

O FILME DE NÃO-FICÇÃO E A EDUCAÇÃO: UMA LEITURA HISTÓRICO-LITERÁRIA

Geraldo A. Lobato FRANCO
Consultor Autônomo

RESUMO

O filme de não-ficção (o documentário e recentemente o tele-documentário) é visto como um instrumento que se completa entre o ensino e a diversão. As suas fontes histórico-literárias foram revisitadas e mostram essa qualidade intrínseca e emblemática. Resta-nos entendê-los em sua fórmula sutil, para criticá-los e com isso melhorar a sua condição precípua de ferramenta de trabalho.

Palavras-chave: Filme de não-ficção. Documentário. Tecnologias educacionais.

ABSTRACT

Non-fiction film, such as the documentary and recently television-born video-document, is seen as an instrument for learning and entertainment. Its historic and literary sources were revisited and show these emblematic and intrinsic qualities. It is for us to better understand their subtle nature in order to criticize them, improving their quality as a working tool.

Key-words: Non fiction movies. Documentary. Technology education.

INTRODUÇÃO

Os antecedentes do filme de não-ficção: notas histórico-literárias

Neste breve ensaio preocupa-me evidenciar, entre outras situações, como os primeiros desbravadores do filme vieram a dar o pontapé inicial na Sétima Arte no fim do Século XIX. Procuo mostrar de que forma alguns escritores da época opinaram sobre a novidade que começava a arrastar multidões na Europa e nas Américas às salas de cinema então instaladas algumas delas magestosamente.

Com isso, ofereço uma visão geral dos princípios do filme documentário segundo autores, críticos e diretores e como este, com o tempo, se tornou uma importante comodidade para ensinar e, a um só tempo divertir, algo que mais tarde seria levado para casa e visto à noite da poltrona favorita do comprador interessado e curioso das novidades científicas e necessitado de lazer inovativo e criativo.

Por fim, sugiro algumas questões sobre a sua disseminação como instrumento educacional de primeira linha, pelo lado positivo de sua inserção à lógica mediática, de modo a serem revistos os parâmetros educacionais via um mais completo, sistemático e quem sabe sistêmico, com o uso dos tele-documentários no ensino criativo.

Ontem mesmo o mundo estava se preparando febrilmente para as mudanças que prenunciavam a revolução científico-tecnológica e industrial que ocorreu na virada do Séc. XIX ao XX. Aproximava-se célere o século das luzes, embriagando as massas com as descobertas, invenções e técnicas que absorveram, então, a mente e o intelecto humano.

Dentre as maravilhas mostradas nas exposições internacionais que se sucederam e negociadas nos escritórios de firmas de desenvolvimento de invenções, produtos e processos das grandes urbes mundiais, estava a fotografia de Niépce e Daguerre, que entre outros procuravam desde 1850 algo diferente e mais consistente do que a pintura oferecia: queriam *saisir l'instant*, capturar o estático e fugidio momento antes tão maravilhosa e precariamente executado pelos artistas mais aptos, pintores e desenhistas. Os desbravadores da fotografia sabiam que estavam fazendo uma descoberta que moveria toda a humanidade, o que de fato aconteceu.

No *fin de siècle*, além da fotografia que entusiasmava as pessoas, surgiu também a cinematografia: o filme e o cinema, cujas imagens dinâmicas eram

O filme de não-ficção e a educação: uma leitura histórico-literária

compostas de fotos capturadas, ligadas em seqüência numa tira de algum material opaco e translúcido.

Deslizavam ante uma fonte de luz e eram refletidas numa tela, resultado definitivo das experiências iniciais a se seguirem por muitos anos, nos bancos de trabalho e laboratórios dos muitos inventores de mecanismos eletro-mecânicos e fotográficos, dentre eles os irmãos Lumière, Meliés e Thomas Edison, depois seguidos de uma centena de outros, desconhecidos até então.

Do outro lado da fronteira, estavam os irmãos Lumière. Se foi Edison quem originou o filme de ficção, foram eles os pais do documentário. As audiências que viram o primeiro programa do cinematógrafo em Paris, em dezembro de 1895, confrontaram não as performances exóticas, mas vinhetas e incidentes da vida diária: trabalhadores passando pelas portas das fábricas, um trem chegando à estação, um bebê sendo alimentado, um barquinho deixando o porto. (Macdonald and Cousins, 1998, p. 3).

Procurava-se adicionar um novo tratamento da informação visual por intermédio dos filmes de novidades e logo depois de notícias realizados, precursores das reportagens filmadas e dos atuais tele-magazines, nos quais se mostrava, por exemplo, a conquista rápida das ruas e das estradas pelas multidões, automóveis e trens, dos mares pelos transatlânticos e dos ares pelos dirigíveis e aviões. Era o prenúncio do século das invenções técnicas que invadiram o planeta.

