

CINEMA, FILMES, PROFESSORES E ALUNOS

FERREIRA, Susana da Costa - UFPR.
susana@ufpr.br

Área Temática: Teoria, Metodologias e Práticas
Agência Financiadora: Não contou com financiamento

Resumo

Os filmes fazem parte de um conjunto de tecnologias que, integrantes do “repertório cultural” de professores e alunos, e são levadas para a sala de aula. Somada a tais representações sociais, observamos ainda a utilização de filmes como recurso didático recorrente na escola em todos os graus de ensino. No presente artigo, a proposta de estudo do tema cinematográfico tem um duplo objetivo: 1) Indicar, a partir de análises fílmicas, alguns aspectos didáticos e técnicos que devem ser observados pelos professores para a integração dos filmes em seu trabalho docente e; 2) Compartilhar algumas conclusões de pesquisas desenvolvidas sobre o significado da presença constante de imagens de professores e situações educacionais em filmes, especialmente nas obras norte americanas. Para tanto, retomamos a importância e a consideração do imaginário na constituição das sociedades contemporâneas, percorremos brevemente as origens históricas das imagens e do cinema, salientamos alguns elementos técnicos necessários para a análise fílmica e exemplificamos o estudo de alguns filmes clássicos que tem como personagens os professores e alunos. A análise considera historicamente os períodos de pós Segunda Guerra Mundial, embasando as reflexões em historiadores, filósofos e sociólogos, utilizando-se paralelamente dos autores de análises fílmicas que investigam a linguagem cinematográfica e seus significados. O exercício constante é o de buscar os elementos da realidade por meio da representação. A ampliação das possibilidades de leitura de cada filme, o “espelhamento” dos audiovisuais na mentalidade social, que incluem as zonas ideológicas não visíveis, são as expectativas de resultados de aprendizagens mais engajadas e ao mesmo tempo são as nossas conclusões.

Palavras-chave: Filmes; Imagens; Professores; Repertório cultural.

Introdução

Conhecemos, nos anos 70, um professor que sempre contava uma história paralela aos assuntos da disciplina Psicologia da Educação. Um pouco de atenção fazia com que ficasse evidente a relação da história real com o texto do próximo teórico que deveríamos ler. Anos mais tarde, ao estudar para o doutoramento, encontrei, na Biblioteca da Universidade Federal do Paraná, a tese de concurso à Livre Docência para a cadeira de Didática Geral e Especial, do referido professor, datada em 1952. O presente trabalho nos permite retomar a fantasia poética do antigo professor para buscar as remotíssimas origens do cinema. Na introdução de sua tese, pudemos encontrar alguns dos principais elementos que muito mais tarde iriam dar vida e celebridade ao cinematógrafo e, mais que tudo isso, dar origem a uma forma de

entretenimento que tornou-se um hábito e passou a fazer parte do repertório cultural das pessoas, incluindo alunos e professores.

Encarada como uma seqüência de sombras que se projetam sobre uma superfície lisa, provocadas por objetos que se interpõem entre a fogueira acesa no chão e as paredes que sustentam o teto da caverna do homem primitivo, podemos dizer que a projeção luminosa é quase tão antiga quanto o mundo. Caçador por instinto e por necessidade, o primeiro sentimento desse homem certamente deverá ser o de terror que lhe causa uma negra forma inatingível, freqüentemente a seguir-lhe os passos (...) O homem paleolítico teme a sua própria sombra por não poder achar explicação para o motivo da perseguição habitual daquele vulto negro e disforme, durante o dia. À noite, chegando à sua caverna, rodeia-se da mulher e do filho pequenino, acocora-se ao redor do braseiro que lhe serve de luz e, simultaneamente, de calor e julga-se livre da perseguição. Mas o monstro não o abandona. Alí está ele na rede, atrás de si, reproduzindo com insistência irritante o menor de seus movimentos (...) Aconchegado ao colo materno, o pequeno de longe se diverte com aquelas sombras que se movimentam, indo e vindo, descendo, subindo, deformando-se, aumentando e diminuindo e ri de contentamento batendo palmas. O homem compreendeu agora aquele riso infantil e sorri também. Todos agora riem. O homem ri do menino que ri. Ri de seu estúpido terror. Ri e com prazer. Encontrou a explicação e dali por diante não mais temerá a sua sombra. Nem a sua própria nem qualquer outra. (WOISKI, 1952, p.12-13).

