da filosofia, podemos entender o uso do cinema no ensino de filosofia. Penso que o momento do conhecimento de filosofia, a visão desnaturalizante tem um forte amparo no cinema, a experiência como teorizamos anteriormente, que remete a um olhar dobrado sobre o mundo, uma abertura para diferentes pontos de vista, afirmados de modos diferentes e com diversos modos de persuasão.

Assim, podemos confrontar o uso do cinema como uma possibilidade dessa abertura, que se dá também em um âmbito assertivo, racional, com o uso sem objetivo, meramente ilustrativo ou mesmo puramente pelo uso da emoção do cinema em sala de aula. Nesse último caso, referimo-nos ao uso do

cinema como *sensibilização* (GALLO, S. 2012), ou como *pretexto* (GHEDIN, E. 2009).

Sílvio Gallo, em sua *Metodologia para o ensino de filosofia* (2012) aponta como sugestão para o ensino quatro passos metodológicos: sensibilização, problematização, conceituação e investigação. O cinema no ensino de filosofia muitas vezes cumpre o papel da sensibilização, em que “Trata-se, em outras palavras, de fazer com que os estudantes vivam, ‘sintam na pele’, um problema filosófico, a partir de um elemento não filosófico” (GALLO, S. 2012, p. 18). Sendo assim, o autor sugere o uso de filmes, música, obras de arte, enfim, algo que é considerado não-filosófico, mas que cumpre a função de afetar o aluno para um problema dessa disciplina.

Outro autor, Evandro Ghedin, no livro *Ensino de filosofia no Ensino Médio* (2009), que aprofunda bastante a importância do olhar para o ensino de filosofia, não só no uso de filmes, mas também obras de arte, fotografias, etc. descreve que: “(...) a escola, com o professor como mediador, deve propor leituras mais ambiciosas, não restritas ao puro deleite, fazendo a ponte entre a emoção e a razão de forma direcionada e problematizadora, incentivando o aluno a tornar-se um espectador mais exigente e crítico, propondo relações entre conteúdo/linguagem do filme e conteúdo escolar” (GHEDIN, E. 2009, p. 219). Estabelece assim uma sugestão do uso de filmes, como: relacionar uma seqüência de filmes com o conteúdo programado; investigar o filme em seu contexto e conteúdo antes de exibir; pensar na faixa etária, condições técnicas da escola, etc. Além de sugerir para que alunos vejam o filme em casa, com o argumento de que é mais produtivo para análise. Enfim, Ghedin aponta o uso do filme como um pretexto para o ensino de filosofia, pois traz elementos

afetivos e visuais que auxiliam na ampliação cultural e no entendimento de um contexto de filosofia, além de ser outra possibilidade para o ensino, que não aquela verbalizada e abstrata, que muitos alunos sentem dificuldades.

Com a nossa teorização prévia sobre o cinema e filosofia nas seções anteriores, podemos apontar algumas carências nessas duas propostas do uso do audiovisual. Inicialmente, na proposta de Gallo, o filme usado como sensibilização pode levar a pensarmos o cinema como algo apenas no âmbito do entretenimento, do afeto e da emoção. Como vimos, a linguagem do cinema tem uma articulação própria, e traz abstrações e significado de modo semelhante à linguagem verbalizada. Dessa forma, o cinema como sensibilização para uma aula de filosofia pode ser visto de forma rasa e, ao invés de trazer um aprofundamento crítico para o olhar, reforça a ideia de olhar passivo e naturalizante.

Já no caso de Ghedin, a relação com o cinema é mais profunda e mais interessante no que diz respeito à apropriação da linguagem e para o aluno de filosofia. Mas, em sua sugestão pedagógica, o cinema parece ser alocado ao recurso didático de atração do aluno para o tema da aula, ao invés de cumprir o papel, semelhante ao da própria filosofia, de trazer uma apropriação da linguagem e usá-la de modo crítico.

