



UM RESGATE METANARRATIVO DA HISTÓRIA DO CINEMA EM TEMPOS DA FORMALIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Rodrigo Avila Colla¹

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Resumo: Problematizam-se brevemente as dificuldades enfrentadas no campo da educação frente à atual realidade dos estudantes imersos numa sociedade em que há abundância de imagens e de informação. Apresenta-se o cinema como uma alternativa para seduzir os alunos no seu processo de aprendizado. Expõe-se o projeto de lei que formalizará a inserção da sétima arte na escola. Defende-se que para que seja atingido o objetivo de formação de gosto pelo cinema há de se promover uma abordagem que o contextualize historicamente como arte técnica. Sugere-se que por meio dessa abordagem será capaz empreender um aprendizado mais consistente no que diz respeito à linguagem cinematográfica. Por fim, apresentam-se os filmes *O Artista* e *A Invenção de Hugo Cabret* como possíveis “materiais didáticos” capazes de contribuir num resgate metanarrativo da história do cinema.

Palavras-chave: A Invenção de Hugo Cabret; Cinema e Educação; Educação Cinematográfica; História do Cinema; O Artista.

Introdução

Fala-se muito em crise do currículo. Analisa-se a problemática da instituição congelada e asséptica em relação ao mundo da vida que vem sendo considerada por muitos a escola. Discute-se a urgente aproximação do currículo normal com o cotidiano dos estudantes e com os seus interesses. Esporadicamente, educadores com boa vontade se aventuram na utilização da fotografia, da música popular, dos meios de comunicação e do cinema, muitas vezes com conhecimentos parcos acerca das áreas às quais recorrem. Porém, tudo com o intuito de tornar as aulas menos maçantes e de atrair os olhares e mentes superpovoados de imagens e informação de seus alunos que, presos ao teclado e visor de seus celulares multifuncionais podem se comunicar com o mundo, enquanto geralmente o protocolo-aula toma seu rumo normal e monótono de cada dia.

Susana Rangel Vieira da Cunha (2010, p.109) explica que “desde a publicação, em 2000, do livro de Fernando Hernández *Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho*, convivemos com a expressão Cultura Visual no contexto educacional.”. Embora

¹ Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Pedagogia da Arte pela Faculdade de Educação da UFRGS. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista de mestrado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

essa cultura visual se manifeste em diversas instâncias da vida dos estudantes (consumo visual, consumo estético, performatividade), no nosso entender, o aspecto mormente importante é o fato de modificar substancialmente sua relação com o conhecimento e a informação². Nota-se em muitos casos certa dependência de apêndices visuais no que se refere ao seu consumo de informação e, sobretudo, nas maneiras com que vêm registrando e expressando aquilo que pensam e que querem dizer – por fotografias ou vídeos, por exemplo. Diários e os famosos “questionários”, deram lugar a *links* que levam até fotos e vídeos e perfis em redes sociais que se respaldam em imagens visuais (álbuns de fotografias repletos de “fotobiografias”).

De qualquer forma, vivemos de fato num contexto bastante peculiar em que, para que a consistência do processo de ensino-aprendizado não se esvaeça com a distração dos ecrãs de todos os tamanhos (polegadas) que superpovoam nosso imaginário de imagens e sons, a postura do educador deve ganhar em dinamicidade, mas, sobretudo, em capacidade de seduzir.

Fala-se comumente que o cinema é artífice no que diz respeito a seu potencial de sedução, principalmente pelo fato de ser um híbrido de elementos de diversas artes³ e se utilizar desses múltiplos elementos para produzir sensações, despertar reações e sentimentos variados, enfim, emocionar, mas, mais do que isso, cada vez mais se torna capaz (e vem se capacitando para tanto) de *mexer com os sentidos* ou promover o exercício deles. Hoje em dia já se fala em salas de cinema 5D onde o espectador poderá, além de ver o filme em terceira dimensão, sentir odores e sensações táteis. Ainda que venha multiplicando suas vias de percepção sensitiva, nenhuma dessas vias virá a se tornar mais imprescindível ao cinema do que a visual, de modo que se fala comumente que o aprendizado cinematográfico estimula o exercício do olhar.