.As imagens fantásticas, ou de verossimilhanças nos fascinam porque reúnem aspirações e necessidades que trazemos desde a infância. Imagens que projetamos na intencionalidade da ação, nas perspectivas e sonhos, idéias e projetos, que acabam por integrar conceitualmente a instância intelectual e o universo cultural. Imagens que (devemos considerar) alimentaram nossa maturação para o discernimento entre o real e o imaginário.

O cinema: um pouco de história.

Os pesquisadores geralmente consideram as *sombras chinesas* como as mais antigas predecessoras do cinema. Entretanto, podemos datar da publicação de Bacon as *lanternas mágicas*, outras tantas sucessoras das sombras orientais que provocaram risos e sustos ao apresentarem fantasmas e demônios, ilustrações de contos e canções populares. O equipamento constava de um lençol branco, uma lanterna com uma única lente e uma vela como fonte luminosa. As histórias eram contadas com a ajuda de lâminas de vidro com desenhos pintados à mão, projetadas no fundo branco.

Joseph Plateau, Euler, Wangestein e Claude Milliet preocuparam-se em aperfeiçoar o aparelho de projeção. Jean Paul Marat e Jacques Charles passaram a valer-se das projeções fixas para ilustração de suas lições de medicina e de física, inaugurando, de certa forma, o cinema como material didático.

No entanto, concomitantemente, exploradores da ignorância e da superstição popular não perderam tempo em tirar todo o proveito possível do mágico instrumento.

Em 1879, Ferrier inventou o primeiro filme fotográfico, aperfeiçoado dez anos mais tarde pelo americano George Eastman. Este último comercializou um filme flexível de celulose. O americano Thomas Edison e o inglês William Dicson encomendaram-lhe fitas com 35 milímetros de largura, que tiveram a idéia de perfurar dos dois lados. Uma roda dentada poderia assim desenrolá-las de modo regular... Nascia o filme!

Depois de observar o mecanismo de uma máquina de costura, os irmãos Lumière inventaram um projetor que fazia com que as imagens parassem e avançassem. Era a invenção do cinema.

Auguste e Louis Lumière decidem enviar operadores a muitos países, encarregados de uma dupla missão: realizar filmes para alimentar o repertório do cinematógrafo e organizar sessões de projeção. Entretanto, os operadores Lumière, serão excluídos diante do protecionismo americano. No clima isolacionista desenvolvido pelo novo presidente dos Estados Unidos, William Mc Kinley, aparelhos rivais surgem no mercado, muitas vezes acompanhados do *slogan* “*America for Americans*”. A publicidade explora os sentimentos nacionalistas (TOULET, 1988, p.22).

George Méliès organiza seu primeiro estúdio no fundo de seu jardim em Montreuil, construindo cenários de papelão, criando inclusive os figurinos e atuando. Méliès dirigiu cerca de 500 filmes entre 1896 e 1912.

Em 1910, David Griffth se instala no povoado de Hollywood e realiza os primeiros filmes de grande espetáculo. Ousa com closes, movimentos de câmera e reconstituições. Os espectadores se apertam nas salas e pagam um níquel por sessão. Os produtores apostam e lucram. Os estúdios transformam um desconhecido em astro. Nasce a indústria do cinema.

A competição pela produção de filmes passa a ser acirrada. Já nas décadas de 10 e 20, SKLAR quantifica em “dez mil e tantos” os filmes mudos produzidos entre 1912 e 1929. Registra também que a maioria das cidades americanas de tamanho médio, nesse periodo, se envaidecia por possuir pelo menos um suntuoso palácio do cinema com requintes de arquitetura que iam da reprodução um templo egípcio a de um palácio barroco.

A “sétima arte” pode ser considerada recente em termos históricos, entretanto os filmes têm persistido como entretenimento, agora diluídos entre pequenas salas de cinema, vídeos e DVDs, como também rotineiramente transmitidos pela televisão, de tal forma que, nas sociedades contemporâneas, permanece o hábito do cinema.