Com a pressa de quem queria recuperar o precioso tempo perdido, o cinema rapidamente chegava a todas as camadas sociais como um furacão benigno que as arrebatava, de onde estivessem, para ir ver a novidade que se tornou exemplo de modelo de uma completa disseminação internacional: o cinema e o filme eram os milagres do século que advinha. Dizia (em 1896), tomado de muita surpresa, o escritor russo Maxim Gorki:

Ontem à noite eu estava no reino das sombras.

Se vocês somente pudessem representar a estranheza desse mundo, um mundo sem cor, sem som. Tudo aqui – a terra, a água e o ar – tudo é feito de um cinza monótono. Raios de sol cinzentos num céu cinzento, olhos cinzentos num rosto cinzento, folhas de árvores que são cinzentas como a cinza. Não a vida mas a sombra da vida. Não o movimento da vida mas uma espécie de espectro mudo.

É preciso que eu tente me explicar antes que o leitor pense que fiquei completamente maluco. Estava na casa de Aumont. Via o cinematógrafo de Lumière, as fotografias animadas (Leyda, 1976).

Enquanto isso, noutro lugar da Europa, um inteligente e discreto visionário polonês intuía como as novas invenções no domínio da fotografia e do cinema

poderiam vir a reger o universo do conhecimento comum e do saber técnico-científico do futuro.

Franca e ingenuamente, escrevia o que se acredita ter sido a primeira séria manifestação literária sobre as possibilidades dos documentários no cinema (1898):

Senhor, deixe-me chamar-lhe a atenção a um projeto pronto para a implementação, ao qual gostaria de interessá-lo. É sobre a obtenção de um depósito adequado para a coleção de documentos cinematográficos.

Inicialmente restrita essa coleção inevitavelmente se expandirá como a nossa curiosidade sobre o cinema ultrapassa uma simples recriação de cenas e de imagens fantásticas, em direção às ações e espetáculos com interesse de documentário...

O simples passatempo das fotografias animadas tornar-se-á um processo aceitável para o estudo do passado, além disso, dar-lhe-á uma visão esclarecida e removendo, ao menos em pontos importantes, a necessidade da pesquisa ou do estudo (Mac Donald, 1998, p.13).

Os primeiros desbravadores do reino das luzes e das sombras conquistaram uma multidão de fanáticos animados e mesmo arrebatados clientes, curiosos da novidade e do emocionante. Os seus expectadores simplesmente adoravam o que viam.

Mostravam-se nas telas as descobertas e invenções técnicas da hora, reis e rainhas, urbanitas e camponeses, poetas e militares, a crescente massa da burguesia e da plebe, frente à decadente nobreza, tudo e todos de uma forma democrática como os espectadores queriam que fossem vistos, ou seja, de uma certa distância, pela qual a sua razão inquisitiva tivesse espaço e tempo para levantar e se colocar no lugar dos entes e das coisas filmadas, deixando a imaginação tomar o assento do piloto.

Considerado do ponto de vista científico, o cinematógrafo era uma das mais curiosas e mesmo das mais belas invenções de nosso tempo. Alguns melhoramentos farão dele um instrumento perfeito e verdadeiramente mágico (de Gourmant, 1907).

O que de fato aconteceu. Tratava-se de um instrumento mágico para muitos fins, pelo engrandecimento da cultura e, principalmente, da educação dos povos. A clara percepção que se obtinha era a das mágicas que engrandeciam o conhecimento do homem, mágica ao desbravar as fronteiras do desconhecido, mágica ao divulgar abertamente o saber da humanidade, além dos limites do mundano e do vulgar.

O filme de não-ficção e a educação: uma leitura histórico-literária

Viria a ser mágica também na disseminação de conhecimentos e informações próprias da aprendizagem, do ensino e da educação. E toda essa magia era interligada, indissolúvelmente, à alegria, à diversão e ao entretenimento das pessoas, crianças, jovens, adultos ou anciãos, todos os que dela se acercassem.

Só se pôde compreender isso definitivamente ao lento sabor do tempo, com uma análise meditada e refletida de uma centena de *experts* em diversas áreas e ramos das ciências e das técnicas então no nascedouro e que rapidamente se aperfeiçoavam.

A magia do cinema instigava pela sua racionalidade, pelo deleite das audiências estarrecidas que queriam ver mais e mais novidades, pelo elemento encantador e fascinante. A princípio, o cinematógrafo teve o apelido de lanterna mágica. E não era sem razão.

