



Ensino de Sociologia em Debate

Revista Eletrônica: LENPES-PIBID de Ciências Sociais - UEL

O CINEMA COMO EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO: RELATOS DA APLICAÇÃO DE UMA DIDÁTICA FÍLMICA DE ALAIN BERGALA

Henrique Fernandes Alves Neto¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo apresentar as experiências obtidas da execução do projeto *Análise de criação: experiências de cinema no IFPR*. Partimos do pressuposto de que o cinema é uma linguagem; sendo linguagem, através dela podemos nomear e construir uma visão de mundo. Como o cinema é um fenômeno presente em vários grupos, culturas, sociedades e universos sociais, é possível desenvolver uma perspectiva ampliada da existência humana: um ponto de vista total a partir da sua compreensão. Este novo modo de ver se torna concreto quando forem apreendidas a semiótica (sintaxe e semântica) desta linguagem. Para tanto, lançamos mão da proposta metodológica de Alain Bergala, a hipótese-cinema, com o intuito de que através da experiência de criação de uma obra cinematográfica tenhamos contato e saibamos manipular este “novo” ato linguístico. As considerações aqui postas estão pautadas na execução do referido projeto ao longo do ano de 2015 e até a presente data (meio de 2016).

Palavras-chave: Cinema; Sociologia do Cinema; Produção de vídeos; Ensino Médio.

Cinema Enquanto Linguagem: Temos Consciência Disso?

Com uma busca simples na internet poderemos encontrar diversas notícias sobre os valores arrecadados na bilheteria de uma estreia internacional. As cifras são altas. A publicidade de alguns filmes utiliza plataformas diferentes: *trailers*, redes sociais, televisão, imagens e gráficos. São lançados filmes que já preveem continuações. Toda a realidade que o Cinema vive na atual conjuntura não lembra em quase nada a qual ele nasceu, pois no início, a utilização, compreensão e realidade desta linguagem se dá de forma lenta, gradual e relutante.

¹ Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (2012). Professor de Sociologia no Instituto Federal do Paraná (IFPR) – Campus Ivaiporã. Coordenador do projeto de extensão “Análise de criação: experiência de cinema no IFPR”. Contato: henrique.alves@ifpr.edu.br

Esta ideia fica mais tangível quando lembramos da exibição do *A Chegada de Um Trem na Estação* em 1895, realizada pelos Irmãos Lumière, na qual as pessoas que viam o filme se assustaram com a possibilidade do trem invadir o teatro; ou quando lemos o relato de Carrière (2014) dos filmes exibidos em colônias francesas na África, logo após a Primeira Guerra Mundial, no qual os africanos fechavam os olhos – em virtude da religião proibir representação humana – ou, aqueles que ficavam de olhos abertos, não entendiam o que passava na tela. Ambos exemplos reiteram o ato de linguagem que é o cinema. Carrière acrescenta:

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade (CARRIÈRE, 2014, p. 14).

E essa linguagem, uma vez descoberta, como qualquer outra, inicia um processo constante de transformação. É assim com a língua portuguesa, com os gestos, com os signos, e é também com o cinema. Nos primeiros anos (1890 – 1920), a ideia era mostrar o máximo possível de uma cena. “O triunfo do visível”, como diria Carrière (2014). Em 1950, a gramática muda e temos o chamado *cinema de linha de produção*, no qual o diretor já não é o artesão e idealizador cabal do filme, mas com funções específicas assim como o roteirista, o produtor, etc. Em meados do fim de 1950, o *nouvelle vague* francesa surge para fazer o cinema respirar novamente. Contudo, o mesmo *cinema de autor* cresce tanto em expressão que as obras deixaram de trazer uma *marca* de um autor para *ser o próprio autor*. Os filmes eram incompreensíveis, pois o *ego* era a mensagem a ser transmitida. Isso chega ao fim somente em 1980, com o retorno da figura do roteirista; este, agora, ainda, ocupa um lugar de honra. Alguns consideram que em demasia, outros, que é o equilíbrio que faltava.

André Bazin (2014), na coletânea que leva o nome “O que é cinema?”, também faz uma reflexão técnica sobre essa transformação pela qual o cinema passou. No referido texto, Bazin afirma que o cinema mudou consideravelmente na passagem do cinema mudo para o cinema falado. A linguagem mudou. O modo de contar a história foi transformado; não só a possibilidade do som, mas as imagens, a composição, o enquadramento, a montagem, tiveram câmbio. E se ocorreu uma mudança, o modo de leitura também fora alterado. Por último, a visão de mundo mudou.