Ora, mesmo na cultura essencialmente visual em que vivemos, seria um despropósito encarar o audiovisual como o único mecanismo de distração e hipnose que faz as aulas protocolares parecerem ladainhas insuportáveis, existe outros numerosos meios de fuga do

² O sociólogo polonês Zygmunt Bauman ironiza: “Já há algum tempo, a famosa ‘prova da existência’ de Descartes, ‘Penso, logo existo’, tem sido substituída e rejeitada por uma versão atualizada para a nossa era da comunicação de massa: ‘Sou visto, logo existo’. Quanto mais pessoas podem escolher me ver, mais convincente é a prova de que estou aqui.” (2011, p.28). Esse argumento reforça nossa defesa de que a formação de uma cultura eminentemente visual modifica a relação dos sujeitos com o conhecimento.

³ Para, grosso modo, exemplificar a sétima arte como um híbrido de suas artes irmãs: a música que só pode ser ouvida (trilha sonora) e a arte pictórica que só pode ser vista unem-se à técnica – a fotografia, o cinematógrafo –, à arte cênica (a interpretação dos atores), à cenografia (os cenários, os figurinos) – agregando a escultura e a arquitetura – e à literatura (o roteiro cinematográfico). O cinema, como se pode notar, agrega elementos artísticos de modo geral numa única linguagem que, para muitos, torna-se potencialmente mais sedutora em virtude da variedade de recursos disponíveis para *emocionar*.

espaço estriado (o instituído), caracterizado pelo fechamento formal, pela rigidez da norma e do controle, em direção ao *espaço liso*, este aberto à mobilidade e ao devir (PAIS, 2006). Não obstante, cabe a nós aqui nos atermos à inserção do audiovisual, agora em vias de se tornar formal, na escola. Para ser mais preciso, cabe-nos discutir a implementação da mais alta estirpe dele, o cinema, como parte do currículo normal. Dizemos “agora em vias de se tornar formal” porque atualmente tramita no senado federal um projeto de lei que obrigaria as escolas a incluir duas horas mensais de cinema nacional no currículo. Duas míseras horas. O que já é um imenso progresso, é claro. O Projeto de Lei 185/2008, do senador Cristovam Buarque (PDT-DF) – reeleito no pleito de 2010 – acresce o parágrafo 6º no artigo 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. No primeiro parágrafo da justificção do senador Cristovam Buarque sobre a lei consta que:

A arte deve ser parte fundamental do processo educacional nas escolas. A ausência de arte na escola, além de reduzir a formação dos alunos, impede que eles, na vida adulta, sejam usuários dos bens e serviços culturais; tira deles um dos objetivos da educação que é o deslumbramento com as coisas belas. O cinema é a arte que mais facilidade apresenta para ser levada aos alunos nas escolas. O Brasil precisa de sala de cinema como meio para atender o gosto dos brasileiros pela arte e ao mesmo tempo precisa usar o cinema na escola como instrumento de formação deste gosto (BRASIL, 2008).

Valendo-nos desse excerto, queremos chamar a atenção para o seu trecho final em que o senador defende a utilização do cinema na escola com o intuito de formação de gosto pela arte cinematográfica. Acreditamos que essa formação passa inevitavelmente pelo cinema mudo, do contrário será um gosto mal-formado, um gosto descontextualizado, pois incapaz de aferir o cinema enquanto uma arte histórica e técnica⁴ que, ao longo dos tempos evoluiu estética e tecnicamente até se chegar à indústria milionária e ultratecnológica dos dias atuais. Aliás, parece-nos que gosto por cinema a maioria das pessoas têm – gosto que na maioria das vezes começa na infância – o principal problema, no entanto, é o traquejo do modo de gostar e a noção de gosto relacionada a consumo cultural. Por outro lado, a defasagem cinematográfica é imensa. A cultura equivocada do cinema como mero entretenimento (onde a pipoca e a Coca-Cola jamais podem faltar) – um gosto sem traquejo – é igualmente um obstáculo. A arte cinematográfica é tanto estimuladora do exercício do olhar e de outros sentidos quanto registro histórico e dispositivo problematizador de questões do mundo da vida por meio da apreciação do objeto cultural sensibilizador que o filme representa – e não um mero bem cultural consumível.

⁴ Caberia acrescer ainda: o cinema é também uma arte política e narrativa. Mais recentemente vem sendo feito uma série de estudos que visam a entender como a sétima arte exerce influência sobre a sociedade.