O DOCUMENTÁRIO E OS SEUS PROLEGÔMENOS

Por sua especial natureza explanatória, a obra dos Lumière, o cinema verdade, era repleto de atualidades, ou seja, de notícias informativas e novidades curiosas e interessantes. Diferenciava-se do cine-drama de Meliès e de Edison naquilo em que esses autores-inventores procuravam a ficção e a teatralidade, antes de tudo.

Isso facilitava a venda do filme de ficção, naquilo em que Rohmer, o diretor francês feito crítico, afirmaria mais tarde generalizando a situação. Dizia: “Um bom filme é também um documentário” (Carrière, 1995, p. 37).

Ainda Carrière, astuto conhecedor do assunto, completava, dizendo:

Se tivéssemos podido preservar em filme registros, arquivos, imagens sem movimento ou sons de certos tipos de entretenimento dos séculos XVIII ao XIX, há muito relegados ao esquecimento, hoje poderíamos voltar a eles com interesse, com a curiosidade ligeiramente mórbida com a qual vemos o desfile de fantasmas bruxuleantes marchando nos velhos cinejornais (1995, p. 140).

Bruxuleantes sim, mas também dotados de poderosa carga em valores artísticos, culturais e histórico-científicos, mesmo se ainda muito constrangidos da vaga alusão aos notáveis croquis técnicos de Leonardo da Vinci, ou das obras pictóricas de Rembrandt, Ticiano e Miguelângelo, eternos retratistas da arte e ciência renascentistas e da vida diária nas cortes européias, cujos valores artístico-pedagógicos falam hoje por si mesmos.

Essa espontânea expressão poética de natureza simbólica explica em parte o como e o porquê do fenômeno paradigmático então instalado: desde o princípio do cinema coexistiram os componentes explicativos e de documentação, mesmo se casualmente, no cinema dos desbravadores da Sétima Arte. Nem poderia deixar de sê-lo, pois tudo ali no princípio era experimental e tentativo.

As energias criadoras voltadas à sua realização fluíam em consonância e em confluência. A ficção replicava, pelo olho ainda mais preciso da câmara, a própria vida a que não só imitava como repetia ou recriava. A não-ficção explicava o real explicitamente. Dizia a verdade quanto e como podia e a captava por meio da visão e logo em seguida, do som.

É possível que tal fenomenologia deva, no presente, ostentar valores fundacionais e tradicionais intrínsecos e despercebidamente incalculáveis, pelo que afirma Carrière: “talvez os documentários que inadvertidamente produzimos sejam, um dia, disputados à tapa por pequenos grupos de estudantes especializados” (Carrière, 1995, p. 140), sugerindo com isso como hoje são avidamente requisitados, aqueles realizados no passado mais distante.

Contudo, o cinema arte e o cinema documentário, educativos por natureza, poderiam se aproximar ou distanciar das platéias de curiosos e de interessados nas técnicas e ciências que despontavam, na medida das condições, do interesse e da perspicácia de seus autores, já chamados diretores, realizadores ou *regisseurs*, aqueles que os dirigiam, realizavam ou registravam.

O conhecimento humano tornava-se assim algo como que escrito, fotografado e em seguida impresso quimicamente em nitrato, depois em celulose, a todos visível e palpável, assimilável pela sua incrível simplicidade, agradável pelo sentido estético-científico que emanava de uma racionalidade lógica moderna e atraente, tanto explícita quanto implícita.

Mas em contradição também frágil e incandescente. Consta que mais de 90 por cento dos filmes à base de nitrato já não mais existam tal a sua fácil volatilidade ante as temperaturas descontroladas e principalmente o fogo. Corre no meio dos arquivistas do cinema antigo o ditado: *nitrate don't wait* – o nitrato não espera.

Realizar e dirigir um filme era e ainda é, na opinião de Carrière, um trabalho “de alquimia, de transmutar papel em filme. Transformação, transformar a própria matéria” (Carrière, 1995, p. 140).

No início dos anos 20, surge a opinião sensata, enquanto teórica e funcional, de um dos pais do filme de não-ficção conforme conhecemos hoje, o inglês Grierson,

O filme de não-ficção e a educação: uma leitura histórico-literária

pelo que nos adverte a crônica do momento, em que o documentarista deveria ser o perene

Portador de um conhecimento generalizado e assim do segredo da racionalidade social harmonizada, o intelectual deve encontrar meios sociais e intelectuais para tornar aquele conhecimento efetivo. Em Grierson, um diretor virtuoso preenche o dever de educar, transmitir tal conhecimento às modernas e divididas massas, a quem de outra forma é inacessível. Afinal, a conceituação griersoniana do filme documentário é de uma teoria sobre a função e o dever das elites com respeito às massas da população, não só como liderança política, mas como 'educadores' de quem, entre outras coisas, se urge que executem o trabalho de agentes produtivos da mídia (Rosen, 1993, p. 80).

