



Imagem, Comunicação e Relação Dialógica .¹

Jorge Oscar Santos MIRANDA²
Kátia Marly Leite MENDONÇA³
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

O presente artigo busca mostrar o resultado da pesquisa realizada no Projeto de extensão universitária Peregrinos da Paz; em que foi utilizado como recurso didático, o audiovisual. Através da exibição de filmes de animação e atividades direcionadas (debates, produção de texto, desenhos e pinturas) pode-se trabalhar dentro da sala de aula temática relacionadas aos valores humanos: *paz, respeito, união, solidariedade e etc.* Observando nessa metodologia a capacidade de recepção dos alunos diante de “imagens não-violentas”. A partir da perspectiva filosófica de Martin Buber pretende-se apontar a importância do (re) descobrir a *comunicação humana como diálogo*, em contrapartida, “à comunicação como monólogo, identificada com a manipulação e a persuasão” (LIMA, 2000).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Educação; Diálogo; Recepção

Considerações Sobre A História do Cinema

O cinema é considerado a arte mais completa do século XX, consegue juntar diversas formas estéticas, como, a literatura, pintura, fotografia, música. Todas em um sistema de imagens em movimento capaz de levar a compreensão de espaço-tempo capturando a subjetividade do sujeito-receptor (ALVES, 2004). Mas antes do cinema tornar-se essa *arte-máquina, última arte, arte total, arte síntese*- nomeações dadas pelos estudiosos- passou por várias transformações até configurar-se a arte que temos hoje.

A princípio a invenção do cinema não apresentava objetivos de criar uma arte dotada de exacerbada técnica, a fim de produzir recursos estéticos de grande valia. A técnica até possui, mas não como o sinônimo de estética, “técnica aqui entendida não

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Educação do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduando do 9º semestre do curso de ciências sociais (ênfase sociologia). Bolsista de extensão do projeto Peregrinos da Paz, email: jorgeoscarsm@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Profa. Dra em Ciência Política e Pesquisadora do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais/Mestrado e Doutorado da UFPA- Universidade Federal do Pará, email: veredas@amazon.com.br

como o conjunto de recursos estéticos para criar uma obra de arte, mas como instrumento material e mecânico para produzir determinado aparelhamento” (ROSENFELD, 2002, pág.51), a criação do cinema está associada a inquietude de cientistas em inventar aparelhos para fins de comercialização. É interessante notar que desde seu surgimento o cinema já tinha um antecedente de estreita relação entre *elemento técnico*⁴ e *fatores econômicos* (custo de produção e valor para comercializar) para Rosenfeld isso significava:

A fácil reprodução e multiplicação da obra fílmica, graças a uma técnica aperfeiçoada, a possibilidade daí decorrente de abrir e satisfazer, a preços relativamente baratos, imensos mercados, são fatores que não só constituem a própria essência do cinema como indústria, como também ao mesmo tempo influíram profundamente na orientação artística dos produtores. (ROSENFELD, 2002, pág. 52)

A essa questão comentada, logo acima, de que a perfeição da técnica favorece o aumento no número de público para apreciar o produto final do cinema: o filme e, por conseguinte, gerar lucros a quem criou ou investiu será tratada por Theodor Adorno e Max Horkheimer como mais um produto ofertado nas *esteiras da indústria cultural*.

O cinema nasce da necessidade do homem em querer registrar através da imagem seus *movimentos*. É a vontade mais antiga da humanidade. Em tempos passados ‘perseguindo’ essa necessidade, o homem passou a desenhar nas paredes de cavernas e árvores movimentos do corpo humano e de animais, um exemplo, dessa manifestação do homem são os desenhos egípcios gravados dentro das pirâmides. Para alguns povos à prática de tentar desenhar os movimentos humanos ou de animais, representava “a eterna aspiração humana de reproduzir movimento. Recriando-o pelo desenho, recria-se a própria vida, vence-se a morte trágica, reino da imobilidade.” (ROSENFELD, 2002, pág.52).