Uma obra cinematográfica pode, assim, trazer à tona discussões atuais como pode convir na contextualização de fatos históricos, na alusão a temas polêmicos e de difícil abordagem, etc. São, aliás, os modos de utilização mais em voga. Não cabe a nós aqui criticar esses procedimentos, pois cremos que em dados momentos até podem vir a calhar.

Não obstante, mais do que tudo isso, um filme é uma obra por si só com uma essência própria que pode e deve ser apreciada como tal, por assim dizer, conforme a fluidez fílmica que encerra. Um filme é, obviamente, um ótimo entretenimento também, porém esse atributo jamais deve revogar os outros, mas servir como argumento para potencializá-los.

O cineasta Wim Wenders aponta que “as imagens contêm possibilidades de verdade, e quando são vistas por crianças, muito mais” (WENDERS, 2005, p.62)⁵. Deste modo, é essencial que essas possibilidades sejam exploradas e deixadas em aberto. A utilização do filme como mera ilustração de determinado tema curricular, como usualmente ocorre, por vezes limita esse constructo de verdades múltiplas por parte dos jovens e crianças. A experiência descontextualizada de duas míseras horas da exibição tão somente de filmes nacionais nos preocupa também nesse sentido. É claro que, na arqueologia do nosso cinema, temos obras que poderiam contribuir na contextualização cinematográfica. Obviamente, também, formar público para o cinema nacional é um argumento que tem a sua pertinência, sobretudo levando em conta que advém de política do governo federal. Não obstante, o cinema brasileiro está contido dentro de um todo maior que, além de tudo, contém ainda outras “possibilidades de verdades”.

Para falar o mínimo, no nosso entender, essa “formação de gosto” no que tange ao cinema, para que se tornasse autossustentável, isto é, um gosto capaz de gerar aprendizado que, por sua vez, retroagiria sobre o próprio gosto, aperfeiçoando-o, incrementando-o, requereria um resgate histórico. Em primeiro lugar, dever-se-ia contextualizar os aspectos tecnológicos do cinema, as técnicas que tornaram possíveis o seu surgimento e sua evolução até os dias atuais. Segundo, seria desejável que se pontuasse as diversas contribuições de vanguardas cinematográficas no que diz respeito à narrativa e à estética cinematográfica, pois elas, com maior ou menor influência, ajudam a fazer do cinema o que ele é hoje.

Como aponta Ismail Xavier:

o cinema que “educa” é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é “passar conteúdos”, mas provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável (XAVIER, 2008, p.15).

⁵ Tradução nossa. No original: “[...] las imágenes contienen posibilidades de verdade, y cuando son vistas por niños, mucho más.”

Desse modo, como uma arte histórica, cabe problematizar o cinema enquanto tal, e, embora a lei que poderá entrar em vigor no Brasil preveja a exibição de filmes nacionais (BRASIL, 2008), cremos que, para formar o “gosto” a que se refere o seu autor, será necessário dedicar um tempo extra – além das duas horas mensais constantes no projeto de lei de Cristovam Buarque – com a contextualização cinematográfica que dificilmente poderá ser suprida tão somente com filmes nacionais.

Ademais, quando se fala em cinema, está se falando em dada linguagem que lhe é particular e constrói uma narrativa que não é em nada parecida com a da literatura, por exemplo. Nesse sentido,

A questão de saber se o cinema tem a sua linguagem própria pode ser assim reduzida a uma outra: “O cinema é um sistema de comunicação??” Ao que parece, ninguém põe isso em dúvida. O cineasta, os actores, os argumentistas, todos aqueles que criam um filme querem dizer-nos algo com a sua obra. Ela é como uma carta, uma mensagem dirigida aos espectadores. Mas para compreender a mensagem é necessário conhecer a sua linguagem (LOTMAN, 1978, p.13).

A par dessa advertência, acreditamos que um meio eficaz e viável para promover um bom entendimento da linguagem cinematográfica é a exposição da evolução técnica e estética do cinema sob o ponto de vista histórico. Para que uma comunicação produza conhecimento os interlocutores têm de saber falar a língua a qual se propuseram a comunicar-se. Assim, sem um conhecimento mínimo da linguagem cinematográfica todo filme visto pelos espectadores-educandos será apreciado apenas sob a óptica de um objeto de entretenimento.

