



Pos-Graduação em Educação: Currículo

DISCIPLINA: Grupo de Estudos e Pesquisa Interdisciplinar
PROFESSORA: Dra. Ivani Fazenda

Maria Esther Pacheco Soub

Um Exemplo de Interdisciplinaridade na Formação de Professores e na Prática
de Ensino a partir da utilização do Cinema

Terra em Transe

poder / ética / política / reflexividade / história de vida
contexto histórico / transformação da ação / narrativa



O conceito de interdisciplinaridade tem sido um objeto de discussão de muita relevância, nas últimas décadas, em praticamente todas as áreas do conhecimento, assim como na epistemologia da ciência que vem transformando seus paradigmas fundamentais, abandonando perspectivas mecanicistas, monocausais, factuais,

objetivistas e adotando posturas mais flexíveis, no contexto de um amplo debate teórico que muitos denominam de “Modernidade X Pós-Modernidade”, mas que não nos cabe aqui aprofundar ou analisar os posicionamentos das diferentes correntes de pensamento.

Basta-nos a hipótese de que estamos num momento de emergência de um novo paradigma de ciência e de educação (SANTOS, 19__ e CANDIDA, 19__), ao menos no plano teórico, visto que as repercussões desses debates na prática de ensino ainda são pequenas quando analisamos o panorama da realidade da educação pública brasileira, cujas práticas se identificam muito mais com uma modalidade educacional tradicional, do que abordagens críticas, emancipadoras.

E a interdisciplinaridade surge, nesse contexto de emergência de um novo paradigma, como uma excelente estratégia para se repensar a formação dos professores, o currículo e os objetivos da educação.

Como este tem sido um tema amplamente discutido, existem várias correntes que conceituam de forma distinta a interdisciplinaridade. Lenoir Yves (2000) classifica essas abordagens em três vertentes, situando-as no contexto norte-americano, francês e brasileiro. Para os teóricos franceses, que ela qualifica de abordagem acadêmica. Aqui, as preocupações estão em torno mais da pesquisa universitária que ela resume como “a constituição de um quadro conceitual global que poderia, em último caso, de um ponto de vista integrador, unificar todo o saber científico, senão fusionar a totalidade do saber num todo monolítico e indivisível” (2000: 9). A abordagem norte-americana, ela conceitua como prática e operacional, sendo sua questão central definida pelo autor como (2000: 13):

A questão central não é a do saber, mais a da funcionalidade, do saber-fzer que reclama um certo saber-ser. A relação com o sujeito está em primeiro plano. Importa se questionar sobre as perspectivas pedagógicas que favoreçam o melhor possível a operacionalização de dispositivos apropriador para atender a essas finalidades, permitindo ao sujeito, de uma parte, integrar por meio de suas aprendizagens as normas e os valores sociais retidos em um currículo, e, de outra parte, desenvolver as habilidades instrumentais necessárias para intervir sobre e no mundo.

Assim, a ênfase está na integração: do sujeito, das aprendizagens e dos saberes e, “nesse sentido, nos Estados Unidos, a interdisciplinaridade seria a resposta ao saber-fazer, a integração ao saber-ser” (2000: 13).

Uma terceira vertente, brasileira, mais fenomenológica, “se apóia na análise introspectiva pelo docente de suas práticas, de maneira a permitir-lhe reconhecer aspectos do seu ser (seu “eu”) que lhe são desconhecidos”, a partir de “atitudes reflexivas sobre seu agir”. Enfatiza-se também a “necessidade de autoconhecimento, da intersubjetividade e do diálogo”, assim como as dimensões político-sociais do fazer pedagógico.

Essas três perspectivas podem ser utilizadas de forma complementar para compreender um projeto ou atividade em desenvolvimento, que busque avançar em direção aos paradigmas educacionais emergentes.