Para chegar ao cinema que temos hoje, etapas foram sucedidas. A começar pela arte em projetar sombras nas telas ou muros; as apresentações mais conhecidas desse gênero foram os espetáculos das sombras indianas, chinesas ou javanesas. Que utilizava vários bonecos (marionetes) que executavam movimentos e suas sombras eram projetadas numa tela transparente. Esse tipo de arte, as ‘sombras chinesas’, chegou à Europa em países como Itália, Alemanha e França. Na França a introdução dessa arte é datada a partir dos meados de 1800 e, foi nesse lugar que encontrou seu

⁴ Entende-se como aparelhagem e maneira de produzir o filme.

apogeu, a destreza e o “olhar artístico” de Séraphin- Domingue François contribuiu muito para o desenvolvimento dessa arte; ele ajudou a implementar um “espetáculo de um gênero novo” (ROSENFELD) em que as *representações das sombras* passaram a ter outros atrativos além das silhuetas recortadas e projetadas através da sombra, puderam contar com desenhos e músicas.

Mesmo com o início da cinematografia, as “sombras deslizantes”- chamado assim pela crítica, por causar *encanto e delicadeza* na execução dos movimentos-, não tinham seu brilho ofuscado. Sobre essa aceitação por parte do público da época, Anatol Rosenfeld, comenta: “Como se vê, a projeção de sombras movimentadas sobre telas é uma arte antiga que, até o início do nosso século, já em plena era cinematográfica, contava com o aplauso do público.” (ROSENFELD, 2002, pág.54). Apesar de projetar as sombras de objetos reais, faltava arte das “sombras chinesas” expressões fisionômicas com elemento que não conseguia estar presente mesmo utilizando o recurso do desenho- com o objetivo de causar um certo efeitos; este era um ponto, digamos, de desvantagem em relação a cinematografia, que começava a ganhar espaço. No cinema podia-se observar a *reprodução da reprodução*, no teatro de sombras era reproduzida a imagem de objetos verdadeiros em movimentos reais e *‘não da ilusão de movimentos mecanicamente fixados e reproduzidos’* (ROSENFELD), como é na cinematografia.

O processo de *projetar reproduções* somente foi possível pela criação da ‘câmara escura’, por Baptista della Porta e pela ‘lanterna mágica’, inventada pelo alemão Athanasius Kircher. As duas invenções conseguiram reproduzir numa tela desenhos e pinturas, porém ainda não tinha a movimentação; o invento do ‘fantascópio’- um aparelho com várias lentes que se podia deslocar, aproximando e afastado, deixando maior ou menor os objetos ao alcance da visão do público, permitiu criar *ilusão de movimentos*. Mais tarde outros aparelhos foram criados, o zootrópico, praxinoscópio, traumatrópios, estéreo-taumatrópios, etc. Todos querendo aprimorar a ilusão dos movimentos, feito que teve êxito com a invenção cine-câmera.

É importante ressaltar que a fotografia também contribuiu para o surgimento do cinema, o registro mais relevante que pode ser apontado em caráter da técnica – aparelhamento- é o aparecimento da película flexível feita de celulóide, que originou o filme. O cinema incorporou essa técnica porque causa um fenômeno fisiológico no olho humano chamado *persistência retínica*, segundo Leite,

A película sensível e a constatação da disposição fisiológica do olho humano à retenção por algumas frações de tempo de imagens que impressionam o seu campo visual. Essa engenhosa constatação tornou possível o registro das imagens em movimento com a percepção similar a do olho humano, um desejo acalentado por muitos povos e muitas gerações. (LEITE, 2003, pág. 11)

Não é nenhuma irresponsabilidade em dizer que a invenção do cinematógrafo, criado pelos irmãos August e Louis Lumière e apresentado para o grande público num certo 28 de dezembro de 1895, no Grand Café de Paris foi uma consequência de várias experiências de instrumentos científicos, *invenções mecânicas* que a priori não tinha propósitos de ser obra de arte. Nos dias atuais considerada como tal, traz uma função específica da obra de arte que é ser um “meio [*medium*] privilegiado para apreendermos os processos, estruturas e relações essenciais do ser social”. (ALVES, 2004, pág. 4).