Logo, percebem-se facilmente as extensões e intenções fundamentais da criação mesma do documentário, quais sejam das tarefas educativas, desde então perseguidas de perto, mas nem sempre alcançadas ou inteiramente completas e finalizadas, como seria de se esperar.

Seguindo de perto a veloz flecha do tempo, um dos especialistas que se sucederam no assunto, o húngaro Béla Balázs, explicava em suas palavras a diferença do "filme de vanguarda ou abstrato e o documentário puro. Entre eles existem os gêneros mais convencionais de filme ficcional, cine-jornal, filme educacional, documentário pessoal" (Andrew, 1989, p.102).

Supõe-se facilmente que acreditasse que nessas categorias, já pouco estanques, houvesse maiores gradações e que o documentário puro pretendesse, pelo que afirma Andrew, citando Balázs: "penetrar tão profundamente no âmago da vida, reproduzir tão profundamente a matéria-prima da realidade, de modo a encontrar elementos dramáticos suficientemente expressivos sem ter a necessidade de um 'enredo' construtivo" (Andrew, 1989).

O Século XX já se mostrava com a pujança que exigia de todas as populações metropolitanas uma potencialização de ordem cósmica, renunciando o forçado desconforto dos conflitos sociais internos, das grandes guerras que se sucediam como uma irônica exigência à paz, da demanda generalizada pela justiça social, das exigências da liberdade individual e de grupo, sobretudo pelos direitos humanos, cujas afirmações mal ou bem se seguiam depois de cada conflito maior, aproximando-as aos nossos dias.

Desde os alvares do cinematógrafo existiu uma intensa relação comunicativa, espontânea e mesmo carnal, características e extremamente poderosas, que visitavam tanto os documentaristas quanto os demais realizadores, ligando-os à problemática social, fenômeno que se reflete até o presente.

Com isso, não só mexiam e tocavam nos sentimentos mais profundos das grandes platéias da época como criavam uma preocupação consensual e consentânea das pessoas, às gentes, às guerras, ao sofrimento das massas abandonadas do *lumpen proletariat* e das pequenas burguesias internacionais, quanto ao modo de vida diário de cada um.

Descortinavam-se ali as preocupações com os movimentos sociais engajados. Demonstravam-se prementes as necessidades de se representarem os excluídos da sociedade e as suas opções defensivas de sobrevivência, quase sempre agressivas, mas nem sempre revolucionárias. O exemplo mais candente disso é *Las Hurdes – Tierra sin Pan*, de Luis Buñuel.

Ademais, procuravam-se esclarecer pelos documentários os grandes acontecimentos, as grandes vitórias da sociedade nas Feiras e Exposições mundiais, as desgraças dos malfadados conflitos bélicos internacionais, tais como os da Primeira Grande Guerra e das grandes tragédias mundiais ou descobertas que nos assolavam ou nos acalentavam, a exemplo do caso das Revoluções político-sociais que se seguiram com freqüência e intensidade no Hemisfério Norte nem sempre com sucesso.

Paul Virilio, em seu *Guerre et Cinéma*, chama a atenção ao fato que ao chegar à Europa (acredita-se em 1916) para fazer um de seus filmes, D. W. Griffith encontrou-se frente a uma surpreendente situação em que “a parte arcaica da guerra havia terminado há tempos, depois do Marne, a última batalha romântica...” momento em que esse diretor, acostumado a dirigir grandes espetáculos montados, fica estarecido ante a um conflito estático: “ao meio de uma proliferação amedrontadora de cemitérios” (Virilio, 1991, p. 19) enrijece ante à incapacidade de metrificar os acontecimentos resultantes das novas técnicas e ciências, ignorando quase tudo ante ao monumental descalabro.

Parece muito curioso que Griffith nunca tivesse se apercebido que a Guerra da Secessão, sobre a qual fez um de seus filmes épicos, a primeira guerra em que insumos tecnológicos foram amplamente utilizados, ao rebentar entre patrícios no ocidente, apesar de restrita a um território relevantemente pequeno e de ter durado relativamente pouco tempo, matou mais de meio milhão de pessoas, ou seja, quase duas vezes mais que todas as guerras de independência Latino-Americanas, do século passado até a década de 70.