Citaremos um projeto realizado no âmbito da formação de professores de ensino médio, onde se pretendia discutir as formas como o cinema poderia ser introduzido no processo de ensino, não apenas como mero recurso didático de uma educação tradicional, como ilustração de um saber fechado e acabado, mas como uma linguagem que propiciasse um diálogo polifônico (Bakhtin) e interdisciplinar, tanto para os professores, quanto para os alunos, para subsidiar o início de uma discussão mais ampla de currículo interdisciplinar. Foi proposto aos professores de cada turma que conjuntamente elaborassem um projeto interdisciplinar utilizando-se um filme, para potencializar a aprendizagem dos alunos em diferentes competências. Primeiramente, solicitou-se a eles que, a partir de seus conhecimentos prévios, elaborassem o planejamento de uma atividade. Depois, para dar subsídio para que os professores reconstruíssem seus projetos, foi realizado um trabalho de análise crítica interdisciplinar de um título proposto por um dos professores: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, por ser um filme que articulava, de forma holística, questões ligadas à teoria da história, história do Brasil e Mundial, geografia, filosofia, estética, política, ética. Foi entregue uma síntese do conteúdo do filme, que é uma paródia dos acontecimentos que marcaram o contexto histórico e os dilemas políticos do Brasil e dos países do “Terceiro Mundo”, sobre o fenômeno do populismo, no contexto dos anos 60. Foi pedido, então, aos professores que refletissem sobre a temática do filme, no contexto de 1963-4, fazendo relação com a crise política vivida no Brasil na atualidade: a conquista do poder por uma esquerda que só conseguiu se eleger através de acordos políticos que limitavam sua autonomia política; a insurgência da população demandando reformas estruturais da sociedade; a impotência da esquerda frente à situação; um golpe militar da extrema-direita; a

desorientação dos movimentos de esquerda desarticulados. Essas reflexões foram sistematizadas num diário. Depois foram lidos e discutidos todas as versões dos roteiros que deram origem ao filme, assim como os textos teóricos de referência que deram embasamento à estética política-social do mesmo. Só então o filme foi assistido e debatido e os professores puderam refletir e reconstruir, a partir de outros olhares, suas argumentações e posicionamentos, de forma crítica, pela natureza do filme, perceberão como, através de uma obra cinematográfica de menos de 2 horas, um diretor conseguiu tratar transversalmente de tantos temas, tais como alguns percebidos pelos professores: a estrutura narrativa do filme é reflexiva e crítica, porque ele é construído como um flashback onde o personagem principal vai revendo e ressignificando os acontecimentos e suas visões sobre os mesmos e que essa é uma prática necessária para qualquer atitude política; além disso, o filme consegue abordar ao mesmo tempo questões pontuais como o golpe de estado de 1964 e da natureza humana do poder, das limitações das ações políticas institucionais (que bem poderiam servir para o debate do que ocorre hoje no governo de Lula); que um discurso que deseja ser crítico e emancipador não deve apenas fazê-lo enfocando o conteúdo, mas também a forma, visto que esta inclui também uma visão de mundo, uma ideologia. Isso deu margem para que os professores pensassem nas formas normatizadas de escrita, assim como de prática de sala de aula, e em possibilidades de ruptura. Mas o projeto não parou aqui. Em seguida, foi convidada uma professora de cinema, que ajudou os professores a decuparem (segmentarem) o filme em unidades narrativas, realizando um grupo de discussão utilizando textos teóricos, para que ele fosse melhor interpretado de forma interdisciplinar, gerando um hipertexto da decupagem, assim como um texto construído com eles coletivamente, em um fórum de discussão com outros professores convidados, cujas algumas idéias sintetizamos abaixo.

Uma Parábola da História do Brasil

A decupagem e leitura segmentada de *Terra em Transe* deram-nos condições para fazer algumas considerações mais amplas sobre o mesmo, resgatando algumas de suas características mais genéricas.

Primeiramente, retomamos a idéia de que estamos diante de uma alegoria da história do Brasil, mas também de um filme que pensa sobre o próprio processo narrativo da história e sobretudo reflete sobre a função política da arte, redefinindo completamente os papéis que o Cinema Novo havia erigido para si.