Por Outras Imagens

O mundo contemporâneo é marcado por novas formas de relações sociais. Dentre as quais, *a imagem*, é a que apresenta o maior efeito sobre a vida dos agentes sociais. Já que ela deixa de ser um mero “adereço” e passa a ter status de *meio* e, como certa vez foi comentado por McLuhan, o “meio é a mensagem”. O cinema em hipótese alguma está isento desse papel, pois, *é a primeira forma de arte nitidamente mediática* (JAMESON, 2006), no entanto o que é mostrado nas imagens produzidas e reproduzidas por esse *meio* é um crescente uso da técnica de forma a hipnotizar e paralisar , o sujeito-receptor das imagens (e da mensagem).

As imagens que saem da tela da televisão ou do cinema são apresentadas, na atualidade, ao público como um *grande relatório da realidade*, capaz de “saber tudo” sobre a realidade a ponto de reproduzi-las. Condição outorgada e defendida pelos seus realizadores e produtores para “banalizar” e “massificar” determinados temas (violência, drogas, sexo, crime, etc.) que são colocados no fato fílmico⁵. Que o cinema é uma das fontes para compreender a realidade na sociedade, isso não se tem dúvida. Mas o que chama a atenção é o grau de “realidade” emitida pela imagem, sobre tudo as que fazem parte do ciclo da banalização e da massificação; Tomando como referência a temática da violência e do crime expressada na TV e no cinema,

⁵ Produto final, o filme e toda a sua consubstancialização material: narração, estética e imagem.

Mongin aponta que há certo exagero na veiculação de tais imagens o que provoca uma sensação de medo constante:

Inúmeras produções cinematográficas recentes (...) assim como as que evidenciam uma obsessão contemporânea pelo *serial killer* (...) ou ainda as que incidem sobre o crime gratuito (...) apresentam uma violência que não mais pára de nos exacerbar os medos. Daí a recrudescência legítima das polémicas e das inquietações. (MONGIN, 1998, pág.11-12)

Esta tem sido o grande atrativo da mídia de massa na contemporaneidade, a exploração da violência⁶ para fim pessoal (reconhecimento do diretor/ criador do filme) e comercial (lucro); os filmes que apresentam imagens de *espancamento, tiro e morte* têm muito mais chances de fascinar platéias do que uma história fílmica que remeta à *preservação da natureza*.

As imagens de violência começaram a aparecer no cinema através dos filmes de guerra, que lança para a cinematografia o primeiro de *filme de gênero* (classificação de filmes): os *filmes de guerra* e depois o gênero *western*. É interessante evidenciar que embora ocorressem atos de violência nesses filmes, a importância atribuída era mínima, a violência aparecia como o “desenrolar” da trama da obra fílmica não como protagonista.

Classicamente, a violência apresenta-se no ecrã, nos filmes de gênero, onde o conflito gerador da violência podia levar à morte de um dos adversários. Quer se tratasse do filme de guerra, do filme negro ou do *western*, a violência marcava um tipo de narrativa opondo indivíduos ou grupos, os momentos de violência acompanhando o desenrolar mais ou menos trágico de uma escalada para morte. (MONGIN, 1998, pág.26)

A consequência que a imagem violenta traz a sociedade é *imperceptível, silenciosa e danosa*, fato pouco comentado nas discussões a cerca do assunto, prima-se, mas pela análise da “a capacidade de assalto ao telespectador” (MONGIN, 1998) que a mídia (TV e cinema) pode causar. Ao ser apresentada ao público, a imagem da violência proporciona o efeito “choque” (BENJAMIN, 1994) e sobre ele permanece tornando-se um estado natural na vida.

O grande problema para conter o *estado natural das imagens da violência* é acreditar que não há nenhuma responsabilidade sobre elas, que não fazem parte da violência que observamos e presenciamos em nossa sociedade; ou que nada se pode fazer, quando bem na verdade temos muito a contribuir para a intervenção sobre o

⁶ Aqui entendida como violência física capaz de matar.

“fluxo” dessas imagens. Não é preciso buscar novos recursos técnicos, apenas fazer o caminho *no sentido contrário* das imagens violentas, utilizando o mesmo meio técnico.