Por sorte, o próprio cinema vem apresentando excelentes “ferramentas-filmes” para construir gosto cinematográfico e contextualizar a si próprio como arte técnica-estética. Passados mais de 100 anos desde a sua invenção, o cinema mesmo parece estar sentindo a necessidade de resgatar sua própria história haja vista os dois principais vencedores do *Oscar* 2012, *O Artista* e *A Invenção de Hugo Cabret*, trazerem à tona episódios que são considerados divisores de águas na história do cinema.

O jornalista e crítico de cinema Roger Lerina (*Jornal Zero Hora*, 2012, p.22) percebeu isso bem e inaugurou sua matéria no dia posterior a premiação com as seguintes palavras: “Em tempos em que o 3D desponta como provável caminho a trilhar, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood decidiu premiar duas produções [as duas a que acima nos referimos] que mostram como essa centenária arte sobreviveu – e evoluiu.”. Ele ainda conclui “O Oscar parece sinalizar: o 3D só será mesmo uma saída para o cinema do futuro se for usado com criatividade.”.

É nosso dever apontar: o gosto formado pela inserção do cinema na escola só sobreviverá enquanto o gosto autossustentável, como dissemos, se unido a certo conhecimento capaz de considerar o cinema em sua historicidade e aferi-lo de acordo com a linguagem que lhe é própria. Se aos cineastas será necessária criatividade, aos espectadores atentos e cinéfilos em formação, será necessária a contextualização cinematográfica no que tange, principalmente, aos seus aspectos técnicos, estéticos e históricos.

Nas palavras que se seguem não visaremos analisar esses dois filmes sob um ponto de vista específico, nem a partir de sua narrativa ou elementos estéticos, mas buscaremos apresentá-los como “materiais didáticos” metanarrativos sob o ponto de vista histórico e lingüístico (cinematograficamente falando) no que se refere ao estudo do cinema. Para tanto ressaltaremos alguns aspectos presentes nos seus enredos que contribuem com esse resgate histórico do cinema que consideramos imprescindível.

Quando o Cinema Ganhou Vozes

O filme franco-belga *O Artista (The Artist)*, de Michel Hazanavicius, aborda a conturbada transição do cinema mudo para o cinema falado. O filme foi o grande vencedor do Oscar 2012, ganhando cinco estatuetas (inclusive melhor filme, melhor diretor e melhor ator), além de arrecadar prêmios nos mais diversos festivais ao redor do mundo (a lista é bastante extensa e pode ser conferida na página⁶ da película no *Internet Movie Data Base*).

O enredo do filme é centrado na história de George Valentin (Jean Dujardin). Ele é uma grande estrela do cinema mudo que cai em desgraça com o advento do cinema falado. Peppy Miller (Bérénice Bejo) é uma atriz em ascensão, a qual foi dada a primeira grande chance no cinema graças a George. Depois de uma série de fracassos de Valentin ao tentar bancar seus próprios filmes, ele tenta suicídio pondo fogo em sua própria casa. Salvo graças a seu cão, que chama a atenção de um policial para o incêndio, Valentin é persuadido por Miller – com a qual manteve contatos esporádicos ao longo da película – a coestrelar seu próximo filme.

O filme traz à tona a mesma temática do imortal musical de 1952 *Cantando na Chuva (Singin' in the Rain)*, de Stanley Donen e Gene Kelly, no entanto, enquanto a película de Donen e Kelly aborda essa transição sob a ótica do cinema falado (já em cores), o mutismo de *O Artista* (em preto e branco) como que faz o espectador imergir no drama do personagem

⁶ <http://www.imdb.com/title/tt1655442/>

relegado ao esquecimento, ao silêncio, com o advento da fala no cinema. A metáfora é evidente: ao fim, de volta ao mundo do cinema, o personagem de Dujardin ganha voz.

Lançado em outubro de 1927, o filme estadunidense *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), de Alan Crosland, pela primeira vez na história encadeou algumas cenas com diálogos e canções intercaladas com outras (a maioria) típicas do cinema mudo. Um ano mais tarde, *The Lights os New York*, de Bryan Foy, tornou-se o primeiro filme com o som inteiramente sincronizado. Ambos foram produzidos pela *Warner Brothers Pictures* e utilizaram o sistema sonoro *Vitaphone*. A *Warner* havia estreado o sistema em 1926, com a exibição do filme *Don Juan*, também com direção de Alan Crosland. Porém, para este, foram utilizados apenas efeitos sonoros, não haviam ainda diálogos gravados.

