

# ENCONTROS DE CINEMA

7º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE VIANA 2018

**COORDENAÇÃO**

DANIEL MACIEL

PATRÍCIA NOGUEIRA

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO

CARLOS EDUARDO VIANA

# **ENCONTROS DE CINEMA**

**7º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE VIANA 2018**

ISBN 978-989-54416-3-1

AO NORTE – ASSOCIAÇÃO DE PRODUÇÃO E ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL

# FICHA TÉCNICA

**TÍTULO:** Conferência Internacional de Cinema de Viana 2018

**COORDENAÇÃO:** Daniel Maciel, Patrícia Nogueira, José da Silva Ribeiro e Carlos Eduardo Viana

**TIPO DE PUBLICAÇÃO:** Livro

**TIRAGEM:** Edição electrónica

**FORMATO:** PDF

**ISBN:** 978-989-54416-3-1

**DATA DE PUBLICAÇÃO:** Março de 2020

**EDIÇÃO:** AO NORTE

**CIDADE:** Viana do Castelo

**ÁREA TEMÁTICA:** Artes | Cinema | Educação

**DESIGN:** Carlos Coutinho – publiSITO

## O DOCUMENTÁRIO E O DISCURSO EDUCATIVO: A VOZ DA CRIANÇA NO CINEMA

ANA LUÍSA OLIVEIRA

ESMAD-IPP – Portugal

ADRIANA BAPTISTA

ESMAD-IPP | uniMAD – Portugal

MARCO CONCEIÇÃO

NIMAE - ESMAE-IPP – Portugal

PEDRO SENNA NUNES

ESMAD - IPP – Portugal

---

### ANA LUÍSA OLIVEIRA

Licenciada em Comunicação Social pela Universidade do Minho, e com mestrado em Cinema Documental pela ESMAD, colaborou em vários meios de comunicação como jornalista e, desde 2014, enveredou pela área do cinema, mais especificamente na produção, argumento e realização. Correalizou a curta-metragem “Casas da Rua” (prémio de melhor curta-metragem no Festival de Cinema Shortcutz no Porto (2012)). Em 2014, realizou o seu segundo filme “2 Metros Quadrados”, selecionado no Festin - Festival Itinerante de Língua Portuguesa e exibido em várias salas de cinema independentes em Portugal. Em 2015, fez o argumento do documentário “Irmãos”, produzido pela Pixbee. O filme venceu o Grande Prémio e o Prémio de Melhor Edição do festival Caminhos do Cinema Português, arrecadou também o Lince de Ouro para Melhor Longa-metragem documental no FEST - New Directors Film Festival, esteve em destaque no festival Filmes do Homem e no Doc Outlook - International Market do Festival Visions Du Reel. Em 2017, correalizou e produziu a curta-metragem “A Ver o Mar”, premiada em vários festivais (Curtas de Vila do Conde, Cortéx, Fike, Ficca). Atualmente está a desenvolver a longa-metragem “Lar Doce Escola” sobre o ensino doméstico em Portugal.

---

### ADRIANA BAPTISTA

Doutorada em Psicolinguística (Literacia Verbal e Visual/leitura de textos híbridos); docente na ESMAD/IPP, no Mestrado de Comunicação Audiovisual, especialidade em Fotografia e Cinema Documental, nas Licenciaturas de Multimédia, Tecnologia Audiovisual e Fotografia; investigadora na uniMAD/ESMAD e no CLUL/FLUL, nas áreas de Semiótica e Retórica e Verbal e Visual.

---

### MARCO CONCEIÇÃO

PhD, Diretor de Som, Vice-Presidente da ESMAE-IPP e Diretor do Núcleo de Investigação em Música e Artes do Espetáculo, Professor colaborador nas disciplinas de Especialização Avançada e Projecto do Mestrado em Comunicação Audiovisual da ESMAD-IPP.

---

### PEDRO SENNA NUNES

Realizador, produtor, fotógrafo, consultor, programador. Realizou documentários, ficções e trabalhos experimentais em cinema e vídeo e produziu mais de 100 spots publicitários para a televisão e rádio. Colabora regularmente com coreógrafos, encenadores, artistas plásticos, actores, designers, escritores, músicos e arquitectos. Foi fundador do Teatro Meridional, Avanti.pt, Apordoc e Associação Portuguesa de Realizadores e é director artístico da Associação Vo'Arte e consultor de outras associações e projectos artísticos pontuais. Investigador do GECAPA que está integrado no CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

### RESUMO:

Para a realização de um documentário sobre Ensino Doméstico, refletiu-se sobre formas de construir um discurso, conferindo-lhe uma voz destacada das outras realidades da arena socioeducativa. De acordo com Nichols (1983: 249) entende-se que “a voz não está restrita a nenhum código ou recurso, como o diálogo ou comentário falado. A voz é talvez semelhante a esse padrão intangível, (...) formado pela interação única de todos os códigos de um filme (...)” e dado que “A voz de um documentário é o modo específico como um argumento ou uma perspectiva são apresentados.” (Nichols, 2001: 44), defende-se que parte dessa identidade se organiza através de estratégias de realização/edição, que conferem às crianças o direito a uma voz, e a serem, elas próprias, na deixis fílmica, o sujeito. A captação de imagem e som, em contextos educativos, e posterior edição, coloca múltiplos desafios éticos e técnicos

(e.g. escolha de planos visuais e sonoros) (cf. Dancyger, 2011), destinados a salientar as características particulares de um dado sujeito, recortando-o de um coletivo infantil (a turma, os alunos, os irmãos), organizado, por confronto o professor. Esta oposição, exige estratégias de realização/edição (seleção de falas, formas de tomar e conferir a palavra, gestão de tempos de elocução, pontos de vista visual e pontos de audição, controlo dos ruídos e dos silêncios, etc.) (cf. Sonnenschein, 2001) que se refletirão na construção eficaz da voz individual. Tomar-se-ão, por isso, para reflexão e análise, as estratégias visuais e sonoras, utilizados para a diferenciação e construção da voz individual e coletiva das personagens em contextos educativos, nos filmes *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000) e *Childhood* (Olin, 2017).