Destarte, o que interessa, nesta breve explanação da história do cinema, é perceber as mutações que essa linguagem sofre.

De todas as transformações, a que mais modificou a nossa relação com a linguagem cinematográfica foi o surgimento da televisão. Segundo Carrière

A capacidade de mudar de canal a qualquer hora, o que aniquila a narrativa, de prosseguir à procura de uma coisa a mais (a ideia de que imagens que eu não estou vendo estão sem exibidas *em outro lugar* é intolerável) originou espetáculos de fogos de artifício que jorram das pontas de nossos dedos (CARRIÈRE, 2014, p. 47).

O frenesi, os espasmos, a agitação, a impetuosidade das imagens transmitidas na televisão destruiu o cinema. O motivo? Surrupiou o véu de arte desta linguagem.

Mad Max, *Avatar*, *Exterminador do Futuro*, *Batman VS Superman*, e diversos outros títulos de grande bilheteria e sucesso poderiam ser citados aqui. Mas qual a visão de mundo que eles oferecem? Como o cinema se apresenta aos seus “leitores”? Como a linguagem está configurada nestas obras? Será que elas possibilitam a consciência de que ao ver um filme estamos diante de arte? Ora, se isso não ocorre, quais são os motivos? Talvez, as razões da não percepção desta dimensão está na falta de *punctum* (**Barthes**), de *ser afetado* (**Favret-Saada**) e de *experimentar* (**Marcia Tiburi**) um sentido.

O *Punctum* Cinematográfico, Ou o *Ser Afetado*, Ou o *Sentimento*

O cinema, entendido como arte, é transpassado pelo seguinte impasse: ele representa o real mais próximo da realidade, ou a sua função é manipular e criar uma nova visão do real? O cinema deve ser simbolismo ou realismo? Ou seja, qual visão de mundo o cinema transmite? Ora, ele é uma representação do mundo/real/realidade (seja na busca de ser idêntica, ou com a intenção de ser eterna, ou com o objetivo de transmutá-la), portanto, é um modo de se relacionar com ele. Mas será que estamos cientes desta dimensão do cinema? Será que, com o desenvolvimento do mesmo, esquecemos deste aspecto ontológico do cinema?

Roland Barthes (2012), em *A câmara clara*, tece reflexões sobre a fotografia, que servirão como pressupostos ao nosso pensamento. O primeiro destaque é para a essência da fotografia. Ela é o que retratou? É o objeto na qual está impressa? Se é o que retratou, então não há uma essência da fotografia, porque ela depende do que registra; e se é do objeto que a suporta, também não sabemos o que ela é uma vez que

são diversos os meios possíveis para se ter uma foto (na atual conjuntura). Barthes afirmará que a fotografia está presa ao contingente. Ela é contingência. Registra um momento, capta o reflexo de luz de um objeto e replica este instante eternamente. Ao ver uma foto, não vemos a fotografia, mas o que ela nos apresenta. Sendo assim, a fotografia é invisível. A fotografia é o passado eternizado naquele instante captado.

Se a relação da fotografia com o tempo é de eternidade, o cinema, por sua vez, possui outra relação, afinal “todo meio de comunicação adapta o tempo – este conceito que é indefinível mas sem o qual nenhum outro conceito poderia existir – às suas próprias necessidades de permutações” (CARRIÈRE, 2014, p. 100). O tempo do cinema é contato em 24 quadros por segundo; é uma sucessão de 24 fotografias, de experiências de morte², de prisões à contingência: o cinema dá um tempo ao eterno. Essa *simples* mudança possibilita, como apresentamos acima, a criação de uma nova linguagem. Posto que é uma linguagem, há duas formas de percebê-la: de forma orientada pelo *studium* ou através do *punctum*.

Barthes (2012) evidencia essa diferença na leitura de uma fotografia, mas podemos transpô-la e pensar estes dois modos de ler o cinema. O primeiro, *studium*, é um exame técnico do texto selecionado. Percebe-se o enquadramento, a composição, o movimento de câmera, o plano, a trilha sonora, e diversos outros elementos específicos daqueles que se preocupam com a produção técnica de um filme. O enredo, a unidade dramática, o roteiro também é levado em consideração, contudo, novamente, é percebido através dos olhos treinados dos técnicos, dos intelectuais, dos pensadores do cinema. Existem várias revistas, *sites*, *blogs*, páginas no *Facebook* específicos para leituras deste teor.

