

## A Educação pelo cinema

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda  
(Professor e pesquisador do laboratório de Estudos audiovisuais – OLHO  
FE/UNICAMP)

Prof<sup>a</sup>. Ms. Gabriela Domingues Coppola  
(Mestre em educação - FE/UNICAMP)

Prof<sup>a</sup>. Ms. Gabriela Fiorin Rigotti  
(Mestre em educação - FE/UNICAMP)

### I As imagens educam

Há várias formas de se estudar educação e cultura. O desenvolvimento mercantil das tecnologias - comunicação, informação e interação - pressiona os educadores. O audiovisual, em seu formato digital e analógico, é, ao mesmo tempo, uma possibilidade de trabalho e uma imposição arbitrária aos professores. O conflito entre prática didática dos professores e a proposição de novas tecnologias para a educação não é novidade na história da educação; pois o trabalho na educação é e deve ser sempre permeável à configuração histórica da sociedade. O que é novo é a experiência cultural que as tecnologias de comunicação, informação e interação trazem para cada um de nós. Nunca é demais lembrar que esta experiência cultural é vivida de forma diferenciada e desigual, dada a possibilidade de acesso, que também é diferenciado e desigual.

Neste painel, dentre as inúmeras formas de expressão cultural da nossa sociedade industrial e tecnológica interessa-nos pensar o cinema. Pretendemos propor e demonstrar uma forma específica de estudar e de abordar o cinema em relação à educação e ao conhecimento.

A relação entre cinema e educação, inclusive a educação escolar, faz parte da própria história do cinema. Desde os primórdios da produção cinematográfica a indústria do cinema sempre foi considerada, inclusive pelos próprios produtores e diretores, um poderoso instrumento de educação e instrução. A relação entre cinema e conhecimento, no entanto, extrapola o campo da educação formal.

O que é específico do cinema em relação ao conhecimento é que este está contido na imagem, ou melhor, na *edição das imagens*. Ao considerarmos os

conhecimentos e saberes contidos nos filmes, transcendemos o uso do cinema e do audiovisual como ilustração, motivação e exemplo. Queremos trazer para o campo da educação e da didática o estudo de como os filmes, as imagens e os audiovisuais nos educam. Uma educação cultural que possui uma didática construída na tensão política e mercadológica que envolve as produções culturais da nossa sociedade tecnológica.

A validade da nossa proposta fundamenta-se no mesmo autor que consolidou a didática com um campo de conhecimento na educação, ou seja, João Amós Comenius, autor da “*Didática Magna*”. Comenius, em 1658 publica um livro ilustrado chamado “*Orbis Sensualium Pictus*”, obra composta de três elementos: figuras, nomenclaturas e descrições. O próprio Comenius explica o significado da obra na introdução: as figuras são representações de tudo que nos é visível no mundo; as nomenclaturas são como inscrições ou títulos postos sobre cada uma das figuras, que exprimem em só palavra o significado geral do que é conhecido e, as descrições são explicações das partes singulares de cada figura.

Farné<sup>1</sup> considera a obra de Comenius como o primeiro livro ilustrado para fins explicitamente didáticos, porém não deixa de reconhecer que a inspiração de Comenius está no surgimento dos livros ilustrado do século XVI – dentre estes o “*Book of Emblems*” de Alciato, a “*Iconologia*” de Cesare Ripa e “*De Humani Corporis Fabrica*” de Andrea Vesalio. O caráter iconográfico do livro de Comenius, assim como das obras de Alciato, Ripa e Vasalio, deixa clara a marca xilográfica das imagens, em que o essencial é o traço, e este limita-se a sugerir mais do que representar. Farné menciona ainda que “*Orbis Pictus*” coloca em evidencia um dos traços mais modernos da pedagogia: a de que a aprendizagem do conhecimento constrói progressivamente uma *visão de mundo*; e mais, que as imagens são elementos concretos para que constroem esta *visão de mundo*.