**PALAVRAS - CHAVE:** Cinema e educação, personagem, discurso educativo, voz, individualidade.

### **Abstract**

In order to make a documentary about homeschooling, we reflected on several ways of building a speech, giving voice that is detached from the other realities of the socio-educational arena. According to Nichols (1983, p.19) it is understood that "the voice is not restricted to any code or resource, such as spoken dialogue or comment. The voice is perhaps similar to this intangible pattern, (...) formed by the unique interaction of all the codes of a film (...) "and given that "The voice of a documentary is the specific way an argument or a perspective is presented." (Nichols 2001: 43), it is argued that part of this identity is organized through strategies of achievement / editing, giving the children the right to have a voice, and to be themselves, in the film. The capture of image and sound, in educational contexts, and subsequent editing, places multiple ethical and technical challenges (e.g. choice of visual and sound plans) (Dancyger, 2011), intended to emphasize the particular characteristics of a given subject, cutting it out of a children's collective (the class, the students, the siblings), organized, by confrontation, the teacher. This opposition requires strategies of achievement / editing (selection of speeches, ways of taking and conferring speech, management of speaking times, visual points of view and points of hearing, control of noise and silences, etc.), (Sonnenschein, 2001) which will be reflected in the effective construction of the individual voice. They will be taken, therefore, for reflection and analysis; the visual and sound strategies used for the differentiation and construction of the individual and collective voice of the characters in educational contexts in the films *The Blackboard* (Makhmalbaf, 2000) and *Childhood* (Olin, 2017).

**KEYWORDS:** Cinema and education, Character, Educational Speech, Voice, Individuality.

### **Introdução**

No âmbito da reflexão sobre as formas de realização capazes de dar voz às crianças no cinema, no âmbito da temática da educação enquanto realidade social relevante, foram visionados alguns filmes, a sua maioria sobre a temática da educação, mas também obras que exploram a relação entre as crianças e os adultos, o seu ponto de vista, sem que a temática esteja necessariamente relacionada com a questão educativa, do qual é exemplo o filme *Frère et Soeur* (Touati, 2014), e onde uma parte significativa da informação que estes transmitem é rececionada através da gestão da apresentação das relações entre crianças e crianças e adultos e crianças (conflitos, afetos, relatos, interações verbais).

Foram vários os filmes visionados, como os filmes *Être et Avoir* (Philibert, 2002), *Frère et Souer* (Touati, 2014), *A Turma* (Cantet, 2008), *Being and Becoming* (Bellar, 2014), *Beyond The Classroom* (Stracke, 2011), *Grown Without Schooling* (Kowalke, 2014), *High School* (Wiseman, 1968), *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000), *Nenhum a Menos* (Yimou, 1999), *Childhood* (Olin, 2017), sendo o foco muito diferente, em cada um deles, mas todos contribuindo para construir uma escala de variância da representação mental sobre os comportamentos de crianças e de adultos em contextos educativos. Estes filmes não concretizam obviamente uma lista exaustiva do que existe sobre a temática da educação e sobre a importância da criança enquanto sujeito fílmico, mas permitem consolidar uma reflexão sobre as particularidades dos sistemas educativos e das suas implicações e sobretudo exibem formas muito diversas do cinema se apropriar e mostrar o tema

Concentrar-nos-emos, neste artigo, sobretudo em dois filmes, *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000), uma viagem pelas montanhas das fronteiras do Irão, no período de conflito entre o Irão e o Iraque, guiada por professores que carregam quadros negros às costas em busca de alunos; e *Childhood* (Olin, 2017) que, ao longo de um ano, acompanha um grupo de crianças, numa escola de pedagogia Waldorf, fazendo uma reflexão sobre o método de ensino em idade pré-escolar e a importância de brincar como método de aprendizagem.

A escolha destes filmes prende-se com o facto de serem dois filmes distintos na abordagem ao tema da educação e nas opções de realização, como vamos poder analisar mais à frente neste artigo. Se por um lado, no filme *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000), a educação surge quase como um tema secundário subjacente ao conflito entre o Iraque e o Irão e no qual os dois professores têm uma missão que ultrapassa o objetivo de ensinar crianças e adultos analfabetos, por outro lado, no filme *Childhood* (Olin, 2017), o tema da educação, com um enfoque na pedagogia Waldorf, é central no decurso de toda a narrativa desenvolvida tendo as crianças como protagonistas do filme.

### **Contextualização do Homeschooling em Portugal**

O Ensino Doméstico é uma modalidade educativa, defensora de estratégias alternativas às do Ensino público em Portugal, pautadas por valores educativos baseados na autonomia, na aprendizagem coletiva, em ambientes verticais e em práticas educativas de consciencialização social para os valores de cidadania enquanto conteúdo educativo com a mesma importância que outros conteúdos teóricos.

A modalidade de Ensino Doméstico vem a ser legislada em Portugal, nos termos da alínea a) do nº 4 do artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 553/80, de 21 de Novembro, que aprova o Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo – “aquele que é lecionado no domicílio do aluno, por um familiar ou por pessoa que com ele habite” e nos termos do Despacho n.º 32, de 21 de Março de 1977, que veio definir as habilitações mínimas que as pessoas que pretendiam matricular alunos em Ensino Doméstico deviam possuir.

No Ensino Doméstico fica ao critério dos pais a matéria a lecionar e a forma como o fazem, mas as crianças devem, obrigatoriamente, estar matriculadas numa escola, onde estão sujeitas a avaliações e exames no final de cada ciclo. Cabe aos pais assegurar a educação dos filhos, sejam eles próprios, enquanto tutores, que ensinam os filhos em casa ou os que contratam um professor ou explicador para o fazer. Outra situação que se tem registado nos últimos anos é o aparecimento de comunidades de Ensino Doméstico um pouco por todo o país, que juntam crianças de diferentes idades que aprendem segundo esta modalidade, no entanto, esta situação ainda não está legalmente prevista.

Não sendo uma área sobre a qual pretendamos investigar a fundo, para contextualizar a temática, consultamos, entre outros, Ribeiro (2010, 2015 e 2017) e Sedlmayr (2014). Na conceção de Ribeiro, o “Ensino Doméstico é um projeto coletivo com história, dimensão organizacional e estruturas de apoio, portador de novos valores, práticas sociais, estilos de vida, maneiras diferentes de encarar a educação e certos aspetos da existência social” (citado por Ribeiro, 2017: 59).