Cinema, Cultura e Escola.

A ampliação do uso dos filmes em VHS e DVDs aproximaram a produção cinematográfica de boa parte da população mundial. No Brasil, os filmes passam a integrar a cultura escolar, favorecidos pela expansão tecnológica que levou ao barateamento dos custos, principalmente a partir do final dos anos 80. Nos anos 90, as escolas passam a ser sistematicamente equipadas com novas tecnologias, principalmente da área de informática, assim como com televisões e aparelhos para a reprodução de filmes.

Para KORNIS, as discussões relacionadas com a definição da natureza da imagem cinematográfica iniciam-se nos anos 20, quando surgiram “indícios de que alguns historiadores passavam a reconhecer o cinema como fonte de conhecimento histórico (...) prevaleceria então a idéia de que os cineastas não copiam a realidade, mas ao transpô-la para o filme, revelam seus mecanismos”. A transformação do conceito do cinema como o de apenas um entretenimento para sua consideração como documento histórico prossegue nas décadas seguintes e passa a ocorrer na medida da percepção de que o filme “articula ao contexto histórico e cultural que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica” (KORNIS, 1992, p.239).

Marc Ferro baliza, como precursor, o estudo entre História, Cinema e Sociedade analisando os produtos cinematográficos por vários prismas: como agente da História, como instrumento de planejamento das táticas militares; como forma de indução (propaganda) como proposta de visões de mundo inéditas, novas leituras da realidade social; como possibilidade de autonomia e de contra poder; intervenção social (produção, comercialização, seleção de gêneros, referências e significados culturais); e como linguagem específica que inclui formas de censura e de autocensura.

Em última análise, o autor enuncia que “todo filme têm uma história que é história” (FERRO, 1992, p.17), história essa que pode desvelar toda uma rede de relações pessoais, estatutos, privilégios, hierarquias, lucros e glórias. Assim, o documento fílmico relaciona-se com dois aspectos: “a concepção de história do pesquisador e o valor intrínseco do documento” (NOVA, 2006, p.1).

Tal enunciado abre a perspectiva de análise de cada filme, retirando o temor de apelar para outros saberes para melhor compreendê-lo, entendendo que o cinema, “Imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e porque não aquilo que aconteceu?) as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão história quanto a História” (FERRO, 1992, p.17).

Linguagens do Cinema.

Para TURNER (1997, p. 51), o cinema não é uma linguagem, “mas gera seus significados por meio de sistemas que funcionam como linguagens”.

Podemos considerar como linguagem cinematográfica o conjunto de códigos específicos, de elementos peculiares que não são derivados de outra forma de expressão, mas que são próprias do meio cinematográfico. Nesse sentido, torna-se evidente que o hábito de assistir filmes acaba por proporcionar um repertório, e um filme será entendido em termos de outros filmes, até a aproximação de uma espécie de fio condutor, ou *gramática* consensual. “Intertextualidade é um termo empregado para descrever o modo como qualquer texto de um filme será entendido mediante nossa experiência ou percepção de textos de outros filmes” (TURNER, 1997, p.69).

Entretanto, para WILLIAMS, faz-se necessária uma atenção especial para a análise de obras e instituições culturais específicas, pois são parte da organização social em seu conjunto. Para tanto,

a palavra-chave é padrão: qualquer análise cultural útil se inicia com o descobrimento de um tipo característico de padrões e a análise cultural geral se ocupa das relações entre eles, que as vezes revelam identidades e correspondências inesperadas entre atividades até então consideradas isoladamente, e em outras ocasiões mostram descontinuidades imprevistas. (WILLIAMS, 2003, p.56

A utilização do cinema em sala de aula deve ser considerada a partir do entendimento de que os filmes fazem parte de um conjunto histórico cultural, produzidos em determinado contexto e que podem construir representações variadas, que são experimentadas singular e coletivamente segundo as condições sociais, a faixa etária e o capital cultural dos espectadores.

Nesse sentido, as orientações são as de analisar a obra cinematográfica como um todo: roteiro, direção, produção, crítica. O olhar do professor, no caso de integrar o filme ou citações de filme em seu programa de ensino, pode ser o de objetivar a obra como “documento primário” quando forem analisados os aspectos da época da produção, ou seja, a leitura histórica do filme, e como “documento secundário” quando o enfoque é dado à sua representação no passado (NOVA, 2006, p. 1).