Todavia, carecemos de um olhar orientado pelo *punctum*. Para Barthes (2012), *punctum* “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (p. 31 e 32). A leitura orientada pelo *studium* – mais educada – não oferece este *ferimento*, estímulo, encorajamento para se deixar levar pela obra. Ser pungido escapa do olhar técnico, mas não o ignora. Ao saber ler a partir do *punctum*, ou seja, ter ciência de que o filme analisado é um *texto* da linguagem cinematográfica, me permite, em um segundo momento, fechar os olhos, deixar a imagem

² “Imaginariamente, a Fotografia (aquele de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro.” (BARTHES, 2012; p. 21 e 22)

no silêncio, me afastando do falatório de técnica, arte, reportagem, realidade, etc. (BARTHES, 2012; p. 56 e 57). No silêncio, na solidão que me encontro com a imagem, posso descobrir aquilo que me espeta, que me incita, anima, que me punge. É possível compreender a visão de mundo apresentada por aquela obra. Se é a surpresa que guia o fotógrafo³, o que orienta o *spectator* do cinema é o detalhe que lhe transporta para o silêncio, o ponto cego, aquilo que não está posto e que faz significar todo o resto.

A Antropologia também lida com o *punctum*, porém a partir de outro conceito, elaborado e defendido por Jeanne Favret-Saada (2005), o chamado “ser afetado”. Além de conceito, ser afetado é uma proposta metodológica que vai além do que estava posto na Antropologia até então,

No campo, meus colegas pareciam combinar dois gêneros de comportamento: um, ativo, de trabalho regular com informantes pagos, os quais eles interrogavam e observavam; o outro, passivo, de observação de eventos ligados à feitiçaria (disputas, consultas a adivinhos...) (FAVRET-SAADA, 2005, p. 156)

Ao invés de esperar a “verdade” surgir do real, seja através da participação ou da observação, ela propõe uma “afetação”, um “mergulhar”, um experimentar pleno do objeto de pesquisa. Favret-saada utiliza este recurso, pois os camponeses, estudados por ela, não aceitavam compartilhar as informações com quem não tivesse vivenciado a experiência do feitiço.

Na verdade, eles exigiam de mim que eu experimentasse pessoalmente por minha própria conta – não por aquela da ciência – os efeitos reais dessa rede particular de comunicação humana em que consiste a feitiçaria. Dito de outra forma: eles queriam que aceitasse entrar nisso como parceira e que aí investisse os problemas de minha existência de então. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 157)

Uma vez afetada, ela poderia, enfim, compreender o que era a feitiçaria para aquele grupo de pessoas. Recontextualizando esta proposta metodológica para o âmbito do Cinema, a participação (na produção, criação, elaboração, direção) ou observação (cinema, televisão, redes sociais, internet) em demasia das obras cinematográficas e vídeos deixam escapar esta outra esfera de experiência que podemos adquirir: sermos

³ Dirá Barthes que o motivo do fotógrafo é a surpresa. E existem 5 tipos dela: 1) surpresa do raro; 2) a surpresa de captar um momento que o olho normal não consegue captar; 3) surpresa da proeza (captar uma gota de água); 4) surpresa das contorções da técnica (um desenquadramento, desfocamento, etc.); 5) surpresa do achado (BARTHES, 2012; p.37).

afetados por determinado filme/vídeo. O *punctum* é permitir *ser afetado*, pois deste modo, vivenciamos além do *studium*, expresso na participação e observação exaustiva.

Ao ser pungido, afetado, indo além do *studium* e de uma participação e observação inócua, aparece o *sentimento*. Em “Como conversar com um fascista”, Marcia Tiburi (2016), refletindo sobre a complexidade do ódio no Brasil, principalmente no início da década de 2010, afirma que o ódio é um sentimento e, assim como outros, deve ser experimentado para ser gerado. O intuito não é avançar nesta discussão do ódio, mas aproveitar esta ideia de sentimento gerado para o caminho que estamos trilhando aqui.

