

Cinema: ferramenta de conhecimento cultural ou massificação e alienação¹

Eliane Aparecida Dutra²

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

Resumo

O presente artigo objetiva-se em apontar a importância do cinema na escola e as possíveis reflexões que o professor poderá induzir o aluno a fazer. Tem-se a pretensão também, de sugerir alguns elementos básicos para a análise de filmes, já que verifica-se a não transparência da linguagem, as posições de quem as formulam, o não dito que pode significar a ausência e que foi necessário e talvez principalmente, levar em consideração a perspectiva de que, na formulação dos discursos, os indivíduos responsáveis pela sua materialidade são sujeitos em formações discursivas e ideológicas.

Palavras-chave: cinema; escolas; leitor crítico

Cinema nas escolas

Vivenciamos a Revolução Industrial, Revolução Automobilística e agora, no século XXI, a Revolução Tecnológica e, pode-se afirmar que, juntamente com a Revolução Tecnológica, estamos também submetidos à Revolução da Imagem. Portanto, é possível afirmar que, nossos documentos escritos não são mais a única fonte de informação e pesquisa. Sendo assim, faz-se necessário a aprendizagem da interpretação de signos visuais.

As invenções da Revolução Tecnológica provocam muito encantamento, atinge de forma surpreendente adolescentes e crianças, não há resquícios de resistência alguma. Videogame, computador, celular, cinema, internet são seus aparatos principais. Porém, vale ressaltar que, junto com todas essas novas invenções amplia-se o número de códigos e linguagens.

Desde 1960, há propostas em democratizar as escolas, colocá-las em sintonia com a sociedade. Os inúmeros colóquios e congressos nas áreas educacionais, as pesquisas sobre leituras e novas metodologias de ensino, a luta pela democratização e

¹ Trabalho apresentado no GT – Audiovisual, Divisão de Temáticas, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, e-mail: eliane_floripasc@hotmail.com. Professora, Coordenadora do curso Produção Publicitária da Faculdade Vizinhança Vale do Iguaçu – VIZIVALI e Faculdade Mater Dei - PR

por melhores condições de trabalho são provas disso. No entanto, há muitas vozes de professores nos corredores de escolas e em pós-graduações afirmando que o ensino é pobre e massificado, decorrente da política de privatização no Brasil.

Os baixos salários, as precariedades das condições de trabalho e principalmente a má formação de educadores levam a uma desvalorização estrondosa. As licenciaturas, na maioria das vezes, atraem aqueles que não conseguiram passar em outros cursos de primeira opção ou, também, devido a valores econômicos. Diante dessa “clientela” intelectualmente deficitária, falida, o professor universitário nivela a sua aula pela média, que é baixa, e aquele que não trabalha no ensino superior, embora com boas intenções, terá inúmeras dificuldades de superação e crescimento. Será que diante de todo este diagnóstico é possível que os professores lutem com comprometimento, qualidade, sugerindo aos alunos novas leituras, novas reflexões?

Entre as problemáticas e deficiências que existem nas escolas a falta de recursos materiais seja um dos menos difíceis de ser transpostos, pois geralmente encontramos nas escolas aparelhos resultantes do avanço tecnológico que potencializam a prática educativa com outros textos além de livros, revistas e jornais. Aparelho de som, televisão e vídeo, são exemplos mais comuns.

Já os computadores ainda não superam a expectativa dos alunos. Talvez por seus valores e também, muitas vezes, pela falta de interesse de alguns governantes. Como exemplo, podemos citar o ocorrido em um Estado do Brasil, onde uma instituição doou vários computadores para as escolas, porém, as escolas não receberam devido ao não cumprimento da data solicitada que a empresa havia requerido para vistoria e a retirada dos computadores. Então, os computadores não chegaram às escolas em que existe apenas um computador para cada 30 alunos.

Voltando aos aparelhos mais comuns em escolas, no caso, o videocassete, infelizmente não é usado com relevância, conforme revela a leitura da tese de doutorado de Cristina Buzzo (1995, p. 124). Na sua pesquisa, ela buscou identificar as metodologias empregadas no uso de filme em classe, pois considera “importante examinar como o educador constitui sua atuação de pesquisador, quais os indícios e dados sobre os quais baseia sua análise e funda suas tentativas e inovações”, (BUZZO, 1995, p.124). Buzzo entrevistou aproximadamente 50 professores de diversas áreas e aproveitou a participação de mais de 1.161 outros em seminários de educação.