Era por meio dos documentários que se questionavam vigorosamente os entraves e as rupturas sociais próprias do ser humano e relativas à sua dramática vida em sociedade. Ofereciam-se com altruísmo os meios de conhecimento sobre a vida na face da Terra, fosse ela como fosse, como nos explicam, com variadas ilustrações, Erik Barnouw em *Documentary: a History of Non-Fiction*, Nova

O filme de não-ficção e a educação: uma leitura histórico-literária

York, Oxford University, 1993, passim, e Arnette Michaelson & Kevin O' Brien (eds.) *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, University of Califórnia, 1984, passim, pela natureza do rico material oferecido, descrito e pesquisado em maravilhosas e explicativas mostras exemplares daquilo que aqui está se referindo resumidamente.

O documentário, desde o seu início, carregou uma pesada carga de cunho histórico-social a qual não se tinha como evitar. Nem assim deixou de ser demonstrativo e educativo, aperfeiçoando-se com o tempo, obtendo um lugar de importância no mundo político, até nas decisões de Estado, nas quais a mídia podia causar impacto nas mentes e na vida das grandes populações.

Seria somente natural se essa carga se expandisse com maior intensidade de suas ramificações políticas às educativas, únicas em e por essa característica necessidade, ao que se percebe, de se situarem racional e qualitativamente.

Os contextos descritivos étnico-antropológicos, artístico-culturais e político-sociais de forma idêntica retiveram uma sistemática persistência no filme de não-ficção e em menor escala e precisão nos filmes históricos e biográficos, alguns deles hoje conhecidos como documentários-dramas, cujo elemento ficcional seria mais amplo, intenso e nem sempre socialmente orientado.

Não se limitando aos parâmetros literários e sociais restritivos, o documentário como peça de não-ficção partiu para lidar noutros contextos, naturais, animais ou ecológicos, das ciências e das tecnologias, entre outros, refletindo as certezas e incertezas dos momentos e dos paradigmas científicos representados e das era técnico-científicas que têm se seguido.

Tornou-se-nos variado, somando aos roteiros didático-pedagógicos de viagens maravilhosas e imaginárias (de ficção científica) ou verdadeiras (representando a realidade das ciências naturais e físicas), aos recônditos do *bathos*, da profundidade obscura dos oceanos, aos píncaros nevados do planeta, daí saltando de volta ao espaço, agora o cósmico, recém-explorado e habitado.

Explora o *ethos* e as sociedades naturais e aborígenes sobreviventes, como no caso do clássico *Nanook of the North* de Flaherty. Instiga questões mais profundas dessa sobrevivência no século das luzes, tais como, mantê-las vivas em suas próprias condições se essa precariedade se choca de frente com a civilização ocidental, que a destrói ou absorve.

Essas preocupações têm atraído uma platéia constante ao introduzir ainda outros elementos naturalistas, éticos e estéticos, voltados ao ser humano em suas variadas manifestações, conforme a tradição da não-ficção tem ensejado.

O documentário e a sua História: a disseminação pelo vídeo

Desde aqueles dias em que a Sétima Arte era uma novidade cheia de charme, instigante e momentosa, concebido nesse meio, o documentário veio se aprimorando calmamente ao presente estado da arte da cinematografia moderna com as suas inovações e invenções, junto a uma narração sintética, explicativa e diretamente relacionada aos aperfeiçoamentos técnicos.

Em instantes diversos serviu aos meios acadêmicos da etnografia, antropologia, arqueologia, cosmologia, história, humanidades, geografia, às ciências físicas, naturais e sociais, como um todo. Prestou serviços na paz e na guerra a todas as ciências do conhecimento humano, à arte e à cultura dos povos.

Entrou em nossos dias e em nossas casas e instituições de ensino, por intermédio da televisão pública ou aberta, principalmente pelo vídeo televisado em *broadcast*. Reafirmou-se e confirmou-se como um excelente instrumento educativo naquilo em que só o tele-documentário sabe como, ao entregar certas matérias e programas de ensino, cumprindo assim uma missão educativa há mais de um século. Machado procura explicar como:

Quantos livros impressos poderiam rivalizar em originalidade, extensão de pesquisas, profundidade de análise e autoridade científica com séries televisadas como *Civilisation*, *Ways of Seeing*, *Inside the CIA: on the Company Business*, *The Power of Myth*, *Vietnam: a Television History*, *The Living Planet*, *Sour et sous la communication*, *El arte Del vídeo*, ou a brasileira *América?*...não poderíamos pois, dizer que os filmes, os vídeos, os discos, e muitos programas de rádio e televisão são os 'livros' de nosso tempo? (Machado, 1997, p. 179).