Contrariamente à escola, no Ensino Doméstico o modo de organização educativo é pensado, conscientemente ou não, em função do educando, a partir de uma narrativa que lhe é própria. E porque estamos a lidar com educandos que viverão em contextos sociais plurais e frequentemente contraditórios, algo dissonantes com o património de disposições, hábitos e capacidades adquirido na mundividência de base familiar e das interconexões do espaço doméstico, prefigura-se como um desafio investigativo em longo prazo estudar na diacronia o impacto e os resultados desse otimismo reformador parentocrático cuja força motriz se ancorou na desconfiança em relação à escola como a instituição-chave na construção da cidade e dos sujeitos que a habitam”. (Ribeiro, Álvaro e José Augusto Palhares, 2017 22).

A consulta à literatura referida revelou uma realidade pedagógica no século XXI em Portugal, com contornos muito particulares. O Ensino Doméstico tem registado um aumento na procura. Nos últimos dois anos, triplicou o número de alunos em Ensino Doméstico, totalizando atualmente cerca de 619 crianças inscritas, de acordo com informação prestada pelo Ministério da Educação.

No âmbito de um projeto académico e como parte do processo de pesquisa e realização em curso do documentário sobre *homeschooling*<sup>1</sup>, foi iniciada uma pesquisa há cerca de um ano e meio, sobre a prática desta modalidade em Portugal, que incluiu entrevistas exploratórias a famílias de Ensino Doméstico (em Braga, Lisboa e na Lousã), para perceber as suas motivações e expectativas, e contactos com educadores e investigadores que desenvolvem a sua área de investigação sobre a temática, no sentido de aprofundar o

<sup>1</sup> realizado no âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Cinema Documental, na Escola Superior de Media, Artes e Design, do Instituto Politécnico do Porto.

conhecimento e a evolução do fenómeno em Portugal.

Da pesquisa realizada foi possível constatar que o contraste entre o ensino formal público e privado e o *homeschooling* centra-se sobretudo nas metodologias de aprendizagem, ou seja, o *homeschooling* é um ensino muito mais individualizado, no qual cada criança aprende ao seu ritmo sob a orientação dos pais, de um tutor ou de um monitor. Além disso, o tempo dedicado ao estudo é muito menor, havendo mais espaço para as brincadeiras e exploração de atividades ao ar livre e de interesse da própria criança. Sedlmayr questiona a liberdade de escolha das crianças, respeitando a sua individualidade e privilegiando “a brincadeira como a atividade mais importante da criança, através da qual evolui e aprende sobre o mundo, isto diz respeito a uma brincadeira livre e espontânea” (...) Brincar não é seguir regras impostas e arbitrarias de algum adulto que ainda quer fazer passar disfarçadamente uma mensagem pedagógica. Brincar, para ser válido e significativo, como a natureza o intencionou, tem que ser em perfeita liberdade (Sedlmayr, 2014 37).

Distingue-se também pela ausência de grandes turmas, as crianças aprendem em grupos mais pequenos. O próprio espaço de aprendizagem é totalmente distinto das salas de aula, e pode configurar-se em casa, onde as crianças podem aprender com os pais ou com um tutor, ou em comunidades onde se juntam com outras crianças com o apoio de monitores.

### **O conceito de voz em Bill Nichols e a construção de um ponto de vista no cinema documental**

A reflexão sobre a atribuição de voz à criança enquanto sujeito fílmico, no âmbito da temática do *homeschooling* leva-nos à definição de “voz” em Bill Nichols, fortemente associado ao conceito de ponto de vista da imagem. “A voz de um documentário é o modo específico como um argumento ou uma perspectiva são apresentados.” (Nichols, 2001: 44). Nichols entende que “a voz não está restrita a nenhum código ou recurso, como o diálogo ou comentário falado. A voz é talvez semelhante a esse padrão intangível, semelhante ao ‘padrão moiré’, formado pela interação única de todos os códigos de um filme (...)” (Nichols, 1983 249).

A voz conferida a um personagem está estreitamente relacionada com as questões da perspectiva do enquadramento na imagem, do ponto de vista e das técnicas visuais e sonoras que, conjuntamente, contribuem para que a voz das crianças se diferencie da voz de um adulto, na estrutura narrativa. Para Martin-Jones (2011), a empatia ou a ‘identificação emocional’ entre o espetador e o personagem provém (entre outras coisas) da perspectiva. O “Adult-child seer” de Martin-Jones (2011) corresponde à história contada pelos olhos de uma criança num espaço temporal passado-presente, o que cria “uma relação diferente entre espetador, filme e história” (Martin-Jones, 2011: 80). O adulto que assiste através do ponto de vista da criança consegue que o próprio espetador se desloque mentalmente até à sua própria infância, ou seja, através da memória, o adulto recorda os tempos de infância e faz uma reflexão crítica. (Martin-Jones, 2011: 81).

A perspectiva que confere uma relação entre o adulto e a criança é uma forma de destacar a criança ou o adulto conforme a colocação da câmara. Se tivermos, por exemplo, a câmara colocada à altura das crianças, como vemos no filme *Frère et Souer* (Touati, 2014), e *Childhood* (Olin, 2017), temos as crianças como protagonistas, e, em grande parte, não apenas pelas opções e implicações do discurso narrativo, mas pela forma como a câmara está colocada. Concretizando: o ponto de vista das crianças assume uma dupla função, se por um lado, lhes dá voz, por outro lado, cria no espetador a empatia e identificação emocional definida por Martin-Jones (2011), remetendo-o até à sua própria infância.

No que diz respeito à temática em análise do *homeschooling* e da relação entre a criança e o adulto importa referir que a captação de imagem e som no contexto educativo formal gere normalmente um coletivo (a turma, os alunos), organizado de uma determinada maneira no espaço de representação, onde podem ou não, destacar-se personagens individuais. Este coletivo organiza-se por confronto com um personagem individual, o professor, com papéis de coadjuvante e oponente. Esta espécie de oposição ajuda a clarificar os papéis e a gerir o protagonismo.