Cristina Buzzo em suas análises constatou o mau uso do cinema em sala de aula, o que se deve, principalmente, ao desconhecimento da linguagem cinematográfica e à

desconsideração de sua dimensão estética quando obra ficcional. Para ela, a importância de levar o cinema para as salas de aula é devido ao discurso cinematográfico ter o mérito de ser constituído por inúmeros códigos e linguagens.

O cinema é uma linguagem “compósita” desde o nível da matéria de expressão. Não só tem possibilidade de comportar vários códigos, mas varias linguagens [...] por isso, difere de outros meios de expressão que, mesmo que codicamente heterogêneos são compósitos fisicamente; como a música clássica, onde a matéria do significante consiste uniformemente em “som musical”, a linguagem oral onde ela se reduz ao som fonético, a escrita onde ela se reduz a som fonético, a escrita onde ela se reduz a traços gráficos, etc (METZ,1980, p,39-40).

Outra vantagem que o cinema poderá possibilitar é de desfazer os filtros afetivos dos alunos, rompendo a resistência para o trabalho e para a reflexão de conteúdos programáticos. Tanto a disciplina de literatura como a de história podem se favorecer com a sétima arte, pois a linguagem cinematográfica, devido ao som, à imagem, aos efeitos especiais, enfim, à magia do cinema, pode permitir melhor a compreensão de conceitos, hábitos, costumes, fatos históricos e culturalmente distantes no espaço e no tempo, driblando desse modo, a natural dificuldade de abstração. “O cinema é a única arte que consegue colocar na integra a síntese do mundo” (BANZIN, 1991, p.97).

No entanto, vale ressaltar aqui que, segundo Orlandi, a linguagem, tanto escrita como cinematográfica, serve para comunicar e para não comunicar. “E, os sentidos muitas vezes não estão nas palavras elas mesmas. Estão aquém e além delas”, (ORLANDI, 1990, p.27). Diz ainda: “diante de toda plasticidade como analisar, interpretar a linguagem. Que escuta o analista deve proceder para ouvir para lá das evidências e compreender, acolhendo, a opacidade da linguagem, a determinação dos sentidos distribuídos”, (ORLANDI,1999, p.36).

O professor, antes de manipular o cinema como um apêndice ou simples ilustração de suas aulas ou discussões, deve entender o filme dentro de alguns parâmetros como: a não transparência da linguagem, as posições de quem as formula e daquelas a quem os discursos se destinam, além de onde e quando foram formulados, o não dito que pode significar a ausência e que foi necessário e talvez principalmente, levar em consideração a perspectiva de que, na formulação dos discursos, os indivíduos responsáveis pela sua materialidade são sujeitos em formações discursivas e ideológicas, segundo Almeida.

Marc Ferro nos aponta para percepção do filme tanto como fonte e objeto imagético. Não se pode contrapor as imagens cinematográficas com a tradição escrita. Faze-se necessário perceber o filme enquanto testemunho documento, integrando-o, situando-o ao contexto social em que a obra surge: produção, público, regime político, autor, etc. Porém, o cinema não é construído apenas de imagens, mas de textos, sons (trilha sonora), formando então um conjunto de representações visuais e textuais, no sentido semiótico.

Portanto, o professor precisa dar alguns passos, quando não saltos, para inovar seus conhecimentos e proporcionar aos alunos uma visão mais crítica e não como nos fala Cristina Buzzo: “O professor vê o cinema como material didático em forma de imagens, confiando na realidade aparente dos acontecimentos filmados; ou o filme ilustra aquilo que foi longamente falado em sala de aula, ou permite ao professor suprimir sua fala”, (BUZZO, 1995, p.101).

Infelizmente, percebe-se muita ingenuidade na reflexão que o professor faz do filme. Ele esquece que o cinema também é representação e que o “olhar” da câmera não é neutro nem ingênuo e que as imagens não são reproduções objetivas do mundo. Buzzo ressalta ainda que, os professores apresentam um envolvimento com o herói e a trama, nada diferente do que fazem com as telenovelas. A problemática é que, a recepção torna-se algo passional, incapaz de sustentar uma análise objetiva. Enfim, constata-se que o cinema transforma-se em pretexto para o trato de questões extrínsecas.

Obviamente, o professor pode privilegiar o aspecto que mais lhe interessa – social, histórico, geográfico, biológico etc. – porém, não pode esquecer de considerar as dimensões estéticas e narrativas da obra, sob pena de fazer uma leitura ingênua, empobrecida.