Portanto, torna-se evidente que os tele-documentários se comparam aos livros e com justa razão faz-se uso desse valioso instrumento de ensino. Vale a pena acrescentar à citação de Machado, que, tão importante quanto as pesquisas realizadas no campo da História gráfica, estão as descobertas e o uso de imagens fílmicas de arquivo. Mesmo se nem sempre inteiramente ajustáveis ao texto escrito e vice-versa, ajustam-se como um demonstrativo do que pode ser explicado verbalmente ao revitalizar-se o olho da câmara de outrora, em junção ao conhecimento estético, histórico e descritivo do presente.

Vista em mais de 100 países, NOVA é uma série de programas científicos de TV dos mais seguidos no mundo e a série de documentários mais visto na rede PBS. É também uma das séries de TV das mais aclamadas, tendo ganho cada um dos maiores prêmios da Televisão oferecidos, a maior parte deles muitas vezes seguidamente. E qual a razão desse sucesso? Basicamente, a crença que a Ciência não é nem folclore, nem feita de um ritual sagrado e sim por pessoas curiosas

O filme de não-ficção e a educação: uma leitura histórico-literária

explorando questões interessantes. A filosofia dos seus programas há mais de 25 anos desenvolvida, é de selecionar um tópico de grande interesse para a audiência e então produzir um filme que seja divertido e informativo, usando ferramentas fílmicas num ritmo agradável, com uma escrita clara e uma editoração sensata. (Do site eletrônico: www.pbs.org)

Como sempre, tudo depende de pesquisas e de descobertas das origens dessas metragens de filme histórico tão importantes quanto abandonadas em latas envelhecidas e empoeiradas de arquivos, mundo afora.

Assim, consideram-se os elementos evolutivos fundamentais dos documentários: se tratam de documentos filmados possuídos de uma capacidade literária, histórica e didática, com as *atenuantes* que enumero:

Primeiro, se capazes de substituir os livros é porque existe neles algo que assuma essa semelhança descrita. Ou se basearam em roteiros escritos, em documentos ou em livros, escritos antes de se tornarem filmes completos. O texto escrito, portanto, é indispensável em seu contexto criativo, em sua ossatura interna. Ademais, antes de serem escolhidos e de se tornarem filmes completos, são revisados e re-trabalhados ou reescritos. Reavaliados e revistos, seguem um *design* no seu detalhamento, onde haja espaço para o planejamento e administração de sua realização em película.

Segundo, porque em sua apresentação ao absorverem os sentidos dos que os presenciem, exceto talvez o olfativo, o seu teor e natureza informativo-decisório médio-baixo torna quase desnecessário o uso ou a intervenção do tátil, exceto se considerarmos o uso do controle remoto como intervenção adequada ao escolhermos e captarmos um quadro ou uma seção de um programa mais interessante para ser vista. Por isso, a aprendizagem canalizada pelos sentidos é mais interessante e duradoura em termos de memória de curto e médio prazos.

Terceiro, os sentidos ao absorverem quase que no total a soma das mensagens enviadas e recebidas, motivam as reações intelectuais racionais, ativam a curiosidade, provocam o deleite emocional físico e energizam a memória, elementos inerentes característicos e necessariamente voltados ao cognitivo porque presentes no aprendizado. Somos como que transmutados em aprendizes pelos sentidos que, ao se desenvolverem, nos dominam pela faculdade da absorção do conteúdo transmitido e recebido. Mas isso não é tudo.

Quarto, partindo de um modo explícito ou não, suscitam imediatamente reações racionais-cognitivas, tais como a dúvida quanto à sua credibilidade ou à própria incredibilidade do apreciado, a percepção automática de uma verossimilhança ou ao inverso, da falsidade de uma imprecisão aleatória, princípios

básicos que movem à procura, à dúvida, enfim, ao questionamento e à descoberta final de uma verdade entre muitas, nem sempre fortuita, mas esperada, dada a sua esmerada construção para fins pedagógicos de ensino e aprendizagem que, não raro, invocam a memória de construtos sintéticos.

Quinto, porque ao lançar mão em paralelo de vários outros meios criativos, descritivos e ilustrativos, até aos extra-fílmicos a eles profundamente ligados, tornaram-se confirmadores em sua tarefa de aumentar o grau de convencimento e o raciocínio objetivo pluralista em termos lógicos de um avanço em direção ao conhecimento progressivo e intensivo, tanto em formas qualitativas quanto em quantitativas para os fins de explicações de aprendizado necessários aos assuntos ou temas abordados especificamente em cada programa e que se estendam fora destes.