A perceção do espaço e do tempo é influenciada pelo som que traz uma nova forma de perceção, porque não vemos e ouvimos sons como canais separados (Chion, 1990: 9). Isso acontece porque entre a imagem e o som existe um “contrato audiovisual”, em que “as duas perceções se influenciam mutuamente”, portanto, num filme, a relação do som e da imagem não deve ser descrita simplesmente como “associação”, mas

como “sinérgico”; eles entram num “contrato” na percepção do cineasta (Chion, 1990: 9).

O registo cinematográfico no contexto educativo, e nomeadamente no documentário, levanta questões acerca da atribuição da voz às crianças e aos adultos que com elas interagem, tendo como subjacentes estratégias de realização (gestão de tempos de elocução, captação de imagem e som, tomada de palavra, seleção de falas, etc.). Nos capítulos seguintes, haverá uma reflexão sobre algumas das estratégias eficazes para conferir voz a um personagem.

### **O cinema documental e as suas estratégias**

A fronteira entre o documentário e a ficção apresenta-se muitas vezes ténue, porque enquanto a ficção “está preocupada com o desenvolvimento da ação”, o “documentário preocupa-se com a exposição do tema” (Reisz, 1966: 124). No entanto, e como questiona Nichols (2001), o documentário não é o registo da realidade em si mesma, mas uma representação da realidade, a construção de uma realidade percebida pelo realizador, que não é um ser isolado, e incorpora em si todos os valores e crenças (Nichols, 2001: 20). Por isso, todas as estratégias de realização do documentário têm em conta esse background e terão impacto na vida dos personagens.

Tudo isto levanta questões éticas e estéticas nos contextos de realização no cinema documental onde se equaciona a questão sobre se a representação dos factos pode ser obtida pela sequência cronológica de todo o material filmado, ou poderá ser manipulado de alguma forma. (Dancyger, 2011). A direção de atores trabalha inevitavelmente com o controlo da forma de dizer enquanto suporte de significados e exige muitas vezes a existência de planos e a repetição de takes apenas para controlo do modo de dizer. No registo documental, prever a audibilidade e a densidade do que é dito é uma ação muito mais imprevisível porque a direção de não atores processa-se de forma diferente e baseia-se apenas na orientação dos seus gestos e movimentos. Nas diferentes vertentes do documentário cortar o que não se gostou é, por vezes, criar o que não foi dito, situação que exige uma decisão ponderada de quem realiza e que coloca várias questões éticas. Tal permite por vezes intensificar o que é dito ou desvalorizar o que é dito.

### **Estratégias visuais e sonoras**

No contexto educativo, o coletivo de crianças organiza-se, normalmente, por confronto com um personagem individual, o professor, com papéis de coadjuvante e/ou oponente, que pode roubar protagonismo ao personagem infantil. Esta oposição pode ajudar a clarificar os papéis, o que se refletirá na construção eficaz da voz individual.

As interações comunicativas centram-se no sistema cinésico (gestos e expressividade facial), no sistema verbal (linguístico e prosódico) e no paralinguístico (gritos, risos, silêncios, choros, etc.). Estas particularidades exigem do realizador uma atenção particular à captação de som e ao seu tratamento através de estratégias de realização/edição, da gestão da escala de planos, da gestão da duração dos planos, e da montagem e edição que dão ritmo à narrativa. Todos estes fatores vão destacar os personagens na sua individualidade e no conjunto do coletivo.

A temática em apreço (a realidade de *homeschooling*) pode, ao lidar com crianças como sujeitos filmicos, em contextos de alguma informalidade, ver-se confrontada com gerir situações de entropia porque os coletivos infantis geram situações vococêntricas extremas, uma vez que a tomada de palavra acontece ao mesmo tempo, e, muitas vezes, em ambientes ruidosos, e a exigir uma atenção particular ao controlo do registo vocais e da percetibilidade linguística. Neste caso particular, a dimensão verbocêntrica também assume relevância porque o som verbocêntrico precisa que as palavras sejam inteligíveis para garantir a assimilação de um código, o linguístico, enquanto, por outro lado, o som vococêntrico evidencia todos os elementos da voz (Chion, 1990: 5-6). Para Chion, apesar do som no cinema ter as dimensões vococêntrica e verbocêntrica, o som é principalmente vococêntrico, ou seja, significa que quase sempre privilegia a voz, destacando-o de outros sons” (Chion, 1990: 5). As falas das personagens surgem em primeiro plano, tendo a voz como suporte principal da expressão verbal e “essas vozes falam numa linguagem acessível, por isso, primeiro vamos procurar o significado das palavras, passando a interpretar os outros sons só quando o interesse pelo significado estiver satisfeito” (Chion, 1990: 6).

O sujeito fílmico recorta-se de um coletivo infantil (a turma, os alunos, os irmãos), com o qual partilha semelhanças, mas pelas quais também se distingue dele, no espaço de representação, obrigando à opção por certos planos visuais e acústicos (cf. Dancyger, 2011) dado que estes seriam itens que ajudariam a definir as características do sujeito fílmico e o modo como este é percebido e assim a construir a voz do filme.

Os contextos educativos caracterizam-se basicamente por incluírem crianças e adultos numa relação onde o exercício de poder pertence aos adultos, mas com uma maioria de crianças o que desencadeia situações muito particulares de ruído e tensão, dado que a tomada de palavra acontece, muitas vezes, de forma desordenada no seio do coletivo. Este contexto particular apresenta características sonoras específicas: a algazarra, o silêncio, o ruído. No entanto, o conceito de ruído, depende sempre de interpretação, por isso, a algazarra poderá ser ruído para uns e “diversão” para outros.

A impressão de silêncio traz, muitas vezes, o espectador para uma dimensão mais íntima e introspetiva do personagem, fazendo com o que o espectador se identifique com ele, do ambiente ou das ações que o realizador pretende destacar na narrativa. O silêncio pode ter também um significado sintático quando é usado como um separador, indiciando a transição para um momento ou ambiente distintos; pode ser diegético e acompanhar a ação ou personagem que vemos na imagem ou ter um efeito dramático para enfatizar estados emocionais, situações de perigo ou de angústia.

A colocação da câmara, os cortes e as transições entre planos, os sons que se sobressaem, em consonância ou por oposição ao que vemos na imagem, são estratégias de realização/edição que destacam ambientes, personagens ou situações que o realizador quer evidenciar.