Se através do *punctum* e do ser afetado é possível experimentar o filme de modo mais completo e profundo, o sentimento advindo daí poderá sustentar e servir de plataforma para replicações deste sentimento em outros filmes. Será no compartilhar a experiência que o sentimento ganhará força. Nesta ação de compartilhar, entra em jogo a linguagem que devo utilizar para conseguir, de modo eficaz, comunicar o sentimento que uma vez foi adquirido e quer ser disseminado. Este sentir não é implantado, não é natural, muito menos artificial, é construído, porque sentido, porque experimentado. Mas qual sentimento é esse, que nasce de uma experiência de punção e afetação? O sentimento de que é possível criar! Criar, não só algo semelhante ao que foi visto, mas algo que expresse o mesmo sentimento obtido.

Neste ínterim é que chegamos ao projeto de extensão “Análise de criação: experiência de cinema no IFPR”. O referido projeto busca possibilitar essa aproximação mais íntima com o cinema, mas não restrito somente à exibição, incentivando e dando condições concretas para a criação de uma obra cinematográfica. Para alcançar este objetivo, utilizamos a proposta de Alain Bergala, a análise de criação, que será discutida no próximo tópico.

O Cinema Como Arte e Alteridade: Ruptura de Paradigmas

Ao reiterarmos a importância de sentir *com* o filme, resgatando as contribuições de Barthes sobre a fotografia, Favret-saada sobre a pesquisa de campo na Antropologia e Tiburi com suas reflexões do contexto político brasileiro, estamos evidenciando os pressupostos que levaram este projeto na execução da proposta da *análise de criação*, apresentada por Alain Bergala (2008), em seu livro intitulado “A Hipótese-cinema”.

A discussão chave da obra é um novo modo de lidar, didática e pedagogicamente, com o cinema na escola. Segundo BERGALA (2008), anterior à

análise de criação, o que existia na França era uma tradição pedagógica do cinema pensando apenas esta arte enquanto linguagem. Qual o problema desta postura? Em primeiro lugar, ao utilizar o cinema em sala de aula como uma língua específica, estaríamos restringindo a aprendizagem em apenas ao que é um plano, uma cena, um movimento de câmera, etc., deixando de abordar a singularidade desta arte, que é uma abertura à alteridade⁴. Neste tipo de ação pedagógica, desenvolve-se o “medo da alteridade”, nos levando

a anexar um território novo ao antigo à moda colonialista, não enxergando no novo senão aquilo que já se sabia ver no antigo. Ora, o cinema tem exatamente a vocação contrária: a de nos fazer compartilhar experiência que, se ele, nos permanecermos estranhas, nos dando acesso à alteridade (BERGALA, 2008; p. 38).

A dimensão do contato com o “outro”, com o desconhecido, é solapa por uma leitura rasa do cinema, apenas enquanto linguagem. Em segundo lugar, há ainda o tratamento do cinema/filme através da decodificação, fomentando o espírito crítico dos discentes (BERGALA, 2008; p. 39). Esta ação pedagógica beira a inocência, ao postular que com poucas decodificações ao longo de um ano letivo os discentes adquiriam discernimento para consumir produtos audiovisuais. Afirmar isso, de acordo com BERGALA (2008), é “ter uma idéia bem angelical” (p. 39) do jogo de forças que existe entre o poder ideológico midiático e a sala de aula, depositando as fichas no segundo espaço social para emancipar os discentes.

Frente a essa realidade, qual a saída? A saída defendida nesta obra é garantir o *Encontro* com um conjunto de obras cinematográficas, ou seja, construir um espaço possível de contato, para ser tocado, ser afetado, ser pungido e alcançar a alteridade. São quatro passos necessários para que o *Encontro* aconteça: primeiro: organizar a possibilidade do encontro com os filmes; segundo: tornar-se “passador”; terceiro: aprender a frequentar os filmes; quarto: tecer laços entre os filmes (BERGALA, 2008, p. 62 – 69). Vamos tecer algumas considerações sobre estes passos, pois serão relevantes para o nosso próximo tópico.