O professor precisa estar atento para não fazer também uma leitura equivocada, pois da mesma forma que o cinema pode ser uma ferramenta de conhecimento cultural, pode ser um método de destruição, massificação, alienação. Um bom exemplo de massificação é o famoso filme “O Segredo”. Porém, isso não significa que o professor não possa usar o filme em sala de aula, ao contrário, o filme pode ser conduzido para pensar a Teoria da Comunicação, Indústria Cultural, Cultura de Massa.

O Cinema também é divertimento, em geral, e poucas vezes uma ferramenta da Cultura, logo, um método tecnológico que processa a perspectiva da destruição. Poesia é o ato de fazer. A percepção que tenho das linguagens sutis utilizadas pelos produtores cinematográficos, acatadas pelos diretores, atores e atrizes, é a

percepção de uma ‘ordem mundial que marcha contra os povos destruindo as suas raízes para impor comportamentos sociais sob o consumo alienado’. Quem destrói também pratica uma poesia, ou os vates dos impérios e das orgias coloniais não teriam panteões nem seriam heróis nacionais! É assim que a Violência ganha status de Cultura. Ela é a poesia que alicerça o pátio das ideologias terroristas, porque coloniais. Quem foi que disse que ‘ver um filme de cowboys é olhar a inocência yankee’? Quem foi que disse que ‘os filmes realizados pela Nouvelle Vague francesa, ou pelo Cinema Novo latino, são produções que acompanham o percurso ideológico norte-americano’? Não sei. Mas ouvi esse tipo de declarações várias vezes e em vários países... É por isso, e aí entendo a preocupação estética e política dessas pessoas-cinéfilas, que Hollywood, a meca do Cinema, predomina na mente das pessoas: ‘pão e circo’ era máxima política de Roma, enquanto ‘cinema e ocupação’ é a máxima política e militar-policia dos EUA diante do mundo que lhe paga a grandeza imperial e terrorista. É por esta razão que existem as ‘encruzilhadas estéticas’ que mergulham as cinematografias alternativas em discussões improdutivas. Em cada fotograma do Cinema yankee está a Tecnologia que enlata a Cultura e a leva, qual ‘presente do Mal’, para dentro das inconsciências coletivas dos povos já subjugados pelas próprias misérias políticas – e, no entre - espaço de cada fotograma, lá está à fera poesia que encanta intelectuais e os deixa à mercê de quererem estrangeiros. Poucas pessoas sabem dos bastidores da primeira e da segunda Grande Guerra, nem o que ganharam os vencedores, mas Hollywood ensina que os povos ‘conquistaram Liberdade’, sem explicitar que os EUA e os Aliados, principalmente Israel, conquistaram o direito de fazerem o que os nazistas faziam: a declamação bélica do poder de destruir em nome de um ‘deus’ e de uma ‘liberdade’! E, culturalmente, ao fazerem de Hollywood o centro difusor da Ideologia colonial do império, com direito a palco e ‘Oscar’ para os melhores, os norte-americanos transformaram um entretenimento de massas em ferramenta de dominação. (PIÑON,1998, p. 1)

No entanto, o professor precisa filtrar as informações, para poder conduzir as leituras de filmes em sala de aula, de forma coerente. Cuidar para não cair nas graças de uma leitura banalizada, a qual, muitas vezes induzidas pela mídia, que não poupa estratégias para eleger, divulgar filmes que deveriam servir de testemunho, denúncia, mas que da forma que foram construídos servem apenas para divertir, espetacularizar, quando não eufemizar problemas agravantes de uma classe.

Conforme Dutra (2005), o filme brasileiro de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus*, talvez seja um bom exemplo. *Cidade de Deus* surgiu como livro no ano de 1997, quando foi publicado pela Editora Companhia das Letras. Antes, porém, as memórias através das quais é dada a conhecer a saga do, primeiramente, conjunto habitacional Cidade de Deus foram o objeto de estudo da dissertação de mestrado de Paulo Lins, ou seja, o material de que ocupava-se o estudo não era ficcional. No entanto, ao tomar a

forma de livro, o próprio autor o classifica como “romance”, porém, baseado em fatos e personagens reais. A história da Cidade de Deus é a desordem, esta só encontra organização e forma quando virá livro. Os testemunhos das memórias alheias são explorados por Paulo Lins de maneira muito objetiva usando o inusitado como ferramenta na denúncia que tem como meta. Certamente, com algumas amputações em seus relatos, pois como diz Paulo Lins, a realidade não cabe na literatura: “Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão virá documento, vira reportagem” (LINS, 2003).