Cinema Como Valor Educativo: Diálogo e Solidariedade.

Conforme foi mencionado ao longo do texto o surgimento do cinema foi consequência de vários experimentos de instrumentos científicos, a fim de produzir e reproduzir movimentos. Nem os seus criadores os irmãos Lumière acreditavam que um dia pudesse se transformar em arte. O cinema virou arte- considerada a maior do século XX-, e a principal característica que uma arte pode proporcionar segundo Tolstói, “é a capacidade de experimentar os mesmos sentidos daquele que expressa (...) arte é uma atividade humana cujo objetivo é transmitir aos outros os melhores e mais elevados sentimentos que se atinge na vida” (TOLSTOI, 2002. 75: 99).

Então não podemos considerar *arte*, as imagens banalizadas e massificadas que são veiculadas na era do *vídeo-texto* (JAMESON, 2006), pois os “sentimentos elevados que se atinge na vida” certamente não é a exacerbação da *violência, do sexo, da criminalidade e do uso das drogas etc.* O cinema na condição de meio técnico de comunicação de massa, embora, esteja inserido na indústria cultural, apresenta possibilidades de transformação de “imagens banalizadas”.

O cinema tem valor educativo capaz de promover exercício de reflexão sobre *os valores humanos e a revisão de posturas egocêntricas*. E, não é porque está dentro do contexto da indústria cultural que não será mais arte como certa vez comentou Adorno: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo.” (ADORNO, 1985, pág.144). Benjamin mostra uma concepção diferente sobre a obra de arte embora considerasse que avanço da técnica fazia desaparecer o que chamou de “aura”, mas reconhecia que o cinema tinha a capacidade de propor uma reflexão através de sua estética.

A obra fílmica pode levar a uma *relação Eu-Tu*, uma vez que ao se deparar com um filme, de imediato o sujeito-receptor (público) tem uma *relação Isso*, já que para ele não passa de um filme como qualquer outro, porém, no desenrolar da trama o sujeito pode ser sensibilizado por uma cena ou por toda obra fílmica, mediante, este acontecimento consegui ter um “olhar” ampliado e atento para o mundo em especial, ao seres humanos, Buber afirma que: “O homem explora a superfície das coisas e as experiência. Ele



adquiri delas um saber sobre sua natureza e sua constituição, isto é, u ma experiência o que é próprio às coisas” (BUBER, 1974, pág.5).

Para Buber a *relação* pode acontecer em três etapas: *a vida com a natureza; a vida com os homens; a vida com seres espirituais*. Todas essas etapas carregam a presença do *Tu* na relação *Eu e Tu* e, elas se fazem presente também numa obra de arte como é a cinematográfica; Buber considera que a arte tem um poder eficaz que não emana do espírito, mas sim, de uma aparição que é produto da palavra principio *Eu e Tu*:

Eis a eterna origem da arte: uma forma defronta-se com o homem e anseia torna-se uma obra por meio dele. Ela não é um produto de seu espírito, mas uma aparição que se lhe apresenta exigindo dele um poder eficaz. Trata-se de um ato essencial do homem: se ele a realiza, proferindo de todo o seu ser a palavra- principio *Eu-Tu* à forma que lhe aparece, aí então brota a força eficaz e a obra surge. (BUBER, 1974, pág.11)

Diante da relação *Eu e Tu* manifestada na arte, neste caso o cinema, podemos ter uma prática educativa direcionada a reforçar os *valores humanos*, a promover o *Diálogo e a Solidariedade* e “aprender a conviver” (SILVA, 2007), um dos pilares para a educação no futuro.

No decorrer da pesquisa foi analisado 10 (dez) filmes de animação- ver o quadro abaixo- dos quais 5 (cinco) foram produzidos pelos Estúdio Walt Disney e os outros 5 (cinco) de produtoras diversas. Destacamos dois, *Pinóquio* e *A maior flor do mundo*, para analisar sua construção estética e a mensagem de *Diálogo e Solidariedade* presente nas obras fílmicas.