## **5. Sugestões para o ensino de filosofia com cinema**

Tendo em vista os problemas apontados nas propostas dos dois autores acima e pensando em minha experiência com estágios e ensino na rede Estadual, podemos buscar alternativas para o uso do cinema e para a melhor

apropriação de seu sentido no ensino médio. Nesse âmbito, a ideia de apresentar as possibilidades de um novo olhar, uma nova linguagem e uma possibilidade de articulação racional por meio das imagens deve ser tida como o ponto primordial para o uso do cinema no ensino de filosofia.

Para exibir filmes na escola deve-se atentar para a questão técnica inicialmente. Deve haver uma sala de vídeo, um projetor ou TV, som e filmes. Existem diversos projetos nacionais nas escolas que envolvem cinema, como a caixa *Programadora Brasil*, e por isso grande parte delas possuem todos esses recursos, em diferentes qualidades e quantidades. Enfim, para uma possibilidade mais ousada do uso de cinema, o ideal seria que existisse equipamento de filmagem na escola, porém este recurso é muito menos encontrado e, portanto, será exceção em nossa sugestão.

Primeiramente, deve-se considerar que nem todo professor de filosofia tem conhecimentos sobre cinema. Mas é bastante razoável pensar que professores de filosofia têm maior interesse em conhecer o cinema e arte em geral e, portanto, têm mais critério e conhecimento para escolha de filmes e orientação em uma atividade audiovisual. Assim, a primeira coisa que deve ser levada em conta na escolha de filmes é que o professor tenha assistido ao filme recentemente e saiba articular sua estrutura em aula, além de ter pesquisado sobre o filme, como o seu contexto, dados de produção e sua ideia central (o conceito imagem, como diria Júlio Cabrera). Dessa relação, as possibilidades com o uso de cinema são muitas, como desenvolver uma atividade de divisão do filme em partes significativas (atos) para compreender a sua estrutura; pesquisa de temas e de textos que dialogam com o filme; e, uma

atividade muito interessante: passar um filme pela metade e pedir aos alunos que escrevam ou até mesmo filmem como queria que fosse o restante do filme.

Estas atividades são úteis na medida em que buscam uma interpretação e uma habilidade de leitura do filme, sobretudo da compreensão da linguagem cinematográfica e da forma de “argumentação” do mesmo. Mas muitas dessas atividades e usos dependem do conhecimento do professor sobre cinema, portanto vamos sugerir algumas delas a partir do grau de conhecimento de cinema de um professor, em ordem decrescente:

- 1- Montar uma atividade extraclasse, ou mesmo durante aulas, de desenvolvimento de curta-metragens, com propostas e temas filosóficos variados de acordo com o projeto pedagógico do professor. Embora pareça uma ideia bastante distante da escola, trata-se de uma forma muito mais acessível nos dias atuais, dado que os próprios celulares são capazes de gravações em alta qualidade<sup>7</sup>. Essa atividade exige um alto grau de conhecimento em linguagem visual pelo professor orientador.
- 2- Criar vídeos curtos com recortes de filmes, imagens, textos e músicas, que apresentem uma linha de desenvolvimento e mostrem, através da montagem, uma ideia a ser discutida pelos alunos. Essa sugestão é às vezes preferível em sala de aula dado que o tempo das aulas são muitas vezes curtos demais para exibir um filme e assim, o aluno pode ter contato com uma linguagem de cinema, saber que é possível criar montagens e recortes de uma forma semelhante ao texto e trabalhar a

---

<sup>7</sup> Para um aprimoramento dessa possibilidade, ver MOLETTA, A. Fazendo cinema na escola. São Paulo: Summus editorial, 2014.

apreensão da abstração. Mas como a primeira sugestão, isso exige um conhecimento avançado sobre a técnica de montagem e uso de softwares para tanto. É importante apontar a necessidade de cursos específicos para formação de professores para atuarem com essa intersecção.