O livro de Paulo Lins é copioso, fluente e cru. Consegue prender o leitor ao longo de suas mais de 500 páginas e dezenas de personagens. Acompanha o desenvolvimento da criminalidade em Cidade de Deus, o conjunto habitacional erguido na Zona Oeste carioca, dos ‘românticos’ anos 60, com assaltos a caminhões de gás, até os anos 80, e o tráfico de drogas com guerra que dele deriva, diz Dutra(2005).

Em 2002, surgiu filme Cidade de Deus, dirigido por Fernando Meirelles, adaptação da obra de Paulo Lins. Com forte presença na mídia, o filme de Meirelles, dividiu a crítica, encantou o público, levou 3,2 milhões de pessoas aos cinemas e tornou-se o filme do ano em 2002. É considerado o maior sucesso de público do chamado Cinema da Retomada. Nenhum filme da Retomada do Cinema Brasileiro suscitou tamanha polêmica quanto o filme de Meirelles.

O filme de Meirelles confere a um “estatuto de filme-convite”. É a cumplicidade, a anuência, o que ele solicita à platéia. Porém, como o filme tenta conquistar esse carinho da audiência? A operação é muito óbvia desde os primeiros fotogramas, observa Werneck: “*Cidade de Deus* é um filme com cara de novela com cara de filme. Seus elementos dramaturgicos e visuais o aproximam imensamente de uma produção de TV, mas não de uma produção comum de TV, e sim de uma daquelas especiais, influenciadas pela própria linguagem de cinema” (WERNECK, 2002).

Existem também, os efeitos visuais, principalmente as funções e as manipulações digitais da imagem. O giro de Buscapé com a galinha nos braços é a reinvenção do giro glauberiano com a força da Trinnity de *Matrix*. “Impressionante, falarão muitos espectadores fascinados com as imagens que parecem querer justificar o dinheiro pago pelo ingresso”, salienta Werneck. Portanto, o recurso para conquista de cumplicidade no filme, não está apenas em alguns elementos, mas praticamente em todos os elementos, pontuados pelo ritmo imposto por Meirelles: *Cidade de Deus* é um

filme de ação, de heróis e vilões, mas ainda assim um filme de ação padrão, como os filmes Hollywood, relata Dutra (2005).

E não é apenas macaquice, estética deslumbrada. Ao se narrar sua saga de criminalidade olhando para o cinema ianque, Meirelles, em vez de inspirar em Sérgio Leone, Francis Coppolla ou Martin Scorsese, aparenta ter inspirado-se em Quentin Tarantino”. E nem foi nos momentos mais violentos dele, nos bate-bocas truculentos de *Cães de Aluguel*. Existi em *Cidade de Deus* muito de *Pulp fiction* – Tempo de Violência. E não só porque o filme recorra do humor, mas porque ele, como o outro, o faz como estratégia clara de apagamento do conteúdo da violência. Só Tarantino tinha um bom motivo para isso: seu filme não era sobre a violência em si, mas sobre uma estética sobre as tramas dos romances baratos de bancas de jornal (WERNECK, 2002, p.1).

De um lado, a necessidade de eufemizar uma realidade que, de tão dura não poderia ser facilmente recebida pelo espectador sem uma estética que a tornasse de mais fácil digestão. E, certamente, não apenas no sentido do entendimento, mas também, no sentido da aceitação. Porém, afirma Werneck, Fernando Meirelles parece ter se esquecido (ou talvez não saiba) que estética é ética: “ele parece não saber que ao fazer um filme americano no Brasil estava transformando sessão de cinema em turismo, transformando o igual em diferente, o brasileiro em estrangeiro para si mesmo” (WERNECK, 2002, p.1). Outro argumento, segundo Werneck, é o de que a linguagem assim, não apenas eufemizada, mas também alegrada, seria mais fiel á realidade. Além de didática, a estética de *Cidade de Deus* poderia servir de denúncia, de manifesto político, uma forma de fazer ver a dimensão humana dos personagens. No discurso de Kátia Lund, o traficante também ri, também é gente. Tudo isso, inclusive o fato de que o traficante, como gente, também é sujeito à psicose e à inveja (como parece querer dizer o filme sobre Zé Pequeno), é verdade. Apenas um fascismo disfarçado, que se apega a um discurso de lei e ordem, segurança pública baseada no “bandido morto” pode achar que não, ressalta Dutra.