Comenius, portanto, não apenas trouxe as imagens para a didática e para a educação, como também soube reconhecer que as imagens educam, fazendo perceber que a composição das imagens tinha um valor didático que correspondia a um valor estético e, portanto, político. A obra de Comenius nos ensina ou talvez nos faça lembrar que a imagem é um conhecimento a ser compreendido e interpretado e não apenas uma ilustração ou exemplo a serviço de um conteúdo a ser ensinado.

O livro “*Orbis Pictus*” de Comenius não é apenas uma cartilha. Nesta obra, a linguagem escrita não era pensada de forma separada, como um conteúdo em si, a ser aprendido através de analogias com as imagens. Em “*Orbis Pictus*” propõe a

aprendizagem das coisas do mundo, de suas características mais importantes e da forma escrita e iconográfica de expressá-las.

Neste sentido, podemos nos aproximar novamente do cinema, pois o que é característico da educação que o cinema nos proporciona é que não aprendemos a linguagem do cinema separada da história pelo filme contada. No cinema aprendemos as coisas do mundo; cada filme nos diz de forma oral e figurativa as coisas do mundo e atribui valor a cada coisa, ensinando-nos as características mais importantes de cada uma.

Para melhor compreender a aproximação que estamos propondo entre cinema e educação através de Comenius é preciso lembrar que este autor está imerso em um ambiente cultural durante o qual, segundo Frances Yates<sup>ii</sup>, trabalhos sobre *Arte da Memória*<sup>iii</sup> se proliferam em toda a Europa. “*Orbis Pictus*” pode ser visto como um sistema mnemônico<sup>iv</sup> – uma arte que na Renascença emprega conhecimentos da arquitetura para os lugares da memória e a imaginação para suas imagens e que, ensina a memorizar valendo-se de uma técnica mediante a qual se imprimem na memória *lugares e imagens*.

O cinema, então, assim como o livro de Comenius, coloca as coisas do mundo numa seqüência de imagens e numa arquitetura de lugares que não servem apenas para a compreensão da história que está sendo narrada. Este arranjo fílmico é um arranjo didático, em que o espectador, ao concentrar-se na história, aprende a olhar para o mundo, criando com as imagens uma *visão de mundo*, uma visão do mundo, das coisas do mundo e do que é importante para cada uma das coisas, ou seja, formas de valoração do mundo.

Para, enfim, compreender e demonstrar nossa proposição para os estudos do cinema em relação à educação, vejamos o que pudemos aprender com os estudos sobre o filme “*Amor à flor da pele*”, de Wong Kar-Wai, e com o filme “*O triunfo da Vontade*”, de Leni Riefenstahl.

## **II Ver e vestir – Cinema, memórias e roupas.**

As roupas que vestimos e vemos nos outros são parte imprescindível da linguagem visual, corporal e estética dos sujeitos que as usam. Muito além das necessidades biológicas do corpo vestido, como proteção da pele ou conforto térmico, vestir é um ato social e político amplamente enraizado na cultura de cada território;

irrevogável, porém, como forma de comunicação entre as pessoas. Roupas transpõem fronteiras, delimitam espaços, ampliam a imaginação.

Uma peça de roupa pode nos remeter a um acontecimento, um lugar, uma pessoa, um espaço na memória - um sentimento que é libertado não através das palavras, mas por uma imagem do objeto. Suas cores e formas têm significado próprio e particular para aquele que vê a imagem da roupa.

Neste sentido, os estudos sobre as formas de vestir e a maneira como estas aparecem ao longo da história da humanidade vão além de simples revelações sobre o comportamento, apresentando-nos as relações estéticas, políticas e sociais de cada tempo.

Dentro desta perspectiva, buscamos neste estudo observar como estas formas de vestir aparecem inseridas no discurso cinematográfico, cuja linguagem fundamenta-se como elemento de *educação visual*<sup>v</sup> por criar, através de suas imagens e sons em movimento, formas de entendimento e correspondência entre o visto em suas telas e o vivido pelos espectadores, corroborando *memórias artificiais*<sup>vi</sup> a partir da construção de artifícios do real na imagem.