É importante frisar que *O Cantor de Jazz* é considerado o pioneiro do cinema falado por trazer o som gravado, pois já havia experiências em que, nos episódios das exibições dos filmes, os atores ficavam atrás da tela e reproduziam os diálogos, assim como músicos costumavam acompanhar as sessões fazendo a trilha sonora ao vivo, de maneira que em rigor mudos eram os filmes (as películas), mas as suas exibições comumente apresentavam som.

Segundo Ney Carrasco,

Nos primeiros anos a ausência de som obrigou os realizadores de filmes a desenvolverem uma série de procedimentos técnicos e estéticos de caráter não verbal que viabilizassem o cinema enquanto arte narrativa. Dentre esses recursos estão o uso de **legendas**, a explicitação do signo gestual através da **pantomima** dos atores e, especialmente, os recursos de linguagem específicos do cinema, tais como as técnicas de **enquadramento**, os **movimentos de câmera** e a **montagem**, que viriam a se tornar as principais especificidades da linguagem cinematográfica (CARRASCO, 2005, p.35).

Da mesma maneira que não se alfabetiza uma criança sem antes ensinar-lhe o alfabeto, nos parece que uma educação cinematográfica requer a iniciação a esses procedimentos em sua forma mais crua, possibilitando a compreensão de como eles ajudam a compor a linguagem e, conseqüentemente, fazer com que os filmes produzam sentidos.

No nosso entender, além disso, o silêncio do cinema mudo estimula a uma percepção coesa que, como diria Martin Heidegger, estabelece “a unidade de uma questão que se pensa e de um pensamento que se questiona” (1972, p.12). Pois bem, o cinema, sendo uma linguagem, insere-se num universo de cognição em que é capaz de pensar (ou expressar um pensamento) e ser pensado, de questionar (ou expressar um questionamento) e ser questionado. No cinema mudo a unidade do filme enquanto linguagem permite, de certo modo, perceber o filme cinematograficamente, recaindo em menor medida em ponderações que, respaldando-se na linguagem-fala, poderiam vir a ser se tornar racionais demais. Nesse

sentido, o filósofo fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty contribui com nosso argumento. Para ele “é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido.” (2003, p.115).

Essa unidade que acreditamos haver no filme mudo, por certo, não está ausente no filme falado, mas se dissipa na medida em que a obstrução da fala faz com que a percepção em certa medida se externalize ao filme bem como parece fazer com que a sensibilidade do olhar-ouvir volte-se para a racionalização da linguagem-fala em detrimento da unidade fílmica que conserva o próprio fluir da fruição cinematográfica na linguagem-filme. Deste modo, não significa que o filme falado não possa ser percebido segundo sua linguagem-filme, mas acreditamos que a experiência de uma percepção desse tipo pode ser potencializada com a dedicação de certa atenção ao cinema mudo, promovendo a busca de um aprendizado cinematográfico que é tanto contextual quanto de linguagem. Além disso, talvez o cinema mudo apresente também em grande medida uma abertura às possibilidades de verdade a que Wenders (2003) se refere, constituindo, nesse caso, uma via de acesso à multiplicidade por meio de sua unidade cinematográfica e estimulando o exercício da autonomia. A contextualização cinematográfica, em todo caso, sempre se faz eminente, independente da forma de apreciação sugerida ou da intenção que motiva a exibição.

Muitos perguntariam se a legenda do filme mudo não promove uma quebra da sua unidade e, por conseguinte, compromete a fluidez fílmica da obra. A pergunta é extremamente cabível. A legenda, embora, é claro, também constitua uma ruptura no fluir da linguagem-filme, demarca, em geral, o final de um ato e o princípio de outro, assemelhando-se a uma espécie de sinal de pontuação. Isso ocorre nos bons filmes mudos, é claro, naqueles cujos realizadores têm a perspicácia e a sensibilidade de pontuar o filme com as legendas e não picotar a sua narrativa, desse modo conseguindo estabelecer uma coesão fílmica. Há realmente casos em que a legenda se torna uma ruptura ainda maior do que diálogos falados ou efeitos sonoros.