Paulo Lins, em uma entrevista a revista *Caros Amigos*, chama os responsáveis do filme de um “bando de babacas”. Para ele, ficou a pergunta no ar, “para que serve esse filme?”. Para Paulo Lins, ganharam prêmios, rolou muito dinheiro, mas só, acabou toda essa coisa dele ser favelado, de escrever um livro, de ser de esquerda.

Cidade de Deus funciona como ponto de curvatura, não apenas na história da Retomada do Cinema Brasileiro, mas do próprio tipo de crítica que está sendo feita no

Brasil hoje. Isso não tem a ver apenas com a oportunidade do tema que aborda nem com a eficiência com que o faz. Porém, existem filmes que funcionam como representantes, resumos e emblemas de toda uma tendência que se esboça, e talvez *Cidade de Deus* é uma dessas figuras exemplares, observa Oricchio. Desta forma, abre-se uma discussão relevante aos críticos. Podem continuar devotos de um cinema monástico, cujos parâmetros se estabeleceram em outras épocas e em condições históricas bem distintas, ou podem se abrir a essa nova proposta de cinema que vem por aí, que incorpora sem pruridos, técnicas da publicidade e do videoclipe. Põem o espectador no centro de suas preocupações e se esforça para não entediá-lo. Busca uma comunicação direta com os jovens, já que é a maior parcela de freqüentadores das salas de cinema. Estes filmes podem ser sociais ou políticos em sua temática, mas não abrem mão dos recursos do espetáculo em sua forma. Por fim, negam criativamente a distinção liminar entre arte pura e entretenimento, aponta Dutra.

Sedutor, ágil e moderno, *Cidade de Deus* tem tudo para conquistar um público que não gosta, não acredita na criatividade cinematográfica brasileira e aprecia desvairadamente o cinema americano. Talvez não os produtos mais ostensivamente comerciais, mas pelo menos os assim chamados “independentes”, que possuem mais liberdade temática e estilística, ou seja, Tarantino, os Coen, etc. A problemática neste caso, é – como falado por Alexandre Werneck –, se elegerem *Cidade de Deus* como modelo a ser seguido.

Etapas metodológicas para a análise de filme

No primeiro momento, o pesquisador deve escolher o tema, período e contexto histórico que deseja trabalhar. Faz-se necessário obter conhecimento bibliográfico sobre o assunto pretendido, exemplo: se for trabalhar com um filme sobre gladiadores, é fundamental conhecer o tema – a diversão, espetáculo e a sociedade romana –, e suas influências teóricas e estudos analíticos. São infinitas as possibilidades de leitura de cada filme, um filme diz tanto quanto for questionado.

Uma quantidade de problemáticas e hipóteses colabora para a efetivação de uma pesquisa com resultado satisfatório. Após fazer a seleção do filme o pesquisador precisa fazer a crítica externa e interna do filme. A crítica externa faz como já comentado, um resgate da cronologia da obra, verificando se a obra foi baseada diretamente na literatura, histórias em quadrinhos, custos de produção, fontes financiadoras, biografias

dos produtores, editores e roteiristas, elementos estéticos, estilo de produção, alterações realizadas pela censura ou pelo Estado.

Deve-se fazer ainda, análise do cartaz e da propaganda do filme ou sua veiculação pela mídia: muitos estereótipos são propagados diretamente pelos cartazes, ou então, pela seleção de algumas cenas específicas do filme. Também a escolha de certos personagens ou situações do filme nos cartazes pode revelar ideologias específicas dos produtores ou dos patrocinadores.

Na crítica interna do filme, é feita análise do conteúdo, diálogo, gesto, movimento, enredo, cenário, análise do roteiro original que pode ser um excelente documento, além das críticas cinematográficas. Levanta-se também a análise do conteúdo implícito – quer dizer conteúdo nas entrelinhas, tudo aquilo que os produtores queriam que chegasse ao espectador, mas não o fizeram por algum motivo particular, direta e claramente. Geralmente tratam-se de representações ideológicas.

Importante também lembrar na hora da análise do diálogo e conteúdo implícito que, os sentidos nem sempre existem em si, porém,

é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem, (ORLANDI, 1999, p. 42-43).