“Da mesma forma que a câmara pode ter um ponto de vista, a perspetiva sonora poderá ter um ponto de audição (Sonnenschein, 2001: 163). O ponto de audição resulta de uma escolha do realizador para despertar a atenção do espectador, por isso, o som pode ajudar a conferir temporalidade e espacialidade à narrativa, seja através de ambiências, paisagens sonoras da diegese, efeitos sonoros que provêm de um objeto ou fonte específicos, ou da recriação de sons em estúdio (Foley), muitas vezes, relacionados com os movimentos e ações dos personagens.

Para Sonnenschein, o “ponto de audição” pode ter dois significados: um sentido espacial (ouvir toda a envolvimento das crianças a brincar no jardim e destacar esse ponto de audição ou privilegiar o som de uma criança a brincar sozinha) ou um sentido subjetivo “relacionado com um personagem numa determinada cena ou lugar está associado aquilo que o espectador ouve” (Sonnenschein, 2001 163).

O ponto de audição por si só não confere significado à escuta e isso introduz-nos à definição dos modos de escuta. Alguns autores propuseram diferentes formas de escutar sons tendo colocado os mesmos em categorias que indicam algum tipo de compreensão cognitiva conscienciosa ou não. Schaeffer (1977) e, posteriormente, Chion (1994) categorizam três modos de escuta: a escuta causal, na qual o som fornece informação sobre a causa ou a fonte de determinado tipo de som que pode resultar de um evento ou ação; a escuta semântica, relacionada com um código ou linguagem que permite a interpretação de mensagens através do som, ou seja, é uma escuta baseada no conhecimento prévio e nas convenções culturais e sociais; e a escuta reduzida, com enfoque apenas no som e nas suas características tímbricas, sem ter em conta o significado ou causa.

À luz do acima referido e no âmbito do contexto educativo, em particular do homeschooling, questiona-se a possibilidade de o ponto de audição permitir ativar uma escuta semântica na realização/montagem, ou seja, a percepção da mensagem por parte do espectador só acontece se tiver em conta o contexto em que está inserido.

### **Análise dos filmes *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000) e *Childhood* (Olin, 2017).**

O *Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000) é um filme realizado por Samira Makhmalbaf que, com apenas 19 anos, venceu o prémio do Júri no festival de Cannes. Conta a história de um grupo de professores que atravessam os caminhos montanhosos de uma região remota do Curdistão Iraniano. Estes homens carregam quadros negros às costas, viajando de cidade em cidade à procura de alunos. Com muita mestria e

subtileza, Samira Makhmalbaf leva-nos nesta viagem que usa a educação como um pretexto para abordar a situação dos refugiados e outras pessoas que tentam sobreviver perto da fronteira do Irã com o Iraque. A estrutura do filme pode ser dividida em três partes. Numa primeira parte do filme até ao minuto 12'55" são introduzidos os dois personagens principais e a sua missão do filme. Reboir e Said, dois professores que se destacam do grupo de homens que carrega os quadros negros às costas pelos caminhos montanhosos sinuosos e que estão a tentar ganhar a vida a ensinar nómadas analfabetos. Nesta primeira parte do filme, vamos percebendo que mais do que educar, estes homens tentam sobreviver a um conflito, tendo como escudo protetor e de salvação o quadro negro, o único elemento que lhes resta.

Na segunda parte do filme (12'59" – 50'41"), inicia-se a missão dos dois professores. Said encontra um grupo de nómadas perdidos que querem voltar para o Iraque. Nenhum deles quer aprender. Só querem regressar à terra natal para morrer em paz. O outro professor, Reboir, encontra um grupo de crianças, mulas de contrabando, e tenta ensiná-los em troca de comida ou dinheiro. Ambos tentam sobreviver. Na terceira parte do filme, a partir do minuto 54' começa a parte final da viagem.

Começamos por analisar a relação entre o professor e a criança. Em *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000) o professor é que procura insistentemente os alunos, levando consigo um quadro negro para ensiná-los. No filme, o professor aparece como uma figura vergada pelo sofrimento e pelo peso do quadro que carrega.

Apresentaremos e comentaremos alguns *frames* que nos permitem pensar o modo como a articulação de diferentes estratégias cria uma voz muito particular, neste caso para o professor e para a sua missão pedagógica.



Figura 1 - Grupos de homens seguem pelas montanhas com quadros às costas até ao minuto 03'03". Segue-se uma sequência longa na qual o silêncio só é interrompido pelo vento forte, o que nesta sequência, filmada num exterior agreste tão distante do interior aconchegado das salas de aula, esta tomada das personagens de costas, ao afastar do espetador da leitura de rostos, intensifica o valor opoente da natureza à tarefa dos professores. Estes, sem rosto para nós, ficam contextualizados no som que revela a natureza como um campo árido e de sofrimento. Neste ambiente, o som transforma a caminhada dos professores numa marcha errática e sofridora. Vê-los de costas, é vê-los afastarem-se, o que imprime à cena um valor dramático.



Figura 2 – O professor Reboir encontra uma criança e fala com ela. A forma como professor e aluno aparecem na cena, é uma situação dá poder ao aluno, que se encontra numa posição de superioridade em relação ao professor que tenta convencê-lo a aprender. De novo, de costas para nós, o professor procura, busca além que faça valer os seus produtos. Olhar para cima, vergado sob o peso da lousa negra, é sinónimo de rogar. A relação de forças que a escala natural (criança mais pequena do que o adulto) poderia ajudar a construir, é aqui subvertida pela inteligente opção do plano contrapicado (12'56") que inverte de forma significativa a relação de forças.

O discurso do professor é um discurso pedagógico, mas muito distante do discurso pedagógico e da relação entre aluno professor do ensino privado e público que estamos habituados a observar, uma vez que aqui a voz do professor se impõe pela autoridade, enquanto, no filme, o professor se vê obrigado a apregoar, ou seja, a fazer valer a sua voz pela altura e sem qualquer autoridade, antes usando-a como ferramenta para vender. A sua voz destaca-se pela insistência e pelo recurso frequente ao pregão e ao apelo para ensinar as crianças.