Como nos propõe Miranda, “*Dizer que algo participa da educação não é propor conteúdos, objetivos e delinear métodos. Dizer que algo participa da educação é mostrar que determinado entendimento, sentimento ou julgamento não é natural, ou seja, aprendemos a tê-los. No caso das imagens, é dizer que vemos porque aprendemos a olhar.*” (MIRANDA, 2005, p. 35)

Desta forma, entendemos que se aprende a olhar as imagens e naturalizar suas formas de acordo com a disposição dos elementos cinematográficos em cena e com seus significados ao longo da narrativa. Nesse sentido, aprendemos a nos vestir e analisar as roupas dos outros também a partir de uma visão do cinema sobre as roupas de seus personagens - pois estes também são construídos através de suas roupas.

A linguagem cinematográfica constrói-se a partir de referências do real na composição de suas imagens e é executada para garantir a compreensão da estrutura narrativa desejada por aqueles que o produzem. Roupas e objetos são, nesta visão, elementos fundamentais para a constituição do entendimento das narrativas do cinema e podem apresentar diferentes papéis em cada circunstância apresentada na grande tela.

Ao nos propormos a analisar a história das roupas no cinema, então, podemos observar a forma como estas incidem sobre a construção de nossa *memória artificial* e a

aparição do corpo no cinema, de modo que tais entendimentos são presentes com e a partir dos figurinos de cada filme.

Como um movimento do pensamento, uma faculdade humana ampliada, educada pelas artes, a memória e também as imagens foram e são re-significadas a cada nova possibilidade de criação da linguagem visual, através dos artifícios que esta propõe. Como nos afirma Almeida, *“O conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações em imagens participa da educação cultural, estética e política e da educação da memória. (...) Estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência. Uma arte que, em forma plástica, dá visibilidade estética a um momento social, político, enquanto constrói e reconstrói a memória deste momento.”* (ALMEIDA, 1999, p.10)

Da mesma maneira, olhamos os corpos e nos reconhecemos neles. Soares escreve: *“Os corpos são educados por toda realidade que os circunda, por todas as coisas com as quais convivem, pelas relações que se estabelecem em espaços definidos e delimitados por atos do conhecimento. Uma educação que se mostra com face polissêmica e se processa de um modo singular: dá-se não por palavras, mas por olhares, gestos, coisas, pelo lugar onde vivem.”* (SOARES, 2004, p.110)

Vimos nossos corpos no cinema e eles estavam vestidos. Com as roupas, o caminho não foi indistinto: fomos ao cinema e reconhecemos significados para vestidos e gravatas.

No início de sua história no cinema, as roupas faziam parte de um discurso tímido, sendo que cada aspirante à atriz ou ator deveria ser responsável por seu guarda-roupa de trabalho, o qual deveria estar sob a premissa de não fugir, sob nenhuma hipótese, da construção naturalizada das imagens. O cinema-mudo dependia essencialmente de uma elaboração visual e o figurino, apesar de grande responsável por essa verossimilhança, ainda não era visto como primordial para a produção.

Com o decorrer do tempo, a repetição começou a incomodar os produtores e tornou-se perceptível a importância da roupa para a constituição das personagens. Começou-se, assim, a pensar em guarda-roupas específicos para cada filme. Gaines aponta: *“(...) Não apenas o figurino precisava exibir um contraste suficiente entre a escuridão e a luz e uma linha forte para fazer uma composição fotográfica interessante, mas tinha que ter o tipo de estilo e combinação de tecido que serviriam à narrativa redeclarando as emoções que a atriz carregava em gestos e movimentos. Entrar em um figurino era entrar em um papel.”* (GAINES, 1990, p. 184)

As *paixões*<sup>viii</sup>, nossas emoções que movimentam a alma, seriam narradas também a partir das roupas. Quando as cores e os sons ganharam sincronia com a imagem, justamente para ampliar o reconhecimento do real como natural para o espectador, as roupas já tinham profissionais específicos para pensarem sobre elas e seu papel na narrativa.