FILME	Estúdio/ Realizadores	ANO
Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White And the seven dwarfs)	Walt Disney	1937
Pinóquio (Pinocchio)	Walt Disney	1940
Fantasia	Walt Disney	1940
Atlantis- o reino perdido (Atlantis- the lost impere)	Walt Disney	2001
Os Incríveis (The Incredibles)	Walt Disney/ PIXAR	2004
Fuga das Galinha (Chicken Run)	DreamWorks SKG / DreamWorks Animation	2000
A maior Flor do Mundo (A flor mais grande do Mundo)	Continental animation	2006
A onda	Cássio Tavernard	2005
Kung-fu Panda	DreamWorks SKG / DreamWorks Animation	2008
Espanta Tubarões (Shark Tale)	DreamWorks SKG / DreamWorks Animation	2004

Imagens Para o Diálogo e Solidariedade.

Quando se faz a proposta de se trabalhar com cinema como recurso educativo, primeiramente, é preciso observar e analisar o público que irá receber as imagens, a partir disso, escolhe-se o filme com uma temática voltada para a mensagem central que pretende ser passada, através da narrativa cinematográfica. No caso da pesquisa desenvolvida foi trabalhada a turma de 5ª série do ensino fundamental, preferimos optar pelos filmes animados por dois motivos: a faixa etária dos alunos (10 a 13 anos) e porque os desenhos animados prendem, com uma certa facilidade, a atenção; isso é um fator positivo já que os desenhos apresentam “ uma identificação catártica” (ALVES), os personagem da história conseguem realizar o sonho de toda a criança: “ser reconhecida em seu poder” (ALVES, citando Khéde, 1990).

O filme, *A maior Flor do Mundo*, baseado no livro infantil escrito por José Saramago apresenta uma narrativa e estética muito atrativa. É uma animação que possui muito colorido nas imagens; uma trilha sonora suave e calma tentando imitar o som do vento, as vezes há uma aceleração sonora determinando a ação do personagem; os



personagens parecem ser feitos de massa de modelagem (stop motion⁷) e, apresenta pouco (quase nenhum) diálogo- fala- entre os personagens, exceto o do narrador.

No filme um garoto corre em busca de um inseto que fugiu, após ter sido aprisionado numa caixa, por ele para ser seu “bicho de estimação”. O garoto seguiu o inseto (que quer voltar para seu habitat natural), que o leva até uma área quase sem vegetação- *sem vida*- o inseto voa para um lugar onde há um riacho e uma floresta, o menino entra na floresta à procura do inseto, deslumbra-se com as árvores e flores que há; avista uma borboleta em cima da flor, corre atrás à borboleta. Ela leva o menino até o outro lado da floresta, um espaço totalmente sem nenhuma vegetação. Ele encontra uma flor, quase morta devido o solo seco. Observando tal situação o garoto corre até o pequeno riacho, próximo à floresta, e traz água nas mãos e regar à flor- faz a ação várias vezes-, ela começa a colorir às pétalas e crescer, crescer, crescer... O menino contempla à flor crescer, então ele adormece de baixo dela, possui vez, a flor retribui a generosidade com uma de suas pétalas, servindo de cobertor. Os pais do garoto sentem sua falta e vão procurá-lo, encontram o filho dormindo. Os pais despertam o garoto. A família retorna para a casa. Ao chegar no vilarejo onde moram, percebem que os vizinhos estão contemplando, *A maior flor do mundo* sob um pôr-do-sol.

A obra fílmica tem várias mensagens, mas a que merece destaque para análise da pesquisa é o estabelecimento da relação *Dialógica*. Apesar de não haver diálogo entre os personagens- a fala-, porém, encontramos o “silêncio que é comunicação” (BUBER, 1982), por conseguinte leva ao Diálogo. Para conseguir esta qualidade humana, não requer mediação da linguagem, Buber aponta que:

Assim como o mais ardoroso falar de um para o outro não constitui uma conversação (...) assim, por sua vez, uma conversação não necessita de som algum, nem sequer de um gesto. A linguagem pode renunciar a toda mediação de sentidos e ainda assim é linguagem. (BUBER, 1982, pág. 35).