Alguns olhares técnicos sobre os filmes.

O termo “gênero” é retirado dos estudos literários, em que é usado para delinear a diferença entre sátira e comédia, tragédia e farsa, e assim por diante. O conceito de gênero tornou-se um instrumento útil para a análise dos filmes: é um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa que está assistindo.

Os gêneros são dinâmicos, atravessam um ciclo típico de mudanças durante sua existência. “Conscientemente ou não, os filmes determinam-se, em larga escala, uns em relação aos outros, esboçam um campo que não deixa de ter analogia com um campo literário (...) respondem-se, citam-se, parodiam-se, ultrapassam-se e todos esses jogos de contextura de modo muito central contribuem para fazer caminhar em direção a seu desenvolvimento ininterrupto” (METZ, 1980, p.181).

Excetuando as comédias, musicais e documentários, todos os demais gêneros podem ser considerados dramas. “A situação conflitiva, geralmente de cunho psicológico, comportamental ou de relacionamento interpessoal compõe o *leitmotiv* do filme. O drama (...) constitui o cinema por excelência, justamente por focar a problemática humana”. (BILHARINHO, 1996, p.150).

A história é o significado, o conteúdo narrativo. O termo diegese, próximo, mas não sinônimo, designa a história e suas interligações, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós supõe), em todo caso, que lhe é relacionado. A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independente dos meios e recursos que dele se encarregam.

A contrapartida da diegese é tudo que se refere à expressão, o que é próprio da linguagem cinematográfica: um conjunto de imagens específicas, de palavras, de ruídos, de música _ a materialidade do filme.

O lugar de encontro e da associação conteúdo-expressão é a narrativa. “É a narrativa que permite que a história tome forma (...) só quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do filme adquirem uma razão de existir” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, p.40-41).

O tema, o conteúdo do filme, com a seqüência das cenas, os personagens, os ambientes e os diálogos, colocados no papel, constituem a estrutura, o roteiro que vai ser

filmado. O roteiro pode ser adaptado de um livro, biografia ou romance, de uma peça teatral, ou escrito especialmente para o cinema.

O enquadramento é a unidade básica do discurso fílmico. É a representação filmada em um certo espaço por um certo tempo. Planos são delimitações das distâncias, alturas e amplitudes das tomadas das imagens, angulações são posições da câmera. Pontuações e cortes marcam as passagens entre imagens. A iluminação também organiza o espaço e dramatiza as cenas.

O som, os efeitos sonoros e a trilha musical podem ser a base dos filmes musicais, enfatizar as nuances emocionais e podem também desempenhar função narrativa. A montagem refere-se à seleção e organização do material filmado. Figurinos, maquiagem, e efeitos especiais estão entre tantos outros componentes de uma obra cinematográfica, que é produzida em equipe.

Tais componentes não devem passar despercebidos pelos professores que pretendem uma boa análise do filme com seus alunos. O cinema é “instância particularmente importante na produção de identidades culturais na sociedade brasileira durante todo o século XX, e de modo muito especial durante o período de 1930 a 1970. (LOURO, 2000, p. 426).

O professor e sua representação nos filmes.

A produção e a reprodução das imagens cinematográficas nas telas podem perfazer uma direção e um controle social, uma espécie de “filtro do real” ou um “sismógrafo sensor especialmente hábil para captar e compreender melhor as oscilações da sociedade e da história” (SORLIN, 1994, p. 86-100)

O controle e a direção das imagens ao longo de décadas de hegemonia de produção de filmes fez com que Hollywood construísse uma tipicidade de personagens e modelos que habitam os roteiros e as telas, integrados em papéis sociais oficiais ou circulando pelas margens consentidas do *establishment*. Tais personagens têm, a meu ver, permitido a continuidade do sucesso dos filmes e por outro lado têm reforçado as características de individualismo assim como permitido a reprodução do puritanismo, do isolacionismo, do dinamismo e a democracia *peculiar.americana*.