Assim, observamos que o vestuário assume um caráter informativo do tempo histórico e da condição social das histórias em inúmeros filmes, surgindo como exemplo das características das personagens e dos ambientes aos quais estes pertencem. Porém, em algumas produções aprofundam-se seus significados e garantem o papel de narrador aos objetos, destinando a estes o reflexo das paixões e sentimentos, bem como o entendimento da história e das imagens que serão vistas no filme.

Para ponderar sobre esta última condição, então, partimos da análise das imagens do filme “*Amor à flor da pele*” (2000, dir. Wong Kar-wai), cuja proposta narrativa revela uma leitura sobre as roupas e também os objetos fílmicos na qual estes são essenciais na história das personagens.

Resumidamente, essa é a história de Su e Chow, vizinhos em seus pequenos apartamentos alugados, que se descobrem traídos pelos respectivos cônjuges. A mulher dele mantém um caso com o marido dela, longe dos olhos destes e também dos espectadores. Dessa dor comum brotam intimidade entre ambos.

Ao analisar a obra, pudemos observar que através das imagens as roupas, e também os objetos cenográficos, são dispostos de modo a revelarem-se como narradores do enredo ao qual assistimos. Para tanto, o diretor utiliza-se em demasia de recursos como aproximação da câmera (*close-up*) nos objetos e nos detalhes do vestido, e os dispõe, diversas vezes, em proporções maiores que as das personagens em cena. Ora coloca a câmera atrás de cortinas, ora entre prateleiras e mantém freqüentemente os diálogos entre personagens ocorrendo simultaneamente à simples presença da imagem de objetos cenográficos, colocando-os como participantes, ouvintes e narradores das conversas sussurradas pelas personagens.

A roupa utilizada pela protagonista durante toda a trama – um modelo de vestido tipicamente chinês denominado *Qipao* – altera-se em cor e tecido, mantendo-se em forma e corte e, entre outros fatos, a traição é revelada pelas bolsas e gravatas idênticas que os amantes oferecem um ao outro e também aos cônjuges.

A repetição das roupas e destes objetos ao longo do filme também é um recurso de valorização destes para o espectador, assim como seu uso como elemento de ligação

entre espaços. Objetos de rotina, roupas de rotina, mas, conforme Kar-wai: “As repetições nos ajudam a ver as mudanças”.

(RAYNS, <[http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2000\\_08/eiff\\_wongkarwai.html](http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2000_08/eiff_wongkarwai.html)> out/04).

Com isso, podemos perceber que, através dos artifícios das imagens cinematográficas, criam-se entendimentos e percepções acerca das roupas, assim como dos objetos que compõem o cenário para promover memórias e sentimentos acerca da história mostrada. A partir destes movimentos e imagens, a *educação visual* configura-se e nos permite compreender e remeter a roupa e objetos cenográficos como narradores dos sentimentos e emoções das personagens - linhas estas que costuraram essa nossa pesquisa.

### **III A Estética Épica de Filmagem no Filme “O Triunfo da Vontade” de Leni Riefenstahl e sua Persistência na Memória Contemporânea**

Este estudo é, em suma, uma proposta de investigação sobre a estética de filmagem, de edição e de montagem do filme “*O Triunfo da Vontade*” - documentário sobre o 6º Congresso do Partido Nazista ocorrido na cidade de Nuremberg entre os dias 5 e 10 de setembro de 1934 e dirigido pela cineasta Leni Riefenstahl.

Partindo-se da decupagem fílmica, isto é, do esmiuçamento do filme cena-a-cena buscando-se compreender os recursos nele utilizados (cortes, planos, posições de câmera, luzes, filtros, lentes, etc.), procura-se compreender como as escolhas estéticas da diretora ajudaram-na a construir uma narrativa fílmica que corroborasse com os anseios nazistas pela unificação de seu povo, sua raça pura, em uma só nação. Buscou-se, assim, compreender como Riefenstahl estetizou a política<sup>viii</sup>, ou seja, como seus modos de filmar e editar ajudaram o nazismo a arregimentar seguidores e consagrar suas propostas nacionalistas.