Essas etapas não necessariamente assim ordenadas, se de alguma forma ignoradas ou passadas ao largo constroem a transmissão do conhecimento e não raro transformam o tele-documentário num mero passa-tempo disforme televisado, forma pela qual em geral são vistos e interpretados, sem questionamentos ou preocupações que porventura venham a surgir, mas cuja matéria prima aí jaz à espera de alguém com olho clínico e crítico que o faça.

A crítica avaliativa ao tele-documentário educativo não está estritamente só nessa tarefa de crivo e de escolha, mas é um elemento importante dela. Menos ainda se pode concluir que a crítica da não-ficção seja a mesma crítica de filme drama, encontrada nos jornais diários de todo o mundo. São mesmo raros aqueles que se dedicam somente à crítica da não-ficção.

Entretanto, deve possuir um requisito primordial, do observador, do educador, do profundo interessado na grande temática, alguém que debata os pontos fortes e os nem tanto, com clareza e percepção. Os educadores do presente têm demonstrado a sua posição, favorável aos tele-documentários, pelo que se evidencia na sua franca aceitação em meios acadêmicos nos diversos países de todo o planeta.

Para dar exemplos dessa configuração, Eisner sugere a importância epistemológica da fotografia e do filme científico, leia-se, documentário, em reforçar diretamente os estudantes nas diversas possibilidades existentes na pesquisa qualitativa “mais diretamente, talvez, que em qualquer outro modelo”. (Eisner, 1998, p. 236-37).

No estudo de variadas categorias de inteligência racional desenvolvido por Gardner reafirmam-se subjacentes à riqueza, em termos racionais cognitivos do filme e do cinema que criam e transferem conhecimentos aos grupos de

O filme de não-ficção e a educação: uma leitura histórico-literária

estudantes, amadores ou neófitos com uma extraordinária autoridade e competência. (Gardner, 1993).

Portanto, dever-se-ia considerar a não existência de dúvidas ou empecilhos ao desenvolvimento do saber e do conhecimento a partir do tele-documentário, como um mapa geral do caminho da transferência primordial deste ao ensino em todos os níveis e como um todo.

Essa preocupação deixa de existir quando se observam a sua forma e conteúdo, a crítica construtiva dos materiais apresentados e o modo pelo qual eles se inserem criativa e inovativamente no saber da humanidade.

CONCLUSÕES

É minha opinião pessoal que os tele-documentários alemães, canadenses, franceses, ingleses, japoneses e norte-americanos, entre os de demais nacionalidades, tenham atingido a quintessência da perfeição, em termos educativos, obtida com o tripé Arte, Ciência e Tecnologia, para colimarem em termos qualitativos na grácil passagem das práticas e saberes da Educação.

Conseguiram-no pela capacidade da abstração da Arte, de explicação da Ciência e da exposição prática que a tecnologia do filme o permitem, como um instrumento para a consecução da obra escrita a ser filmada.

Especialmente quando os seus escritos atingem um elevado teor de *teachability*, qualidade e perfeição notórias, em que a habilidade de ensinar torna-se transparente na entrega do produto, uma vez representado pela clareza da expressão oral, na escolha das imagens e na seleção das metáforas gráficas ilustrativas daquilo que se está descrevendo.

A lógica mediática observada pelo ponto de vista da sintaxe fílmica moderna embutida no tele-documentário se detém a explicar detalhes, mesmo se sinteticamente, para fins de uma melhor compreensão e absorção. Ao reviver o drama ou ação gráfica explícita da obra não-fictiva, o apresentador de cada peça tem por obrigação enfatizar a situação vivenciada sublinhando o que achar necessário, quando necessário. (Franco, 1997, p. 136-137).

Daí porque os ruídos (a não comunicação) sejam inoportunos e nada bem-vindos. Os ruídos visuais tais como as vinhetas das emissoras locais ou das produtoras originais do filme, não raro se tornam objeto de transtorno à compreensão, especialmente entre nós, em que itens legendados em português

aparecem com frequência, pois fazem com que as partes laterais das referidas legendas se tornem ofuscadas pelas vinhetas, tornando-as ilegíveis.

As vinhetas, que em geral são logogrifos (logos) de alguma companhia produtora ou da que esteja emitindo o *broadcasting* tornam-se exageradas em número e destituídas de critérios, mostrando somente a que vieram: registrar a sua presença propagandística ou publicitária na tela, e tão somente.

Se sobrepostas aos detalhes da obra, aparecem sem uma absoluta necessidade, em geral mal postas, nos cantos das telinhas, algumas destas em certos filmes, já podadas nas laterais. E não servem para nada mais, além de, como já dito, interferir na recepção.