O primeiro passo é pensando para iniciar uma cultura de cinema naqueles discentes que ainda não possuem; se possui, o contato está mediado por filmes

⁴ Sobre este assunto, Alain Bergala cita uma afirmação de Jean-Luc Godard, importante cineasta francês, que diz: Pois existe a regra e existe a exceção. Existe a cultura, que é regra, e existe a exceção, que é a arte. Todos dizem a regra, computadores, *T-shirts*, televisão, ninguém diz a exceção, isso não se diz. Isso se escreve, Flaubert, Dostoiévski, isso se compõe, Gershwin, Mozart, isso se pinta, Cézanne, Vermeer, isso se grava, Antonioni, Vigo. (GODARD *apud* BERGALA, 2008, p. 30)

comerciais e genéricos, como são os chamados *blockbusters*. Existe um “lote de filmes formadores”, um “lote de partida”, que irá traçar e acompanhar toda a trajetória de vida dos discentes (BERGALA, 2008; p. 60), por este motivo, deve-se selecionar com seriedade e consciência os filmes que deverão constar neste lote e, o quanto antes, apresentá-los aos discentes. Por vezes, é tarde demais e

Quando a primeira lista (a das primeiras impressões que “dão a nota” inesquecível) se fecha para sempre, nenhum filme poderá ser incluído retroativamente, nem mesmo aqueles que deveriam ter um lugar nela, e ficarão nos limbos desse núcleo duro que nos constituiu como adoradores do cinema (BERGALA, 2008; p. 61).

O segundo passo diz respeito à postura do docente interessado em revelar a dimensão artística de um filme: ele deve abandonar o seu papel de professor e se tornar um “passador”, aquele que revela os seus gostos pessoais e íntimos com certa obra. Ao fazer isso, o “passador” admite e apresenta o seu “lote de partida” e cria a possibilidade de enriquecer o “lote” dos discentes.

O terceiro passo é a paciência de admitir que a *impregnação* de uma obra de arte, no caso, o cinema, é lenta. Nas palavras de Bergala, “aceitar a alteridade do encontro artístico e deixar a necessária estranheza da obra de arte fazer seu lento caminho por si mesma, por uma lenta impregnação, para a qual é preciso simplesmente criar as melhores condições possíveis” (BERGALA, 2008; p. 65).

O quarto passo é a resistência à amnésia coletiva ocasionada pelas conexões-desconexões aleatória e excitantes características dos tempos atuais. O combate a esse fenômeno de dilaceramento é a criação de laços e, além disso, encontrar o prazer do laço. Laços é a capacidade de conectar os filmes apreciados no presente com os que foram visto no passado, garantindo uma satisfação mais plena e duradoura⁵.

A partir do estabelecimento destes quatro passos, BERGALA (2008) propõe duas novas etapas para este *Encontro* com o cinema enquanto arte: a análise de criação e a passagem ao ato.

Visto que a proposta de Alain Bergala é quebrar o paradigma de uso do cinema na escola, e faz isso defendendo o cinema como arte e encontro de alteridade, o modo de analisar os filmes também deve ser distinto de uma análise fílmica clássica – restrita na

⁵ Neste aspecto, Bergala nos lembra da principal função da escola, “consiste em tecer alguns fios condutores entre as obras do presente e do passado, formando laços, alguns esboços de filiação sem os quais o face-a-face com a obra tem todas as chances de ficar asfixiado, ainda que a obra seja de qualidade” (BERGALA, 2008; p. 68).

esfera da decodificação. Deve ultrapassar a apresentação dos instrumentos, das técnicas, dos modos. A análise de criação prepara ou inicia para a prática de criação (BERGALA, 2008; p. 129). A ideia é realizar um movimento imaginativo de estar imediatamente antes das coisas estarem definidas, imaginar o último ponto antes da decisão ser tomada. É desenvolver a capacidade de questionar “por que o diretor/roteirista seguiu este caminho?”, “qual seria o outro caminho possível?” Para conseguir formular estas perguntas, deve-se observar cinco pontos decisivos na criação de uma obra cinematográfica: a) a eleição, disposição e o ataque; b) condições reais da tomada de decisão; c) a questão da totalidade e do fragmento; d) o encontro do planejamento com a realidade da filmagem; e) a negatividade do ato de criação (BERGALA, 2008; p. 128). Não iremos aprofundar todos os pontos detalhadamente, mas alguns serão abordados no tópico seguinte.