Ao compreender o filme como alegoria do Brasil, percebemos como a história, mais do que nunca, foi o ponto de partida para a produção de Rocha naquele contexto de crise e confusão. Era necessário compreender o que havia dado errado na política nacional, porque a revolução havia sucumbido tão facilmente e, sobretudo, refletir sobre as possibilidades de futuro para o homem brasileiro e, de forma mais ampla, para o latino-americano, para o habitante do Terceiro Mundo. Para isso, era necessário “reviver” os acontecimentos que levaram ao Golpe.

É nesse sentido que todos os setores sociais da política brasileira são revisitados e colocados em xeque, incluindo aqui o intelectual e artista, representados pela figura de Paulo Martins. São avaliados de perto os posicionamentos da pequena-burguesia (com seu discurso nacionalista), dos líderes populistas (herdeiros de uma política varguista) e dos organismos de esquerda e centro-esquerda (incluindo o Partido Comunista), que deram apoio total a esses dois setores da sociedade e eram contrários a qualquer tipo de ação revolucionária violenta.

Glauber Rocha havia percebido que havia um descompasso entre o projeto estético do Cinema Novo, pensado para o Brasil no contexto anterior (1960-64), e os fatos que redundaram no Golpe e nos acontecimentos que se seguiram à instauração do governo militar. *Terra em Transe*, ao lado de outras produções da época, foi criado na tentativa de repensar esse projeto, gerando uma rica resposta cultural:

Analisar a cultura brasileira do final daquela década implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. O ponto é privilegiado, pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura: *Terra em Transe*, *O Rei da Vela*, o Tropicalismo, o Cinema Marginal, entre outras manifestações. Em obras de grande interesse, reavaliou-se a experiência do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação (Xavier, 1993:9).

A partir desse balanço crítico realizado por obras como *Terra em Transe*, algumas novas questões puderam ser inseridas no debate político e estético de

então. Em primeiro lugar, a conjuntura não mais permitia o clima otimista anterior, que vislumbrava uma revolução a curto ou médio prazo, como se poderia concluir a partir de filmes como *Barravento* ou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Isso explica, em certo sentido, o tom ácido com que os acontecimentos históricos são abordados por *Terra em Transe*. Isso está presente na plástica, nos diálogos, na iluminação, na representação dos atores e seria confirmado ainda nos próprios depoimentos do diretor, que se refere ao filme como uma espécie de “vômito” histórico:

Eu detestava todas as coisas apresentadas em *Terra em Transe*, filmei com certa repulsão. Lembro-me do que dizia ao montador: estou enjoado porque não acho que haja um único plano bonito neste filme. Todos os planos são feios, porque se trata de pessoas prejudiciais, de uma paisagem podre, de um falso barroco. O roteiro me impedia de chegar à espécie de fascinação plástica que se encontra em *Deus e o Diabo*. Às vezes, pode ser que eu tenha tentado escapar a este ambiente, mas o perigo consistia em atribuir valores aos elementos alienados (Rocha, 1981: 90-1).

E para ele, essa podridão realmente era um retrato alegórico de um mundo degradado, ao qual se precisava destruir para que uma nova sociedade pudesse brotar:

Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir. Essa é minha opinião sobre o filme (Rocha, 1981:140).

Todavia, essa construção de uma nova civilização não poderia se dar a partir de métodos pacíficos. Daí o recurso a uma violência tida como edificadora. Se a violência já era um fator importante na proposta cinematográfica de Rocha, ela se tornará, depois de 1964, em um de seus elementos básicos. Em *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a violência, embora presente, ainda era vista como uma prática bárbara, apesar de já percebida como superior à submissão. A violência dos atos de Firmino, Sebastião e Corisco é positivada pelas imagens, mas no geral encarada como uma ação pré-revolucionária, na medida em que não tinha condições de engendrar um processo revolucionário.

Este dependeria do movimento de conscientização da sociedade, para o qual o cinema estaria dando uma importante contribuição. A partir de 1964, o discurso se transformaria e colocaria a violência como condição básica para qualquer tipo de enfrentamento das forças exploradoras. É da defesa dessa violência (corporal, simbólica e narrativa), completamente justificada do ponto de vista político, ético e estético, que emerge a estética de *Terra em Transe*.