Por outro lado, a problemática da tradução dos textos da língua estrangeira em que sejam rodados tem se mostrado gerenciável, depois de muitas reclamações da falta de critérios qualitativos que em geral têm assumido semelhantes empreitadas lingüísticas, a tal ponto que as empresas dedicadas a esse trabalho, dadas tantas reclamações, melhoraram muito em sua apresentação geral nos últimos cinco anos.

Afinal, tudo se baseia numa questão de mercado de trabalho, no fato de que a medida dos bons tradutores se verifica pelos salários que ganham e se essas empresas estão dispostas a pagá-los; de resto parece evidente que terão muito bons tradutores à sua disposição, em qualquer momento.

Uma avaliação precisa e séria de programas que existam disponíveis no mercado implica o conhecimento dos diversos assuntos a que eles se dediquem por parte dos avaliadores, das técnicas de filmagens usadas e para que fins serão utilizados.

Algumas equipes de *experts* deveriam existir para que os resultados fossem produzidos com a rapidez da natural demanda. Acredito que a redenção racional da televisão como instrumento educativo esteja no seu uso adequado para os fins educativos que se exigem. O exemplo que se segue mostra aquilo a que me refiro.

Entrevistado recentemente por Tamara Leftel, o célebre futurólogo Alvin Tofler, em visita ao Brasil, afirmou com certa veemência: “Combinem-se a televisão, o computador, os pais, as comunidades, e as pessoas irão revolucionar o ensino.” Logo em seguida, reforçando esse truísmo, completa: “a maior revolução no ensino nos Estados Unidos foi a das pessoas ensinarem, umas às outras, como usar o computador – mais de 50 milhões delas o fizeram!”. (Globo News, 1997).

Todos sabemos que o filme de não-ficção ou documentário faz coisas que o ensino de cuspe-e-giz não é capaz. Nem por isso diminuo a sua importância nem

O filme de não-ficção e a educação: uma leitura histórico-literária

deixo de considerá-lo, pois é sabido que os professores inspirados oferecem uma grande motivação aos alunos que com eles se identificam sendo os seus guias mais importantes, depois da família, na evolução social dos jovens, em sua tarefa de desvendar o seu e nosso mundo.

Mas não são os professores por si sós os responsáveis únicos pelo ensino das massas populacionais, coisa em que outros meios talvez sejam até mais competentes, mais eficientes, se vistos na sua totalidade ou em áreas específicas, tais como nas ciências.

No entanto, esse ponto só será claro e pacífico, para que os tele-documentários sejam mais e melhor aceitos pelas comunidades acadêmicas necessitadas de enriquecimento e de facilitação do ensino e da aprendizagem no século XXI, quando todos, governo e público, se aperceberem dos requerimentos de qualidade naturais destes e entenderem a sua profundidade na medida adequada. E agirem criativa e eqüitativamente em prol do desenvolvimento e aperfeiçoamento dela.

REFERÊNCIAS

ANDREW, D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p. 102.

ANDREW, op. Cit. p. 103, apud Balázs, B. *Theory of Film*. Londres: Dobson, 1952, p. 156.

CARRIÈRE, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

EISNER, E. W. *The Enlightened Eye: Qualitative Enquiry and the Enhancement of Educational Practice* Upper Saddle River. Merril: 1998, p. 236-37.

FRANCO, G. A. L. *A Tecnologia Educacional do vídeo no Ensino Superior: Subsídios para a leitura crítica de documentários*. Rio de Janeiro: Tecnologia Educacional, 136-137, mai-ago 1997, p. 20-23, e mais recentemente, *O tele-documentário: Educação, Arte, Ciência e Técnica*. Rio de Janeiro: Tecnologia Educacional, 182-183, jan-jun 2001, p. 90-103.

GARDNER, H. *Frames of Mind, The Theory of Multiple Intelligences*. Nova York: Basic Books, 1993, passim.

GOURMONT, R de. *Epilogues: Cinematographe*. Paris: Mercure de France, 1907.

LEYDA J. *Kino: histoire du cinema russe et sovietique*. Paris: L' Age de l'Homme, 1976.

MACDONALD, K. et al, *Borislalaw Matuszewski and the Documentary Idea*, em: *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. Londres: Faber & Faber, 1998, p.13.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 179.

ROSEN, P. *Document and Documentary, on the Persistence of Historical Concepts*, in Michael Renov (ed.) *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993, p. 80.

VIRILIO, P. *Guerre et Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p.19.

Entrevista concedida por Alvin Tofler à Tamara Leftel, *Conta Corrente*, *Globo News*, Canal 40 – Net Rio, 19/12/1997.