Por último, temos a passagem ao ato, ou seja, a criação propriamente dita. Após este longo processo de preenchimento de um lote de partida – início de uma cultura de cinema -, a tempo necessário para criação de laços, a sensibilidade para se imaginar antes do resultado pronto, é chegado o momento de sentir no corpo e na ação este conjunto de experiência, de afetações e de punções:

Há algo de insubstituível nessa experiência, vivida tanto no corpo quanto no cérebro, um saber de outra ordem, que não se pode adquirir apenas pela análise dos filmes, por melhor que seja conduzida. Não se aprende a esquiar assistindo a competições pela televisão, sem que se tenha sentido no corpo, nos músculos, as sensações do estado da neve, os relevos da descida, a velocidade, o medo e a alegria (BERGALA, 2008; p. 171).

O mais importante a ser destacado é que mesmo o resultado não sendo ótimo, é o processo, o acúmulo de experiências que significam mais. O produto final são as transformações do “eu” se realizaram ao contato com a alteridade contida no cinema. A relevância do caminho não está na chegada, mas ao decorrer da trilha é que os discentes foram expostos a uma possível mudança. E são essas mudanças experimentadas que fomentarão o desejo de compartilhar com outros e o desejo que os outros também participem deste sentimento.

Após essa exposição podemos, por fim, apresentar alguns ganhos obtidos na execução do projeto de extensão.

Experiência de Cinema em Ivaiporã-PR

O projeto de extensão “Análise de criação: experiência de cinema no IFPR” iniciou suas atividades em março de 2015 e continua até o atual ano de 2016. O objetivo do projeto é simples: através do cinema, espera-se contribuir para o aumento de capital cultural da região do Vale do Ivaí, umas das regiões mais pobres do Estado do Paraná. Executado nas dependências do Instituto Federal do Paraná – Campus Ivaiporã. O projeto conta com a participação de doze discentes, sendo duas discentes bolsistas⁶ e dez voluntários. Os discentes são provenientes do Ensino Médio Integrado Técnico em Informática, Eletrotécnica e Agroecologia.

No ano passado, as ações do projeto estavam restritas aos quatro passos sugeridos por Alain Bergala. Era necessário voltarmos nossos esforços para a criação de um “lote de partida” para os discentes, visto que muitos nunca tinham assistido um filme legendado, ou em uma tela maior do que a da televisão, ou, quiçá, nunca tinham assistido um filme. Nos primeiros meses do ano de 2015, o projeto contou com a participação, em média, de vinte discentes por exibição de filmes. A opção foi atrair um público maior e, aos poucos, exibir filmes não-comerciais aos mesmos. Em um primeiro momento, por conta das condições de infraestrutura do Campus, já nestes primeiros meses tivemos baixas significativas dos discentes participantes, finalizando o primeiro semestre com sete discentes frequentando assiduamente.

No segundo semestre de 2015, com ainda os setes discentes, começamos a explorar os filmes não-comerciais, já na intenção de efetivar o primeiro passo de BERGALA (2008). A receptividade aos filmes foi positiva e significativa, pois conseguimos realizar um evento de integração com o IFPR - Campus Avançado Goioerê, no qual exibimos e trabalhamos o filme “12 homens e uma sentença”.

No início de 2016, ainda com os sete discentes, foi proposto avançar com a metodologia de BERGALA (2008) e exibirmos os filmes com o cuidado de executar a análise de criação. Logo neste início, mais discentes se juntaram ao projeto, fechando o grupo com o qual contamos hoje. Não demorou muito para que os discentes sentissem a necessidade de realizar seus próprios filmes. Atendendo à essa necessidade, o projeto procurou parceria com outros projetos de pesquisa, extensão e ensino do Campus. O resultado foi a parceria com o Núcleo de Estudos Agroecológico (NEA) do IFPR – Ivaiporã, na qual o projeto ficou responsável pela elaboração de um produto audiovisual das ações realizadas por eles. Além disso, foi criado um vídeo institucional da festa de integração dos discentes do Campus; as imagens, o som, a edição, o roteiro, tudo foi

⁶ Bolsas provenientes da CNPq, resultado da parceria do projeto com o Núcleo de estudos agroecológicos (NEA) do IFPR - Ivaiporã.

realizado pelos discentes do projeto⁷. O projeto também realizou o vídeo da II Semana de Física – Identidade Profissional que ocorreu no Campus, organizado pelo Colegiado da Licenciatura em Física do Campus⁸.