Para tanto, o estudo do filme foca sua atenção na atuação dos emblemas nacionais, sobretudo no mais representativo deles<sup>ix</sup>: as bandeiras!

Aqui é importante salientar que se fala em *atuação* destes emblemas porque se toma aqui o objeto como expressão dos sujeitos, de seus comportamentos e necessidades e, com isso, se pressupõe sua interação com os demais elementos presentes na narrativa fílmica - o que, enfim, corrobora em seu desempenho como personagem cinematográfico<sup>x</sup>.

Leni Riefenstahl já havia alertado para o papel grandioso das bandeiras em seu filme: no documentário sobre sua vida e obra dirigido por Ray Müller em 1993 e intitulado “*A Deusa Imperfeita*”, ela adverte que as bandeiras são o centro das atenções do “*Triunfo*” - não somente por sua quantidade, mas, sobretudo, porque são elas as personagens principais da seqüência escolhida pela diretora para ser o clímax de sua obra.

Analisando-se, então, esta seqüência-clímax, a qual ocorre por volta dos 55 minutos do documentário, percebe-se que, como já havia dito Rovai, “(...) *o uniforme que os militantes trajam não permite destacá-los suficientemente das bandeiras, o que proporciona a impressão de que são elas mesmas a se moverem*” (ROVAI, 2001, p.220).

Esse efeito, conseguido pela posição de câmera e pelo uso de lente teleobjetiva (como a própria Leni Riefenstahl elucida em “*A Deusa Imperfeita*”), nos traz a presença de quase 200 mil bandeiras, juntas, em consagração ao sistema nacional-socialista que representam.

Esta seqüência, filmada no *Zeppelinfeld* - campo construído em Nuremberg justamente para abrigar as grandes massas de soldados participantes do Congresso, foi editada para começar com a câmera tomando o céu entre nuvens, em descendência até encontrar a estátua da águia localizada logo acima do podium onde o Führer discursará. Riefenstahl, então, corta e descola a câmera da águia, aproximando-a dos dois blocos de bandeiras em formação geométrica. Os cortes entre as cenas se tornam mais constantes e passa a ficar clara a relação de interdependência entre a imagem individual do Führer e a imagem coletiva das massas de soldados. Um novo corte coloca a câmera no meio da formação de soldados, trazendo o espectador para dentro da massa de bandeiras. Por fim, a câmera foca Hitler, que finalmente discursa.

A grandiosidade das cenas traz em si a semente de outras imagens de massa, como a estética de filmagem de Serguei Eisenstein Em “*A Greve*” ou “*O Encouraçado Potemkin*”, ambos de 1925; no entanto, a própria cineasta advertiu no documentário de Müller que as semelhanças acabam aqui: sua filmagem, mais centrada e fechada no objeto, pretende salientar a importância do próprio emblema *bandeira* para a estética da obra.

Até a suástica, símbolo maior da onipresença de Hitler, é superada nestas cenas. Não se deve distinguir rostos ou símbolos nessa massa: apenas a união nacional almejada por ela deve transparecer.



A força das massas está no rosto de seu líder, assim como o poder dele está naquele conglomerado de homens. A justaposição da imagem particular do Führer no podium - sobretudo de suas imagens em *close-up* ou em primeiro plano<sup>xi</sup> - à imagem coletiva das massas, elege a superação da imagem dele como ser onipotente, como propõe Hannah Arend: “(o líder totalitário) *depende tanto do ‘desejo’ das massas que ele incorpora, como as massas dependem dele. Sem ele, elas não teriam representação externa e não passariam de um todo amorfo; sem as massas o líder seria uma nulidade. Hitler, que conhecia muito bem essa interdependência, exprimiu certa vez, num discurso às SA: ‘Tudo o que vocês são, o são através de mim; tudo o que sou, sou somente através de vocês’.*” (ARENDA, 1991, p.375).