- 3- Criação de um cineclubes. A atividade de cineclubismo remete justamente à exibição de filmes para colegas discutirem e conhecerem novas coisas, que não seja ligado ao circuito comercial e que tenha uma intencionalidade nas escolhas de temas e conteúdos que repercutam na realidade social vigente. O cineclubes tem uma função muito maior do que apenas um entretenimento. É um espaço para discutir ideias e conhecer novos olhares sobre o mundo do cinema. Assim, um professor que oriente a atividade de cineclubes dos alunos pode fazer muita referência na sala de aula a partir das exibições e propor mostras ou debates com gente de fora da escola.
- 4- Por último, o que já tínhamos mencionado: a exibição do filme nas aulas, que pode se dar em conjunto com outras disciplinas, em espaços fora da sala de aula ou em projetos paralelos às atividades curriculares da escola. Com essa atividade soma-se diversas possibilidades de trabalho com o filme em sala de aula, como foi mencionado anteriormente.

O principal ponto para que todos esses projetos possam atingir seu objetivo de trazer uma visão diferente sobre o audiovisual e a imagem em geral na sala de aula - dado que esta linguagem é muito explorada por meios dominantes da sociedade e muitas vezes está associada ao entretenimento e à alienação - é a

boa escolha de filmes que visam explorar a linguagem e trazer um outro ponto de vista de construção de história e conteúdo. Essa ressalva é importante, pois como em um cineclube, o cinema na escola é um espaço de resistência às grandes distribuidoras e exibidoras de megaproduções, que também excluem grande parte da população pobre e de que tem difícil acesso para ver um filme. Mas, claro, há exceções, como quando se exhibe um filme para explorar a visão alienante que ele implica e trazer um ponto de vista crítico sobre esse tipo de cinema. Enfim, a escolha de filmes deve partir desse critério juntamente com a relação temática que se busca com a diretriz pedagógica de um curso de filosofia.

Por fim, cabe respondermos uma pergunta importante: por que o cinema na filosofia e não em algum projeto específico sobre cinema nas escolas, ou mesmo em outras disciplinas? A particularidade da relação do cinema com a filosofia se encontra no desenvolvimento da reflexão, da compreensão de outro olhar e da construção de uma linguagem visual. A filosofia tem uma base histórica de buscar o desenvolvimento do pensamento autônomo que abarque vários pontos de vista em sua consideração e, portanto, essa associação se dá de um modo natural e plenamente concebível.

Assim, nossa inquietação inicial sobre o lugar que a imagem adquiriu no século XX pode encontrar um melhor amparo no ensino de filosofia, no que diz respeito à apropriação dessa linguagem pelos jovens estudantes. A mudança na percepção com o advento do cinema, a ideia de que todos somos “especialistas” ao ver um filme, mas o fazemos de modo distraído, pode encontrar uma saída pelo ensino de filosofia através de novas experiências



visuais como essas propostas de quebra do imediatismo na recepção de informações.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo. Nova Cultural, 1979. (Coleção Os pensadores)

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, J. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu, Claudio C. Santoro – 16 edição – Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BAZIN, André (1985). *O cinema – ensaios*, São Paulo: Editora Brasiliense.

BENJAMIM, W. *Benjamim e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CABRERA, J. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*.

\_\_\_\_\_. *De Hitchcock a Greenaway pela história da Filosofia: (novas reflexões sobre cinema e filosofia)*. São Paulo: Nankin, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: companhia das letras, 1988.

GALLO, S. *Metodologia do ensino de filosofia: uma didática para o ensino médio*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GUATTARI, Félix. O Divã do Pobre. In: *Psicanálise e Cinema*. Coletânea do nº 23 da Revista Communications. Comunicação/2. Lisboa : Relógio d' Água, 1984.

KRAUS, R.E. *El inconsciente óptico*. Ed. Tecnos, Madrid: 1997

LEBRUN, G. Por que filósofo? in: *A filosofia e sua história*. São Paulo, Cosac Naif, 2006.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

MOLETTA, A. *Fazendo cinema na escola*. São Paulo: Summus editorial, 2014.

TRUFFAUT, F. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar – São Paulo, Companhia das Letras: 2004.

XAVIER, I. *Cinema: revelação e engano*. In: : NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: companhia das letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *A experiência do cinema: antologia*. Organizador: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: edições Graal, Embrafilme. 1983.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Everything you always wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. Londres: Ed. Verso, 1992.