Um bom exemplo quanto o que nos fala Orlandi acima, são as produções brasileiras da década de 70, que manifestaram diversas ideologias políticas, especialmente durante a ditadura militar, como os filmes *Independência ou morte!* *Os inconfidentes*, *Anchieta*, que perpetuaram diversos estereótipos criados durante Oitocentos e que foram popularizados com a literatura do início do século XX. Um exemplo de filme atual é a comédia, recentemente lançada, dirigida pelo gaúcho Jorge Furtado, “Saneamento Básico, o filme”. De forma muito cômica, o filme relata a história da má formação acadêmica, a falta de saneamento, a despreocupação dos governantes referente à saúde pública. Aponta também, o consumo desvairado de futilidades.

Outro excelente exemplo de ideologia implícita é a produção Erik, o Viking, que representa a Idade Média, porém, evoca metaforicamente o cenário mundial do final dos anos 80 a corrida armamentista entre EUA e Rússia e outras questões geopolíticas

daquele momento), segundo análise do prof. José Rivair Macedo “ a posição do diretor em relação aos dilemas contemporâneos revela-se ao longo de todo o filme, no modo pelo qual desenvolveu as atitudes daquelas que de algum modo tentaram impedir a concretização da jornada em busca da paz”.

Considerações finais

Enfim, é preciso mudar a realidade das escolas, fazer dela um espaço de formação de um leitor crítico e competente não apenas do texto verbal, mas de todas as modalidades circulantes na sociedade. Nessa luta pela sintonização do ensino escolar com o tempo e o espaço exteriores escola, o uso do cinema tem muito a contribuir.

As possibilidades de questionamentos que o professor poderá levantar de um filme são infinitas. O professor pode utilizar filmes ficcionais como subsídio para sua aula. Utilizar Danton, o processo da revolução para estudar a Revolução Francesa; A missão para estudar a catequização e o extermínio indígena no período colonial; ou o Nome da Rosa para familiarizar o aluno com a vida na Idade Média e no período da Santa Inquisição é um procedimento adequado.

Portanto, o professor não pode esquecer de que está utilizando como fonte de conhecimento uma obra que é ficcional e artística. Olvidar as particularidades da linguagem cinematográfica leva ao equívoco de tomar as imagens como idênticas ao “real” e, por conseguinte, tomar as narrativas como objetivas e “verdadeiras”. É válido que o professor privilegie na sua análise os personagens e os aspectos históricos da trama, porém tem que ressaltar aos seus alunos de que os personagens são ficcionais e que tanto eles quanto os fatos que compõem a narrativa são vistos e tramados por um ponto de vista que nunca é imparcial e objetivo.

Até porque seria muito alienante, ingênuo projetar um filme de ficção para depois tratá-lo como um documentário jornalístico ou, como um baú de variedades onde se pode pinçar qualquer objeto e tomá-lo isoladamente em prejuízo dos restantes.

No entanto, são infinitas as possibilidades de leitura de cada filme, conforme citado acima “um filme diz tanto quanto for questionado”. Uma quantidade de problemáticas e hipóteses certamente ira colaborar para a efetivação de uma pesquisa com resultado satisfatório. O importante é ultrapassar os limites, se é que existem limites na leitura da sétima arte.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, M. J.P.M. Discurso da ciência e da escrita: ideologia e leituras possíveis. Campinas. Mercado de Letras, 2004.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 2 ed. São Paulo: Éditions Nathan, 1994.

BAZIN, André. *O cinema*. Trad. Eloísa de Araújo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DUTRA, Eliane Aparecida. Cidade de Deus - a banalização da violência como discurso-. Dissertação Mestrado.UFSC, 2005.

BUZZO, Cristina. Disponível em http://www.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=19. Visitado em 2006.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. 2ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

LINS, Paulo. *Sem medo de ser*. Revista Caros Amigos, maio de 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso Princípios & Procedimentos*. Campinas. Pontes,1999.

_____. *Discurso e Textualidade*. Campinas. Pontes, 1999.

PIÑON, Joane d'Almeida y. Cinema Como Método Para Destruir: e o 'Oscar' da melhor lata cultural vai para. Olhar Cinéfilo. Editora do 'Cult Journal' [Houston/USA] 2006.

WERNECK, Alexandre. *Cumplicidade criminosa*. Jornal do Brasil, 30 agosto 2002.

THE IMPORTANCE OF THE CINEMA IN SCHOOL

This article aims to point up the importance of cinema in school and possible reflection that the teacher can bring the student to do. It is also the intention, to suggest some basic elements for the analysis of films.