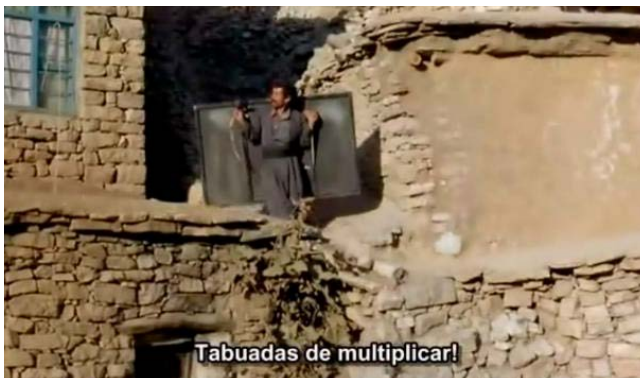


Figura 3 – Said percorre sem sucesso as aldeias à procura de alunos apregoando “Venham aprender a multiplicar” (14’54”). Todas as portas se fecham. Ninguém quer aprender. A tomada de Said apresenta-o num plano contrapicado elevado, face ao espetador. Porém, todo o cenário se organiza para que se tema a sua queda, dada a instabilidade dos muros e quelhos por onde circula o professor. As paredes exteriores das casas (distantes das paredes interiores das escolas) e os muros (que vemos do lado de fora), num reticulado caótico, ocludem a área perceptiva e consubstanciam a recusa dos residentes em querer seguir o professor, excluindo o professor.

No filme *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000), o realizador confere uma voz muito particular aos alunos, porque a tira aos professores como podemos ver nas figuras 2 e 4, pela forma como a câmara está colocada – o professor numa perspetiva de inferioridade relativamente ao aluno - e pelo discurso quase de “súplica” usado ao longo do filme. São os professores que seguem, quase desesperadamente, atrás dos alunos, como exemplificámos nas figuras 1 e 3.

Uma realidade totalmente oposta ao tempo do ensino peripatético da escola da Grécia Antiga que seguia os ensinamentos do fundador Aristóteles – e onde os alunos que seguiam o professor para aprender, andavam literalmente atrás dele, tentando ouvir os seus ensinamentos. A palavra grega “peripatético” significa ‘ambulante’ ou ‘itinerante’ e os peripatéticos eram discípulos de Aristóteles, nome atribuído por causa do hábito do filósofo de ensinar ao ar livre, caminhando enquanto lia.

O cenário que estamos habituados a ver de forma muito definida, ou seja, os alunos numa sala de aula, fechada e confortável com quadro na parede, é totalmente desconstruído no filme *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000), no qual o quadro aparece, de forma tão invulgar: é um quadro móvel que se move no espaço exterior, aberto e agreste. Mas esta desconstrução, ao exhibir o desconforto em que se movimentam estes agentes do sistema educativo evoca por antítese a diferença relativamente às salas de aula. Tudo isto reorganiza as vozes, o poder e a relação entre os personagens, como podemos ver nas figuras 5 e 6.

O quadro negro surge no filme como um objeto simbólico que encena em si várias metáforas: é a tábua de salvação para os professores que querem ensinar a troco de comida e de trabalho para sobreviver; é o escudo de proteção contra os ataques; é o meio de salvamento para transportar feridos; é a salvação dos alunos analfabetos que podem ter uma vida melhor e é a salvação para os professores, alunos e nómadas que caminham pelas montanhas em pleno período de conflito. O quadro é aliás, usado, durante o filme com várias funcionalidades e poucas vezes para ensinar. Um dos professores, Said, usa inclusive o quadro para transportar um ferido e, mais tarde, como dote para casar.

De facto, o quadro assume um valor positivo, mas quase que irónico, pois raramente associado à aprendizagem. Cumpre funções de proteção e salvação como o saber, mas em contextos onde o pragmatismo é muito evidente.



Figura 4 – Reboir insiste com as crianças para tentar convencê-las das vantagens de aprender a ler e a escrever (32’08” e 32’40”). Apesar de o vemos num plano elevado, relativamente às crianças, recortado contra o céu, não beneficia de qualquer relação de poder. De facto, encontra-se vergado ao peso do quadro e não percebemos que se vergou antes que não consegue levantar-se, tal o peso. O quadro confere-lhe uma dimensão de pequenez e, mais uma vez, inverte a relação de escalas.



Figura 5 – O professor Reboir a ordenhar uma cabra, enquanto o aluno aprende no quadro que carrega às costas (01'07"). Aqui, confrontamo-nos com uma situação em que os olhos de professor e aluno não se cruzam, a comunicação é anódina. De novo, num espaço exterior que não nos tranquiliza, o professor, quase que assume ser um mero suporte do quadro e ainda tem tempo para se dedicar a outra função, ela também desvalorizada. O que poderia parecer uma relação de confiança, coloca o professor numa posição de punição e a toma de vista lateral, faz com que o quadro funcione (ao contrário do que acontece numa sala de aula normal onde o docente domina o quadro e o aluno o teme, escrevendo nele com a pequenez da sua dimensão) como um muro que distingue aluno de professor sendo, neste caso bem mais pequeno do que o aluno.



Figura 6 – O professor Said num monólogo perante o desinteresse total da mulher que ele tenta ensinar (41'30"). Falar sem interlocutor é um dos maiores paradoxos da interação comunicativa. Ensinar sem aluno no exterior é deixar que as palavras (e o saber) se percam na linha do que vale ou não vale a pena dizer. Aqui, percebemos facilmente que os olhares que olham algo distinto do quadro são olhares que dão corpo à distração e ao desinteresse e o foco nos ensinamentos e não nos alunos dá corpo ao erro pedagógico, aqui traduzindo de imediato o desespero de quem se sabe não ouvido.



Figura 7 – O quadro serve várias vezes de escudo de proteção dos ataques (01'03") Aqui, escudo, tampa e porta de esconderijo, não constrói a ideia de segurança, antes de instabilidade e fragilidade. Junto dos rochedos parece recuperar a sua dimensão natural e não erudita. Pedra no meio das pedras com códigos como gravuras. Como se esconder o homem fosse possível e mais necessário do que libertá-lo da ignorância.