Mas devemos fazer uma distinção entre a forma de exaltação da violência feita por Rocha, através de filmes como *Terra em Transe*, e aquela que é feita hoje, através da sua espetacularização. A violência, nos discursos glauberianos, é sempre revelada a partir de uma perspectiva crítica, orientada para um processo de conscientização (mesmo que através do choque) e nunca mostrada a partir de símbolos destituídos de significação política, como hoje presenciamos muitas vezes no cinema e na TV.

Existe, evidentemente, uma influência das teorias terceiro-mundistas e dos movimentos de libertação nesse posicionamento adotado. Mas ela não pode ser absolutizada na medida em que as fontes de referência do filme são muito amplas. Dentre aquelas que não foram ainda mencionadas, achamos importante destacar a do teatro de agressão de Bertold Brecht, através dos processos de distanciamento, da interpretação teatral dos atores, da interpelação direta dos espectadores. Isso faz com que não existam personagens com densidade psicológica, mas apenas figuras que sintetizam alegoricamente tipos políticos-culturais.

A utilização da trilha musical também se dá de forma muito significativa. As músicas são utilizadas não na perspectiva de servirem de pano de fundo para as imagens, mas funcionam como elementos possuem uma capacidade de significação própria, atuando ora de forma autônoma, ora em articulação com as cenas filmadas. Algumas vezes, é a partir do ritmo da música que o encadeamento dos fatos é estabelecido. E, na maior parte dos casos, essas músicas também funcionam como fontes alegóricas. A segmentação do filme nos fez perceber que a aparição repetida de determinadas músicas em alguns trechos do filme sempre estava desejando sugerir alguma significação importante de ser frisada.

A presença mais marcante é, sem dúvida, da musicografia de Villa-Lobos, músico brasileiro que mistura o clássico com elementos das raízes populares do Brasil, gerando

resultados muito interessantes. Percebemos também o aparecimento em alguns momentos, da canção afro-brasileira “Aluê”, que tanto evoca a presença da cultura negra na história do Brasil, quanto sugerem o estado de transe, na medida em que é uma música de ritual de candomblé. Todavia, Rocha afirma que essa presença se dá ainda sob a finalidade de “evocar um certo lugar, certa atmosfera dos mares tropicais, dos palácios barrocos” (Rocha, 1981:88). Quanto à música de Carlos Gomes, ela é tocada quando existe “uma intenção de paródia” nos acontecimentos relatados. Já à inserção de “Othello”, de Verdi, pela sua majestuosidade, é justificada pelo diretor por se situar num contexto de “uma discussão sobre os ciúmes e a amizade e porque queria sublimar também um lado homossexual e solitário em Diaz” (Rocha, 1981:94-5).

Além das músicas, os diversos tipos de ruídos (presentes quase o tempo inteiro) — batidas de tambores, pratos, tiros, sirenes, vozes de pessoas —, assim como o silêncio total — que diante de uma saturação sonora tão grande acaba tendo um impacto muito forte — também atuam no sentido de criar ou reforçar espaços de significação alegóricos ou que sugerem o estado de transe. O uso semântico dos ruídos e da música sempre foi uma realidade nos filmes de Rocha, desde *Pátio*, mas é a partir de *Terra em Transe* que ele se intensifica e complexifica, ajudando a compor um discurso mais rico e polifônico.

E essa riqueza é ampliada pela rede de interseção de vários estilos realizada pelo filme, sem contudo fazer com que o discurso perca sua identidade, sua marca pessoal. Esta é criada exatamente a partir da fusão iconoclasta de uma série de signos que utiliza e devora, num processo antropofágico de construção e reconstrução permanente.