A ausência de fala dos personagens no filme não eximir o espectador, o público, de dialogar com a imagem que assistir e, tão pouco, referenciá-lo com o mundo, mesmo sem o uso da linguagem a relação dialógica está repleta de sentido. Pois o diálogo rompe barreiras:

O diálogo humano pode existir sem signo, apesar de neste, isto é, no som e no gesto, a vida que lhe é própria (...) esta existência sem signo, todavia, não tem forma objetivamente captável. Por outro

⁷ *Stop motion* é um modalidade de animação que utiliza modelos reais em diversos materiais, dentro dos mais comuns, estão a massa de modelar ou especificamente “massinha”.

lado, um elemento de comunicação- por íntimo que seja- parece à sua essência. Mas, nós momentos mais elevados, o diálogo transcende também estes limites. Ele se completa fora dos conteúdos comunicados ou comunicáveis, mesmo o mais pessoais; não se completa, no entanto, num acontecimento “místico”, mas sim num acontecimento que é concreto no sentido estrito da palavra, totalmente inserido no mundo comum aos homens e na seqüência temporal concreta. (BUBER, 1982, pág. 36-37)

Outro ponto extraído do filme é a própria *relação dialógica* entre o garoto- o personagem- e a natureza (representada pela “Flor”). O impacto que o garoto teve ao ver a ‘à flor’ quase morta. Nesta cena pode ser verificada uma das três “características” que segundo, Buber, “podemos perceber um homem que vive diante dos nossos olhos.” (BUBER, 1982). O garoto encontra-se na condição de *contemplador* é mediante desta ação, ajuda ‘à flor’ a ganhar à vida, atitude que não foi pensada, mas, partiu de uma vontade própria. Diante disso, temos um Diálogo; e Diálogo não é mensurável ele acontece.

Esta *relação Dialógica* que é estabelecida entre *público- imagem-público* cria meios para que a *solidariedade* seja evidenciada na obra fílmica. Através de uma cena, como foi o caso, em que o garoto carregar nas mãos água para regar “à Flor”- que estava num lugar distante- que estava morrendo. Por mais que o realizador não tivesse a intenção acabou imprimindo o sentimento de solidariedade, tanto pelo filme quanto pela mensagem do personagem, Villar & Garcia-Baró, acreditam que “La solidaridad se construye sobre la centralidad del individuo y lo que él desea, quiere, hace e elige.” (VILLAR & GARCIA-BARÓ, 2004, pág.60).

O filme do estúdio Walt Disney, Pinóquio (Pinocchio), é um clássico do cinema de animação- segundo filme de animação da Disney lançado em 1940. Foi baseado no conto, "Storia di un burattino" (História de um boneco), do escritor italiano Carlo Collodi. Pinóquio é a história de um boneco de madeira que ganha vida, quando a fada azul vai visitá-lo sonha um dia torna-se um “menino de verdade” (humano), mas para conseguir ele precisa testar: *a coragem, lealdade e honestidade*, virtudes que é preciso para ser um “menino de verdade”. De posse desse enredo uma narrativa com pouco diálogo e com a música servindo de artifício para contar a história, Walt Disney, conseguia fascinar e fazer com que público se identificasse com a história.

Pinóquio, embora, aparentemente seja uma história para criança as *virtudes humanas* são colocadas ao público de maneira que possa ser pensada. Percebe-se que no filme os personagens estão em constante *Diálogo* com o mundo, exemplo, é a cena em



que Gepeto, olha para o céu e fazem um pedido as estrelas: “queria que o Pinóquio fosse um menino de verdade”. Neste momento podemos interpretar que o Eu – Isso cedeu lugar à palavra-princípio Eu e Tu. Gepeto é pai do boneco, deixou de ser seu criador e o boneco não é mais objeto de carpintaria (Isso).

Considerações Finais.