MAY observa os anos 30 como mais tolerante e inclusiva. Para o autor, os anos 50 representaram um retorno a uma cultura nacional ainda mais intolerante e monolítica no período do pós-guerra e da Guerra Fria do que no período da Presidência Roosevelt, quando o

país era uma nação isolacionista norteada pelos valores anglo-saxões. Os filmes dos grandes estúdios, a partir dos anos 40, definiam tal retrocesso.

Por sua vez, os autores e diretores de uma nova geração dos anos 50 e 60 (filmes noir, filmes críticos e de contra cultura) refletiram a tensão e a ansiedade criada por tal retrocesso e mostraram, nas entrelinhas de suas criações, um perfil da cultura do pós- guerra.

Pesquisadoras americanas, em estudos dos anos 90, questionam a respeito do tratamento e da representação de imagens de professores. O que as caricaturas negativas dos professores, transmitem para as mentalidades? Está evidenciado, para as autoras, que os americanos não escolarizam seus filhos para que acreditem no ideal de ser um acadêmico respeitado que cultiva o intelecto. Um bom professor pode significar muito para um estudante emocionalmente, mas a apreciação pelo estímulo intelectual, rotineiramente, não encontra eco nas aspirações dos contribuintes (comunidade) com relação aos professores. Segundo as pesquisadoras, não existem expectativas a respeito do professor como intelectual.

Os professores podem não ter refletido a respeito de como os administradores, pais, membros da comunidade e a mídia os configuram, não pelo motivo de quem são, mas devido a memórias pessoais ou estereótipos de consistentes comportamentos culturais que permanecem inquestionáveis e imutáveis. Frequentemente esses sentimentos pessoais a respeito do que significa ser um professor persistem, a despeito de experiências contraditórias (JOSEPH/BURNAFORD, 1994, tradução da autora)

Tal pesquisa inclui, no escopo desse imaginário sobre o professor, os romances, a televisão, e o cinema como forças que interferem na sensibilidade popular. Na interpretação das autoras, no diálogo com os modelos, buscam-se também os significados do ensinar.

Os professores têm características especiais de vulnerabilidade, de importância e mesmo de dificuldade no trato cinematográfico, provavelmente pelas ambigüidades não resolvidas a respeito de seu papel social, sempre enevoado entre o herói e o subalterno, o que, de certa forma, o faz síntese das contradições do sistema social. Se, por um lado, tal personagem é marcado pelo controle coletivo, por outro emblematiza as aspirações de liberdade individual.

A posição ocupada pelo professor no período de relativa estabilidade e afirmação de valores do *American Way*, pós segunda Guerra Mundial, pode ser observada em *Good Morning Miss Dove* (**Ocaso de uma alma**) de 1955, que faz uma apologia dos valores sociais, colocando a escola e a professora como modelos de tais expectativas.

Na escola de *Liberty Hill*, *Miss Dove* não tinha problemas com a disciplina, pois os valores definidos socialmente eram compatíveis com os valores pessoais da professora. A foto *still* da propaganda do filme evidencia a cena na qual o médico e o pastor carregam a professora doente para o hospital, fazendo com os braços uma espécie de cadeirinha. Configura-se, assim a essência da autoridade hierárquica estabelecida, por meio de um trio de personagens-modelo, inquestionáveis, cada um deles em sua atuação, reforçando a hipótese de um mesmo patamar hierárquico para o pastor, o médico e a professora.

O filme *Inherit the Wind* (**Herdeiros do Vento**) estabelece uma severa crítica ao fanatismo presente na forma peculiar da democracia americana. O professor se mostra perplexo e abatido na prisão causada por suas aulas fundamentadas na teoria de Darwin. O objetivo do diretor é estabelecer um paralelo do fundamentalismo religioso dos anos 20, principalmente nas cidades do interior americano, com o fanatismo macartista anticomunista dos anos 50. Kramer usa o fato verídico ocorrido em 1925, da acusação, prisão e julgamento de um professor, cujo crime era a crença científica.

Em *To Sir with love* (**Ao mestre com carinho**) de 1966, James Clavell, em produção americana, estrategicamente faz da Inglaterra o cenário para a discussão do problema racial. Evidenciam-se as diferenças e a ascendência de um professor negro, culto e refinado, educado nos Estados Unidos, sobre adolescentes da periferia de Londres.