Rocha se refere a *Terra em Transe* como um filme “anti-dramático”, “um filme que se destrói, com uma montagem de repetições” (Rocha, 1981:86). Todavia, embora seja um filme muito antinaturalista, podemos enxergar nele um desejo documental, revelado também pela própria fala do diretor:

Freqüentemente filmado com a câmara na mão, de modo flexível. Sente-se a pele dos personagens, procurei um tom documentário. Tudo o que pode parecer imaginário é de fato verdadeiro. Fui, por exemplo, consultar arquivos de jornais para ver fotografias de políticos ... mandei vir uma verdadeira escola de samba (Rocha, 1981: 91).

Assim, o desejo de fundir a poesia e a política se incorpora na textura fílmica, na medida em que o filme busca representar a história, mas através do recurso poético, através do uso de metáforas e alegorias. É por isso que Rocha afirma que

Terra em Transe é um documentário sobre a metáfora. Crítico, e mais do que isso, dialética da metáfora X realidade. Uma chave: ópera e metralhadora. Final: depois da música, que *aliena*, vêm as balas, que nos sugerem a realidade. Não *viu* nem *ouviu* quem não quis.¹

E completa afirmando que

Quem me chama de *caótico* é louco. Quem pode LER um filme, pode ver que *Terra* é Frontal nos enquadramentos e direto, elíptico na montagem. As repetições, é uma redundância necessária, a reflexão dialética sobre a cena. O filme é SIMULTÂNEO e não PARALELO. Toda *simultaneidade* é complexa. ... Em *Terra* há sarcasmo, ironia e virulência. *Terra* não é *metafórico*. É um filme realista. É como se fosse um documentário de TV sobre uma *ópera*. Este “documento” em si, soa como METÁFORA, mas na medida em que toda obra de arte é uma *metáfora*.²

E é exatamente isso que faz com que ele denomine a montagem do filme como “parabólica”. A fábula, como uma narração alegórica na qual o conjunto de elementos evoca, por comparação, outras realidades de ordem superior, surge assim como a melhor figura de linguagem para expressar a construção de sentidos de *Terra em Transe*.

São todos esses elementos, aliados à multiplicidade de focos narrativos, que acabam definindo a estrutura do filme a partir da lógica do transe, na medida em que o transe de Paulo contamina todos os personagens, o espaço e o tempo da narrativa, assim como os demais elementos fílmicos. É essa lógica que permite, no filme, o desabrochar de um desfile de distintas texturas, uma orquestração entre vozes que não coincidem, que fazem a *Terra em Transe* um discurso exacerbadamente dialógico e polifônico, dando vazão, assim, a uma infinidade de possíveis leituras do mesmo.

FONTES

CAPRA, F., O ponto de mutação, São Paulo, ed. Cultrix, 1988.

_____, A teia da vida, São Paulo, Cultrix, 1996.

FAZENFA, Ivani. A formação do professor pesquisador – 30 anos de pesquisa. Artigo.

LENOIR, Ives. Três interpretações da perspectiva interdisciplinar em educação em função de três tradições culturais distintas. Traduzido por Anderson Oliveira. In: LENOIR, Y e FAZENDA, I (Orgs).

¹ Carta de Glauber Rocha endereçada a Jean-Claude Bernadet, s.d. (Rocha: 1997:302).

² Carta de Glauber Rocha endereçada a Jean-Claude Bernadet, s.d. (Rocha: 1997:302).

Les fondements de l'interdisciplinarité dans la formation à l'enseignement. Sherbrook: Éditions du CRP, 2000. p.17-36.

MATURANA, H. e VARELA, F., A árvore do conhecimento, Campinas, SP, ed. Psy II, 1995.

MORAIS, Maria Cândida. O PARADIGMA EDUCACIONAL EMERGENTE: implicações na formação do professor e nas práticas pedagógicas. Em Aberto, Brasília, ano 16, n.70, abr./jun.1996. p.57-69.

MORIN, E., Introdução ao pensamento complexo, Lisboa, Instituto Piaget, 1991

PRIGOGINE, i., O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza, São Paulo, ed.

ROCHA, Glauber. Terra em Transe. 35 mm, 1967, BRA.

SANTOS, Boaventura de Sousa, Um discurso sobre as ciências, Porto: Ed. Afrontamento, 1987.