Figura 8 – O quadro é usado para transportar um homem mais velho que quase não consegue andar (26'11") O respeito pela incapacidade do velho, retira estatuto ao professor e faz com que a velhice seja de novo um símbolo de sabedoria. Mas, mais do que isso, o professor aparece como o que o carrega, como o que é capaz do esforço físico afastando-se do cliché da fragilidade intelectual e fundindo as duas dimensões.

O quadro representa sobretudo a cruz do professor que o carrega às costas pelas montanhas, e esse “fardo” é mostrado ao longo do filme, não só através da posição da câmara que nos dá uma perspetiva desse peso e da dureza do caminho, mas também da gestão dos silêncios e dos diálogos. A algazarra é mais notória no coletivo, sobretudo na viagem do grupo de nómadas, onde a confusão de instala várias vezes, mas onde o professor tenta a todo o custo fazer ouvir a sua voz e ensinar os alunos. Mas há silêncio e ruídos naturais que instauram espaço para pensar.



Figura 9 – Reboir sobe com dificuldade as montanhas. A câmara à mão causa desconforto ao longo deste caminho árduo, onde só o som das pedras interrompe o silêncio. O plano contrapicado (11'43") indicia o esforço. O quadro destaca-se mais uma vez na paisagem, em detrimento da ocultação do rosto de quem o carrega.



Figura 10 – Said insiste e repete a pergunta "Sabe ler e escrever?" aos elementos do grupo de nómadas. (21'20"). Não é um diálogo, é uma estratégia e a conversa é em sofrimento respiratório. A visualização lateral do homem mais velho e do professor, caminhando lado a lado, sugere uma contradição entre a sabedoria associada ao homem mais velho, e o desprezo do saber do professor, limitado a carregar o quadro.

Ao longo do filme e à medida que a viagem avança, os professores vão ganhando uma posição mais igualitária em relação às crianças e vão conquistando o seu espaço na liderança dos dois grupos. Cinematograficamente vemos isso através do enquadramento, do ponto de vista e da voz dos dois professores que se vão destacando cada vez mais do grupo, por exemplo, em planos onde aparecem destacados do grupo como podemos ver nas figuras 11 e 12.



Figura 11 – Reboir lidera o grupo de jovens que servem como mulas do contrabando. Neste plano picado (18'46"), o professor consegue finalmente a atenção dos alunos e é seguido por eles, remetendo-nos para o estilo peripatético da escola da Grécia Antiga.



Figura 12 – Reboir conversa com um aluno, tentando convencê-los das vantagens de aprender. O close-up do professor mostra a relação de proximidade entre ele e o aluno (32'56"). Este professor já não está em sofrimento. Libertado da sombra do quadro, absorve a luz do sol e ganha finalmente protagonismo. De frente, podemos ouvi-lo e a captação da sua voz regista a audibilidade que esperamos todo o filme.

O filme desmonta no espetador um conjunto de pré-conceitos e ideias pré-concebidas sobre a escola. E, por isso, este filme é singular, logo pelo facto de nos apresentar quadros móveis e professores que procuram os alunos. Trata-se de um anacronismo simbólico que cria imprevisibilidade. O próprio cenário que não é estático gera alguma intranquilidade, porque ao longo da narrativa somos levados numa viagem que não sabemos como vai terminar. Todo o cenário se constrói por oposição ao espaço estático de uma sala de aulas tradicional, familiar ao espetador e, por isso mesmo, é eficaz em construir o desconforto na dimensão exata da quantidade informativa diretamente proporcional à imprevisibilidade.

O filme *Childhood* (Olin, 2017) conta a história de um jardim de infância com crianças com idades entre 1 e 7 anos que defende a seguinte filosofia: "brincar é o trabalho das crianças". O filme usa separadores para contextualizar o tempo e a ação e pode ser dividido em duas partes que correspondem ao decurso do tempo cronológico. Na primeira parte, até ao minuto 26'00", temos a contextualização e apresentação dos personagens, dando a perceber já quais são as crianças que se destacam ao longo da narrativa. Nesta parte, a ação decorre durante o inverno. A segunda parte do filme passa-se numa outra altura do ano, na primavera a partir do minuto 49'00", o que nos dá a passagem do tempo cronológico de um ano letivo num jardim de infância. Nesta escola, que segue a pedagogia Waldorf, o brincar é um método de aprendizagem e de bem-estar das crianças que prevalece sobre qualquer outra atividade.

O dia a dia das crianças deste jardim de infância é passado com atividades lúdicas como o teatro, música, a cozinha ou exploração na natureza. As crianças são, sem dúvida, os protagonistas da narrativa e vão-se

destacando do coletivo pelo seu comportamento que vemos através dos seus gestos e expressões, por exemplo, o Ludvig, que apresenta um comportamento mais rebelde. O close-up é um recurso muito usado ao longo da narrativa, sendo uma forma de criar empatia com os personagens e de mostrar a reação das crianças às demandas dos adultos.



Figura 13 – Crianças brincam na floresta. Ludvig conta como é divertido comer formigas vivas. O close-up (03'44") traz-nos uma maior proximidade com o personagem. A capacidade de perceber o olhar e a boca tornam a expressividade do rosto e a densidade muito maior.



Figura 14 – Crianças estão numa oficina a fazer fantoches a partir de legumes. Mais uma vez, o close-up (08'59"), cria empatia e proximidade com o personagem. Através da expressão do rosto da criança é possível perceber a sutileza e a sutileza da emoção dá densidade narrativa à personagem fílmica.

A relação entre o adulto e a criança é de proximidade, de afeto, e muito longe de ser autoritária por parte do adulto. No filme, os adultos têm uma presença constante, no entanto, e como forma de dar protagonismo às crianças, muitas vezes, só ouvimos a voz dos adultos ou partes do corpo (mãos, pernas, braços). Essa perspectiva, com a câmara, muitas vezes, colocada à altura das crianças dá-lhes protagonismo e voz e coloca-nos a nós espectadores ao nível do professor e este ao nível da criança. Ou seja, há três sujeitos na cena.



Figura 15 – Crianças ensaiam peça de teatro de Natal. O professor Kristofer distribuiu os papéis de cada aluno na peça. Mais uma vez a perspectiva da câmara colocada à altura das crianças (20'51") consegue que o próprio espectador se desloque mentalmente até à sua própria infância, através do ponto de vista da criança (o conceito de "Adult Child Seer", de Martim-Jones).