Os filmes dos estúdios Walt Disney, dos anos 30 a 60, tinham uma presença forte da literatura infanto-juvenil (principalmente da Europa) e fábulas, direcionando os filmes de desenhos animados. A grande maioria das histórias sempre trazia ensinamentos- uma “moral”-, hoje os desenhos produzidos pela Disney ganharam certa autonomia na criação dos personagens e nas histórias, no entanto, muito delas sem o compromisso da mensagem que havia no passado, fazer rir utilizando altos recursos tecnológicos é que podemos encontrar na grande parte dos filmes de animações. Outros estúdios, como é o caso da *DreamWorks*, também apresenta uma autonomia no enredo das histórias e uma alta tecnologia nas produções. Desta maneira, conseguindo divertir e ao mesmo tempo passar mensagens ao público sobre variados temas. Somente divertir com as animações, já não é o suficiente, segundo algumas produtoras.

No decorrer das atividades desenvolvida utilizando o recurso do cinema, foram exibido os filmes, *A maior flor do Mundo*; *Kung-Fu Panda*; *A Onda- festa na pororoca* e *Planeta Sagrado*. Quase todos os filmes são animações, exceto *Planeta Sagrado*. Após cada sessão tínhamos uma atividade dirigida (um bate-papo, jogos e produções cartaz e textos) focalizado nos temas e, nas mensagens que os alunos capturavam nas cenas. Eles, os alunos, comentavam muito sobre três ‘palavras’: *respeito, união e amor*- expresso nas atividades. O único filme que não teve uma recepção satisfatória foi o “Planeta Sagrado”, havia muito diálogo (fala), o filme era semelhante a um documentário, a temática era preservação da natureza.

Durante a realização de parte da pesquisa empírica (até onde conseguimos caminhar), foi possível notar que ao exibir filmes em que a presença do diálogo (a fala) dos personagens são intensa, os alunos, apresentavam um certo grau de “afastamento” da imagem. Quando houve à troca por filmes com menos diálogo e mais ação dos personagens, os alunos ficavam concentrados nas imagens; É importante lembrar que em cada sessão de cinema tinha a participação de 20 a 25 alunos na faixa de idade entre 11 a 13 anos de idade, cursando a 5ª série do ensino fundamental, considerada pelo corpo docente da escola como a série mais difícil de para ensinar.



Podemos diagnosticar que a imagem tem o caráter de “fluxo contínuo” de informação (conteúdo diversos), um “poder anestésico” sobre os indivíduos. É preciso atentar para o que está sendo emitido ao público, em especial, as crianças e jovens, pois como ressalta Benjamin, a arte do cinema pode sim ser um elemento de educação política, e diríamos nós também, de educação de valores.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução, Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

ALVES, Giovanni. **Cinema como experiência crítica: Uma hermenêutica do filme**. 2004. Disponível em [HTTP://renatoathias.wordpress.com](http://renatoathias.wordpress.com).

[HTTP://renatoathias.wordpress.com/cinema-como-experiencia-critica-uma-hermeneutica-do-filme/](http://renatoathias.wordpress.com/cinema-como-experiencia-critica-uma-hermeneutica-do-filme/). Acesso 11 dez. 2008.

ALVES, José Moysés. **Histórias em quadrinhos e educação infantil**. 2001. Disponível em: http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932001000300002&lng=es&nrm=. Acesso 30 set. 2009.

BENJAMIN, Walter. **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** / Walter Benjamin: Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas; v.1).

BUBER, Martin. S/d. **Eu e tu**. Trad. Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo, Ed. Moraes. _____, 1982. **Do diálogo e do dialógico**. Trad. Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo, perspectiva. 1982.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno & Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

DE LIMA, Vinício A. **Mídia: teoria e política**. São Paulo. 2ª edição. Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo**. São Paulo. Ed. Ática.

LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo: Paulus, 2003.

MONGIN, Oliver. **A violência das Imagens**. Lisboa. Ed. Bizâncio. 1988

RESENFELD, Anatol. **Cinema e Indústria**. São Paulo. Ed. Perspectiva

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

TOLSTOI, Leon. **O que é a arte?** Rio de Janeiro. Ediouro.

VILLAR, Alicia & GARCIA-BARÓ, Miguel. 2004. **Pensar la solidaridad**. Universidade Pontificia Comillas.