A formação das massas e, principalmente, as milhares de bandeiras que empunham são vistas, então, como os elementos-chave da cena mais importante de “*O Triunfo da Vontade*”. Assim, esclarece-se que o filme está sendo tomado como produto da escolha da cineasta por uma estética de filmagem que agiganta o nazismo em suas propriedades como regime totalitário<sup>xii</sup> - ou seja, uma estética que auxilia o regime na alegação, já contida em seus ideais, de que sua organização, seus anseios e suas vontades abrangem, no devido tempo, toda a raça humana.

Se, portanto, está se tomando aqui o documentário de Riefenstahl como uma obra que possui, dentre demais qualidades, o intuito de tornar o nazismo e seus ideais *memoráveis* - isto é, que visa abranger a seu tempo a tudo e a todos em vida e memória - então cabe vasculhar a eficiência destas imagens procurando-se pela *persistência* das mesmas na memória contemporânea.

Na busca pelos possíveis elementos que derivariam do “*Triunfo*” para outras imagens cinematográficas componentes de nossa *memória artificial*<sup>xiii</sup> - dessa nossa memória derivada dos conteúdos aprendidos por imagens e palavras - pode-se encontrar por algo mais que um documentário com intuídos propagandísticos: segundo Rovai, a cineasta “*conta uma história que trafega entre o conto de fada e o épico*”. (ROVAI, 2001, p.290).

De fato, ao se revisitar a seqüência-clímax do filme, é possível encontrar grandes semelhanças com ambos os gêneros. Seguindo os pensamentos de Rovai, se tomado o estilo de narrativa típico dos conto de fadas para a análise da obra de Riefenstahl, teremos um Hitler como um príncipe a desposar sua princesa: a cidade de Nuremberg, com toda sua simbologia de *Kaiserburg*, ou seja, de cidade-símbolo do Reich.

Mas é, sobretudo, partindo-se das imagens do “*Triunfo*” como feitas sob a égide de uma *estética épica de filmagem* que o estreitamento das relações entre a obra de Riefenstahl e os ideais nacionais-socialistas poderá ser mais bem compreendido.

Como *estética épica de filmagem*, portanto, está-se conceituando aqui justamente a forma como as imagens de massa foram filmadas, editadas e montadas por Leni Riefenstahl: milhares de soldados em formação - parados à espera de seu líder ou desfilando em sua homenagem - geralmente empunhando bandeiras capazes de lhes recobrir corpos e rostos a ponto de não mais distinguí-los.

Esta forma de filmagem, se não foi inaugurada por Riefenstahl - já que usada por outros cineastas antes dela como o exemplo já dado de Eisenstein - certamente fora agigantada por ela e, a partir daí, a partir do impacto causado pela grandiosidade de suas imagens, seu uso se tornou constante precisamente nos filmes épicos americanos/hollywoodianos.

A persistência desta *forma épica de filmagem* pode ser constatada em tantos quantos forem os filmes épicos americanos revisados. Mas é exatamente nos últimos lançamentos da indústria hollywoodiana do gênero que tal persistência toma maior fôlego, ultrapassando inclusive o próprio gênero: se o encontro dessa *forma épica* seria esperado em filmes como *Cruzada* (2005, dir. Ridley Scott), *O Gladiador* (2000, dir. Ridley Scott) e *Tróia* (2004, dir. Wolfgang Petersen), o inesperado acontece ao se deparar, por exemplo, com filmes como *O Senhor dos Anéis-O Retorno do Rei* (2003, dir. Peter Jackson) e *Star Wars-A Vingança dos Sith* (2005, dir. George Lucas).

Talvez pela técnica digital hoje usada nas filmagens - a qual, por ser bastante dispendiosa, é capaz de limitar os planos e posições de câmera às receitas pré-conhecidas - esse movimento de revitalização da *forma épica* possa ser explicado. No entanto, não se pode descartar a idéia de que Riefenstahl abrilhantou a *estética épica de filmagem* ao usá-la pela primeira vez a serviço de um regime totalitário.