Passadas estas demandas, os discentes ainda não haviam satisfeito sua vontade de criação e foi proposto, portanto, a produção de um curta-metragem para ser entregue até o final do ano – novembro de 2016. Os discentes foram separados em dois grupos de trabalho, cada um com sua função específica (diretor, produtor, som, fotografia, artes e edição), sendo que cada grupo deverá fazer um curta diferente. O roteiro será escrito coletivamente. Todas as atividades serão realizadas com a orientação do coordenador e vice coordenador do projeto.

Este artigo está sendo escrito no final do primeiro semestre de 2016 e as experiências obtidas ao longo destes meses com o projeto são enriquecedoras, tanto para os discentes, quanto para os coordenadores. Percebe-se um amadurecimento e senso crítico frente as diversas produções audiovisuais atuais: filmes, vídeos no *Youtube*, músicas, desenhos, pinturas, etc. A redação de muitos apresentou melhora significativa, uma vez que exercitamos a produção de roteiros (registrando ideias, pensando em conflitos, criando personagens, desenvolvendo enredos). E, o mais importante, os relatos das experiências adquiridas nos debates após os filmes, ou os debates realizados pelos filmes, marcam e revelam a relevância do projeto na direção do nosso objetivo: aumento de capital cultural⁹. Sobre este conceito, pedimos licença para uma citação longa:

Por fim, sabemos das limitações de uma experiência como essa em uma realidade escolar com infraestrutura limitada, carga horária docente alta, turmas com muitos discentes, propostas pedagógicas limitadoras. Temos a consciência de que o

⁷ O resultado pode ser consultado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=uajXs9H6X78>.

⁸ O vídeo pode ser assistido neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=UDxZ5tnq2PM>.

⁹ “Os grupos sociais, e notadamente as classes sociais, existem de algum modo duas vezes, e isso antes mesmo de qualquer intervenção do olhar científico: na objetividade de primeira ordem, aquela registrada pela distribuição das propriedades materiais; e na objetividade de segunda ordem, aquela das classificações e das representações contrastantes que são produzidas pelos agentes na base de um conhecimento prático das distribuições tal como se manifestam nos estilos de vida. Esses dois modos de existência não são independentes, ainda que as representações tenham certa autonomia em relação às distribuições: a representação que os agentes se fazem de sua posição no espaço social (assim como a representação — no sentido teatral, como em Goffman — que realizam) é o produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação (*habitus*) que é ele mesmo o produto incorporado de uma condição definida por uma posição determinada quanto à distribuição de propriedades materiais (objetividade 1) e do capital simbólico (objetividade 2) e que leva em conta não somente as representações (que obedecem às mesmas leis) que os outros têm dessa mesma posição e cuja agregação define o capital simbólico (comumente designado como prestígio, autoridade, etc.), mas também a posição nas distribuições retraduzidas simbolicamente no estilo de vida.” (BOURDIEU, 2013, p. 111) Nessa citação, Bourdieu explica como funciona a interferência do capital simbólico no estilo de vida de um agente. O mesmo se passa quando pensando capital cultural, pois o acúmulo ou a falta deste influencia diretamente na capacidade criativa, sensível, artística, linguística, imaginativa de um agente. Há uma objetividade no aspectos culturais que não deve ser esquecidos quando pensamos em ações no âmbito escolar.

projeto de extensão está obtendo sucesso frente a um conjunto de variáveis que torna os nossos relatos e reflexões, para alguns, muito particulares. Contudo, se há algum espaço – físico, temporal, social, cultural – para a tentativa da execução de algum projeto semelhante, a vivência que obtivemos com o mesmo chama para a tentativa. Não são necessários equipamentos de alto custos, tanto para a produção quanto para exibição dos filmes: uma televisão e celulares resolvem este problema. O que é imprescindível para a execução de um projeto como esse é a consideração da real importância do desenvolvimento da alteridade nos discentes e para a nossa conjuntura atual. Sem a percepção e compreensão do “outro”, a vida em sociedade fica cada vez mais impossibilitada, seja por desigualdades, injustiças ou privações de diversos tipos. Só a abertura ao “outro” pode mudar o rumo desta situação. O cinema, enquanto arte é uma saída.

Referências

BANZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BARTHES, Rolando. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema.** Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos Estudos**, nº 96, pp. 105-115, jul. 2013.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico.** São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, nº13, pp. 155-161, 2005.

TIBURI, Marcia. **Como conversar com um fascista.** Rio de Janeiro: Record, 2016.