O problema racial aparece como fundamental, entre os focos de inconformismo americano dos anos 60. Além da situação econômica da baixa cotação da libra, que tornava a produção mais barata, talvez tenha sido a pressão do movimento racial nos Estados Unidos, um dos motivos para que o filme tenha sido rodado, entre outros dezesseis naquele ano, na Inglaterra, com produção e atores principais americanos.

O filme autobiográfico **Conrack**, de 1974, apresenta mais um ângulo de denúncia com relação a um sistema escolar público supostamente democrático, mas que discrimina e isola crianças negras apesar de todos os esforços do professor, por sua vez isolado e desamparado pelo sistema, tendo como pano de fundo a Guerra do Vietnã.

Finalizando.

A opção pela adaptação ao meio como princípio capital, bem como por um currículo funcional e imediato, desenvolvido para a afirmação da sociedade americana, acabou por diluir os valores essenciais que estruturavam a autoridade hierárquica com a conseqüente transferência da responsabilidade do resgate e manutenção de valores sociais para os

professores (personagens?) heróis, no cenário de uma sociedade que pouco a pouco deixa de reconhecer tais valores.

A utilização dos filmes pelo professor nas salas de aula, pressupõe uma série de indagações sócio-históricas que devem ir muito além do reconhecimento do fascínio e das impressões das imagens e dos heroísmos.

REFERÊNCIAS

BILHARINHO, G. **Cem anos de cinema**. Instituto Triangulino de Cultura. Uberaba, M. G, 1996, 47p.

FERREIRA, S.C. **O professor como personagem e a escola como cenário**. Escola e sociedade em filmes americanos (1955-1974). 2003.187p. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal do Paraná.

FERRO, M. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, 143p.

_____. *Cine e História*. Colección Punto y Línea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

FICHO, J.P. **A Civilização Americana**. Tradução de Maria Carolina F. de Castilho Pires. Campinas, SP: Papirus, 1990, 130p.

HOFSTADTER, R. **Antiintelectualismo nos Estados Unidos**. Tradução de Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, 545p.

JOSEPH, P.B.; BURNAFORD, G. **Images of Schoolteachers in Twentieth-Century América**: Paragons, Polarities, Complexities. United States, New York: St. Martin Press, 1994, 176p.

KORNIS, M. A. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n 2, p. 237-250, 1992.

LOURO, G. L. O Cinema como Pedagogia. In: VEIGA, C.G.(org) **500 anos de educação no Brasil**, Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

MAY, L. **The Big Tomorrow**: Hollywood and the Politics of the American Way. United States: The University of Chicago Press, 2000, 346p.

METZ, C. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marília Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980, 347p.

NOVA, C. O cinema e o conhecimento da história. In: **Olho da História**. Nº 3, 2006 . Disponível em: file:///C:/Documents and Settings/mfaria/Desktop/o3cris.html. Acesso em 17 de maio de 2007.

PATTON, F.G. **Good Morning Miss Dove**. USA: Pocket Books Dodd Mead & Company, 1967, 4ª ed, 165p.

SKLAR, R. **História Social do Cinema Americano**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo, S. P: Cultrix, 1975.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as Imagens, Testemunhas da História. **Estudos Históricos** n° 13, jan/jun. Fundação Getúlio Vargas, 1994.

SWIDLER, A. Culture in Action: Symbols and Strategies. **American Sociological Review** New York, USA. Vol. 51, 1986, 273-286p.

TOULET, E. **O cinema, invenção do século**. Tradução de Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988, 176p.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997, 174p.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, S. P: Papyrus, 1994, 152p.

WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WOISKI, A. **A cinematografia Pedagógica** _ sua importância e necessidade na Didática Contemporânea. 1952. 108p. Tese de Livre Docência. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade Federal do Paraná.

Filmes citados:

Good Morning Miss Dove (Ocaso de uma alma), 1955. Direção de Henry Koster.

Inherit the Wind (Herdeiros do Vento), 1960. Direção de Stanley Kramer.

To Sir With Love (Ao mestre com carinho), 1966. Direção de James Clavell.

Conrack (Conrack), 1974. Direção de Martin Ritt.