Nas boas obras, no entanto, como é o caso de *O Artista*, a legenda também instila uma ruptura, mas não parece ser uma ruptura da fruição fílmica, e sim um intróito ou epílogo de contextualização da cena ou sequência. O filme, dessa maneira, poderia até ser percebido de modo mais fragmentado, porém não menos fílmico. Em suma, o que defendemos aqui é justamente que o cinema mudo favorece o aprendizado de fruir o filme enquanto obra cinematográfica, em contrapartida à apreciação dependente da narrativa literária que se respalda no roteiro. Repetimos, não é que esta não possa suscitar fruição de acordo com a

linguagem-filme, mas antes, para dizer de um modo bem simples, faz-se pertinente o aprendizado do “bê-á-bá cinematográfico”.

Em outras palavras, não significa que o filme falado seja menos consistente no que diz respeito a sua linguagem cinematográfica, mas, segundo nosso argumento, ele é mais passível de distrair o espectador e atraí-lo para uma racionalização sob o ponto de vista da linguagem-fala e, com isso, de certo modo distanciá-lo ainda mais de uma experiência utópica de fruição completamente fílmica. Essa experiência de imersão total na linguagem-filme, é claro, não existe. Como dissemos se trata de uma utopia, mas, a nosso ver, encontra no filme mudo um veículo propício para seu exercício. Em suma, acaba por se tratar também do traquejo do gosto do qual já falamos anteriormente.

Entendido dessa forma, o cinema mudo não deveria ter dado lugar ao cinema falado, mas continuado a ser uma vertente cinematográfica em progressão que estimula outras sensações, que incita o espectador a outro modo de apreciação (e posterior compreensão) e que, ora sobrecarrega positiva e produtivamente certo exercício sensitivo em detrimento de outro, ora busca no próprio “silêncio” a máxima expressão da imagem e do “pensamento fílmico” ou mesmo a intensificação da experiência sensitiva do espectador com a trilha sonora em composição com a imagem em movimento. Em outras palavras, parece que essa composição, indestrutível no cinema mudo, possibilita a construção de um olhar diverso acerca do filme onde a obra se encontra mais condensada, menos dissipável pela ruptura que representa a fala, e, dessa maneira, estaria propiciando um fruir mais fluido da imagem em movimento.

Assim, a fluidez perceptiva que o filme mudo propicia por meio de uma expressão sonoro-visual como que condensada nas ações da película, estabelece uma unidade-fílmica que contribui com o exercício de leitura cinematográfica por parte do espectador em formação. Nesse sentido, o filme *O Artista* surge como uma alternativa atual para resgatar um momento de transição importante na história do cinema. Mais do que isso, porém, ele oferece uma possibilidade para a busca da desmistificação do preconceito contra o filme mudo (e preto e branco), propiciando uma abertura apreciativa que viria a contribuir e muito com a educação cinematográfica e com o aprimoramento da capacidade de apreender sua linguagem.

Quando o Cinema Passou a Contar Histórias

O filme estadunidense *A Invenção de Hugo Cabret (Hugo)*, dirigido por Martin Scorsese, tem como principal palco de suas ações uma estação de trem. A película de

Scorsese, a exemplo de *O Artista*, possui um extenso rol de premiações⁷ granjeadas em diversos festivais de cinema do mundo.

Hugo (Asa Butterfield) é um menino órfão que vive escondido na estrutura que comporta o ostentoso relógio da estação. Ele tem como única herança de seu pai um autômato e sonha fazer funcioná-lo. Para tanto ele furta pequenas peças e numa de suas investidas é pego pelo dono de uma loja de brinquedos que mais tarde tem sua identidade revelada: trata-se do cineasta francês George Méliès (Ben Kingsley). Méliès propõe a Hugo que, para pagar pelos furtos que cometia, trabalhasse na loja consertando brinquedos. Com isso Hugo se aproxima de Isabelle (Chloe Moretz), sobrinha e filha de criação de Méliès. Hugo nota que Isabelle possui a chave (que carrega como amuleto preso a um colar) capaz de fazer funcionar o seu autômato. Acionado, o autômato produz o desenho famoso por ser pôster do filme *Viagem à Lua*, de Méliès. Isabelle reconhece o desenho e, a partir de então, juntos eles iniciam uma busca para descobrir quem “papa George” (o apelido carinhoso pelo qual Isabelle o chamava) havia sido no passado.