Figura 16 – Monitora tenta resolver o conflito entre as crianças numa brincadeira na floresta. Mais uma vez a perspectiva da criança que nos é dada pela colocação da câmara à altura delas (15'07"), dá-lhes protagonismo em relação ao adulto que aparece em plano ao mesmo nível das crianças.

A ação do filme decorre maioritariamente no interior do jardim de infância, deixando o espectador envolver-se na atmosfera da escola e na relação entre as crianças e os professores. As cenas de exterior estão relacionadas com os momentos de exploração na natureza, de curiosidade e descoberta.



Figura 17 – Crianças brincam ao ar livre e sobem às árvores (00'18"). As crianças perscrutam o horizonte e o céu ganhando assim magnificência e poder. São naturais como frutos e tememos pelo seu equilíbrio maravilhados com a sua imponência. Brincar na natureza é crescer livre como as árvores. A analogia parece simples.



Figura 18 – Crianças brincam na neve. Apesar da natureza absorver as crianças pela altura da neve, a forma como estas estão ao nosso nível, faz desaparecer o perigo e introduz a ludicidade e o prazer.

## CONCLUSÃO

A reflexão sobre a voz possível a atribuir ao discurso educativo e a forma de construir a voz das crianças no cinema, tendo em conta a particularidade das situações pedagógicas permitiu aferir diferentes estratégias de realização em contextos de aprendizagem, nomeadamente do Ensino Doméstico. Para aprofundar a temática foram analisadas com atenção opções de realização evidentes em alguns frames dos filmes *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000) e *Childhood* (Olin, 2017) que expusemos de acordo com os seguintes parâmetros: o décor da ação (espaços interiores e exteriores), a direção de arte associada ao décor, a duração dos planos e o ambiente, a relação entre o adulto e a criança através das técnicas visuais (tipo de planos e movimentos de câmara) e sonoras (uso de voz off, música, silêncios), como fatores que contribuem para a construção da personagem - por vezes com recurso a dispositivos complexos do ponto de vista do subtexto que passa pelo que nem sempre é visível ou ainda pelos pensamentos (voz interior) - e para a representação e diferenciação da voz individual e da voz coletiva e a definição do ponto de vista, conseguido pelo ritmo de montagem e pela articulação de materiais e de sons.

A análise dos dois filmes que têm como temática a educação, ainda que ocorram em contextos totalmente distintos, permitiu a desconstrução de alguns preconceitos associados às formas de aprendizagem e ao modo como é fixa a forma de transmitir informações sobre os contextos e os diálogos educativos. Vejamos, a aprendizagem individualizada pode acontecer em qualquer lugar, como vimos acima no *O Quadro Negro* (Makhmalbaf, 2000).

Esta análise permitiu-nos saber melhor o que queríamos mostrar no filme *Lar Doce Lar* e perceber como o podíamos fazer para que as crianças fossem os protagonistas e tivessem voz. Desta forma, ao longo do filme é privilegiado o ponto de vista das crianças, com a colocação da câmara à altura delas, proporcionando ao adulto uma relação de empatia e de envolvimento com os personagens, ou seja, a o conceito de "Adult Child Seer" definido por Martin-Jones (2011). Este documentário assume uma particular relevância uma vez que não existem referências cinematográficas ao tema do *homeschooling* em Portugal.

## BIBLIOGRAFIA

- Chion, Michel. 1982. *La voix au cinema*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- Chion, Michel. 1990. *L'Audio-Vision*. Editions Nathan, Paris. Columbia University Press.
- Dancyger, Ken. 2011. *The Technique of Film & Video Editing 5th Ed*. Elsevier - Focal Press, USA.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*: Bloomington. Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 1983. *The Voice of Documentary*. *Film Quarterly*, vol. 36, nº 3, Spring 1983, pp. 17-30.
- DOI: 10.2307/3697347
- Sonnenschein, David. 2001. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, And Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions, USA.
- Schaeffer, Pierre. 1996. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Nouvelle Édition. Paris: Éditions du Seuil.
- Martin-Jones, David. 2011. *Deleuze and World Cinemas*. London. Continuum International Publishing Group.
- Lebeau, Vicky. 2008. *Childhood and Cinema*. London. Reaction Books.
- Reisz, Karol. 1966. *The technique of Film Editing*. London and NewYork. Focal Press.
- Sedlmayr, Agnes. 2014. *Livre para crescer. Sustentabilidade emocional, parentalidade com apego e unschooling*. Smashwords, Inc. <http://www.livreparacrescer.com/e-book-livre-para-crescer/>. Acedido em 5 de janeiro de 2018.
- Ribeiro, Álvaro. 2010. *O ensino doméstico e a organização escolar: um contributo sociológico-organizacional sobre a realidade portuguesa*. Tese de Mestrado, Universidade do Minho.
- Ribeiro, Álvaro. 2015. *O ensino doméstico em Portugal: uma abordagem sobre novas epistemologias organizacionais da educação, das subjetividades e dos quotidianos familiares*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho.
- Ribeiro, Álvaro Manuel Chaves & Palhares, José Augusto. 2017. "O homeschooling e a crítica à escola: hibridismos e (des)continuidades educativas" in *Pro-Posições*, 28 (2), 57-84.

## FILMOGRAFIA

- Être et Avoir. 2002. De Nicholas Philibert. França.

O Quadro Negro. 2000. De Samira Makhmalbaf. Irão, Itália, Japão. Makhmalbaf Film House.  
High School. 1968. De Frederick Wiseman. EUA. A Turma. 2008. De Laurent Cantet. França. Nenhum a Menos. 1999. De Zhang Yimou. China.  
Frère et Souer. 2014. De Daniel Touati. França.  
Class Dismissed. 2015. De Jeremy Stuart. USA. DVD  
Beyond The Classroom. 2011. De Eric & Kirsten Stracke.  
Grown Without Schooling. 2014. De Peter Kowalke. USA.  
Being or Becoming. 2014. De Clara Bellar. França.  
Childhood. 2017. De Margreth Olin. Oslo. Speranza Films.