Com isso, a cineasta teria de fato *estetizado a política* e, conseqüentemente, transformado o próprio nazismo em uma *imagem modelar*. Ou seja, teria transformado sua obra em um instrumento de *educação visual*<sup>xiv</sup>, numa imagem persistente na memória contemporânea, a ser repetida como *fôrma* de estética fílmica por tantas outras obras advindas de formas totalitárias de se pensar o homem, o mundo e a sociedade.

---

<sup>i</sup> FARNÉ, Roberto Iconologia Didattica. Bologna. Zanichelli editore, 2004.

<sup>ii</sup> YATES, Frances. El arte de la Memoria. Madrid: Taurus ediciones, 1974.

<sup>iii</sup> ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

---

<sup>iv</sup> Demonstramos como *Orbis Pictus* de Comenius participa da Arte da Memória renascentista de que nos fala Frances Yates no artigo: MIRANDA, Carlos E A. “Orbis Sensualium Pictus – Comenius em busca das técnicas mnemônicas”. In: *Anais do III Seminário Internacional – As redes de conhecimento e a tecnologia*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

<sup>v</sup> ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

<sup>vi</sup> idem.

<sup>vii</sup> MIRANDA, Carlos E. A. *A Educação da Face: o cinema e as expressões das paixões*. Campinas: s/n, 2000.

<sup>viii</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas Vol I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>ix</sup> CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

<sup>x</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>xi</sup> MIRANDA, Carlos E. A. *A Educação da Face: o cinema e as expressões das paixões*. Campinas: s/n, 2000.

<sup>xii</sup> AREND, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

<sup>xiii</sup> ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

<sup>xiv</sup> idem.

## Bibliografia

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

\_\_\_\_\_. A educação Visual da memória – Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. **Pro-Posições**, vol. 10 [2] : 29, p. 5-18. Campinas, 1999.

AREND, Hannah. **As Origens do Totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas Vol I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

COMENIUS, João Amós. **Orbis Sensualium Pictus**. Londo: J. Kirton, 1659.

FARNÉ, Roberto. **Iconologia Didattica**. Bologna: Zanichelli, 2004.

GAINES, Jane. Costume and Narrative: How dress tell the woman’s story In GAINES, Jane and HERZOG, Charlotte. **Fabrications: costume and female body**. USA: AFL Film readers, 1990.

MIRANDA, C. E. A. A fisiognomonía de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar. In Revista **Pro-posições**. Universidade estadual de Campinas: Faculdade de Educação vol. 16, mai/ago. 2005

\_\_\_\_\_. **A Educação da Face: o cinema e as expressões das paixões**. Campinas: s/n, 2000.

---

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

RAYNS, Tony. Edinburgh: Wong Kar-wai, **Sight and sound**, British Films Institute, England, agosto de 2000. Disponível em: <[http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2000\\_08/eiff\\_wongkarwai.html](http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2000_08/eiff_wongkarwai.html)>. Acesso em: out/2004

ROVAI, Mauro Luiz. **Imagem-movimento, imagens do tempo e os afetos ‘alegres’ no filme “O Triunfo da Vontade” de Leni Riefenstahl**. São Paulo: s/n, 2001.

SOARES, Carmen Lúcia. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In Soares, Carmen Lúcia (org) **Corpo e História**.- Coleção Educação Contemporânea. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2004

YATES, Frances. **El Arte da memória**. Madrid: Taurus. 1974

### **Filmografia**

*Amor à flor da pele*. (Hong Kong/França, 2000). Direção: Wong Kar-wai

*A Deusa Imperfeita*. (Alemanha/Bélgica/Inglaterra, 1993). Direção: Ray Müller.

*Cruzada*. (EUA, 2005) Direção: Ridley Scott.

*O Gladiador*. (EUA, 2000). Direção: Ridley Scott.

*O Triunfo da Vontade*. (Alemanha, 1934). Direção: Leni Riefenstahl.

*Tróia* (EUA, 2004). Direção: Wolfgang Petersen.

*O Senhor dos Anéis - O Retorno do Rei* (EUA, 2003). Direção: Peter Jackson.

*Star Wars - A Vingança dos Sith* (EUA, 2005). Direção: George Lucas.