Não bastasse a analogia aos primórdios do cinema com o ambiente no qual o filme se passa, aos poucos o seu enredo vai revelando episódios marcantes da história da sétima arte e, principalmente, traços da biografia de Méliès. Antes de ser cineasta, ele era ilusionista e teve a oportunidade de presenciar a primeira exibição cinematográfica da história em 1895. O filme era *A Chegada do Trem à Estação (L'arrivée d'un train à La Ciotat)*, dos irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo. Na ocasião, o mágico ficou fascinado pela novidade e tentou convencer os criadores a lhe vender o seu invento. Não tendo sucesso em sua tentativa de adquirir o equipamento, ele acabou fabricando sua própria câmera e, após realizar uma série de filmagens documentais, sete anos depois da primeira exibição dos irmãos Lumière, em 1902, Méliès praticamente reinventou o cinema como arte narrativa com seu célebre filme *Viagem à Lua (Le Voyage dans La Lune)*. Para Ana Fátima Martins (2003, p.105) o cinematógrafo nas mãos de Méliès “ganhou, de fato, o sentido de ferramenta a serviço da produção de linguagem”. Esse argumento aliado à habilidade criativa de Méliès é o que leva Edgar Morin a considerá-lo “o criador do cinema como linguagem artística: a produção de imagens que transcendem o mero registro de recortes de realidades, na direção da (re)criação da fantasia, do sonho, do imaginário.” (MORIN *apud* MARTINS, 2003, p.102). Cabe ressaltar que essa linguagem artística, que já sugeria de modo embrionário o cinema enquanto

⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0970179/>

arte narrativa, ainda não se trata da narrativa clássica do cinema, eternizada alguns anos depois por David Wark Griffith⁸.

O cineasta se dedicou à realização de mais de 500 filmes, dos quais hoje nos restam pouco mais de 80. Construiu o primeiro estúdio cinematográfico da Europa e criou uma série de trucagens sendo também considerado o pai dos efeitos especiais. Além disso, Méliès pode ser considerado também um dos precursores do cinema de ficção de modo geral, pois, nessa época a imensa maioria das fitas se limitava a filmar cenas do cotidiano.

O pesquisador Fernando Furtado (1999) propugna que para que o cinema se transformasse linguagem, teve de se distanciar da noção de dispositivo de fixação do real que à época respaldava-se, sobretudo, nos movimentos artísticos em voga, o realismo e o naturalismo (ambos em grande medida rebentos do ideal positivista). Não obstante os cineastas tivessem certo débito com esses movimentos, acabaram por problematizar o cinema enquanto mera técnica. Nesse sentido, Furtado (1999) considera que os indícios dessa ruptura, embora já existissem anteriormente, são agudizados na obra de Georges Méliès.

Em nossa defesa da contextualização histórica do cinema como uma arte técnica e narrativa, portanto, cabe ressaltar a importância de Méliès como um pioneiro de um dado modo de se fazer filmes. O próprio personagem Méliès em *A Invenção de Hugo Cabret* explica: “logo, as pessoas notaram que podiam contar histórias com os filmes”. Ele foi talvez um dos primeiros a notar isso, ainda que de modo embrionário.

Atualmente os filmes mais apreciados e consumidos pelos espectadores são os justamente os de ficção e adquirem ainda mais sucesso de público os dos gêneros de ficção científica e fantasia. Estas são as películas nas quais mais se investe na indústria cinematográfica e, em geral, as que mais dão retorno financeiro a seus investidores. Destarte, faz-se indispensável uma abordagem que contextualize essa cepa de filmes, ressaltando alguns aspectos importantes de sua evolução histórica.

Apesar dos críticos de Méliès o acusarem de ter relegado o cinema a uma espécie de brinquedo com o qual fazia seus truques, não se pode negar sua importante contribuição que lhe confere o estatuto de pioneiro no que diz respeito ao gênero de ficção científica e às trucagens de efeitos especiais.

Em vista disso, acreditamos que o filme *A Invenção de Hugo Cabret* pode apresentar-se como uma opção interessante para encetar uma problematização das origens, seja do

⁸ Griffith agregou ao cinema uma série de técnicas narrativas, sendo o primeiro a utilizar, para fins de dramaticidade, o *close-up*, a montagem paralela e os movimentos de câmara. Isso faz com que ele seja considerado o criador da linguagem cinematográfica propriamente dita, como a conhecemos hoje.

cinema de ficção, seja dos gêneros de ficção científica e fantasia, onde os chamados efeitos especiais, cada vez mais, têm sido a marca registrada. Deste modo, se estaria instigando a reflexão sobre aspectos que hoje vêm chamando tanta a atenção dos espectadores, sobretudo os mais jovens.

Reflexões Finais

Buscamos defender a ideia de que a formação de gosto autossustentável pelo cinema, um gosto que se retroalimenta e gera aprendizado, requer a abordagem da sétima arte como processo histórico. Essa história, por certo, abrange muitos fatores. Seria impossível considerá-los todos neste texto. Logo, aqui nos ativemos mais aos aspectos técnicos do cinema que, invariavelmente, modificaram e ainda modificam (mais recentemente com o advento do digital), sobretudo, sua linguagem.

Ademais, se *O Artista* num primeiro momento talvez não se mostre uma alternativa tão atraente por ser mudo e acinzentado, *A Invenção de Hugo Cabret* não apresenta esse problema. Além dos aspectos que já frisamos, o filme de Scorsese tem como principais protagonistas duas crianças e devemos considerar que as crianças adoram ver seus semelhantes protagonizando. Torna-se, nesse sentido, também um mecanismo de reforço da busca pela desejada autonomia.

Porém, o filme *O Artista*, é mais interessante em outro aspecto. Pode ser exibido com o intuito de fazer uma provocação. Como dissemos há um forte preconceito contra filmes preto e brancos. Quanto aos mudos, então, há quase que uma ojeriza. Ninguém atualmente quer consumir nada ultrapassado. Não obstante, *O Artista* é atualíssimo. Quiçá, aliás, esteja encetando algo que se assemelhe a nova tendência cinematográfica: o resgate do mudo enquanto gênero, enquanto linguagem alternativa para o cinema contemporâneo.

Feitas essas ponderações acerca das duas obras, cabe destacar que nos parece interessante o resgate histórico metanarrativo do cinema justamente por fugir da lógica protocolar do currículo, sem, no entanto, recair na banalização do cinema como tão somente entretenimento. Há, pois, quem vá para outros países para aprender suas línguas vernáculas. De modo semelhante, julgamos que o próprio cinema possa apresentar “filmes-aulas” riquíssimos acerca de sua gramática.

Em suma, pelos motivos exprimidos ao longo deste artigo acreditamos ser imprescindível contextualizar o cinema historicamente ressaltando os aspectos técnicos de sua evolução. Desse modo, pensamos ser possível erigir aos poucos uma cultura cinematográfica

que se inicie na educação normal e acompanhe os cidadãos ao longo de sua vida. Uma cultura que torne os olhares capazes de ler o cinema enquanto linguagem e, por conseguinte, perceber os filmes como instrumentos ideológicos, políticos, estéticos, histórico, mas, sobretudo, dialógicos. O ato de ver um filme não implica passividade. Tanto quanto não há filme neutro, não deve haver espectador passivo cinematograficamente. Olhar e pensar criticamente o cinema, no nosso entender, começa por saber quem ele é e, para tanto, faz-se indispensável compreender como se deu seu desenvolvimento.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **44 Cartas do Mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

BRASIL. Ministério da Educação. Justificação do Projeto de Lei nº 185/2008. Acréscimo do parágrafo 6º no art. 26 Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: MEC, 2008.

CARRASCO, Ney. A Infância Muda: a música nos primórdios do cinema. **OuvirOUver**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, n.1, 2005.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Cultura Visual e Infância. *In: Pedagogia da Arte: entrelugares da criação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

FURTADO, Fernando F. F. Cinema Fim-de-Século: o dom de iludir. **Lumina**. Juiz de Fora, MG: UFJF, Vol.2, n.2, 1999.

LERINA, Roger. De Olho no Passado. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre, 27 de fevereiro de 2012.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

HEIDEGGER, Martin. **O Fim da Filosofia ou A Questão do Pensamento**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MARTINS, Ana Fátima. A Aventura de George Méliès dans La Lune. **Sociedade e Cultura**. Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, ano/vol. 06, n.001, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *In: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

PAIS, José Machado. Buscas de Si: expressividades e identidades juvenis. *In: Culturas Jovens: novos mapas do afeto*. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

WENDERS, Wim. La Verdad de las Imágenes (entrevista con Wenders, por Meter W. Jansen). *In*: WENDERS, Wim. **El Acto de Ver, Textos y Conversaciones**. Barcelona: Paidós, 2005.

XAVIER, Ismail. Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) faz Pensar. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, RS, Vol. 33, n.1, 2008.