

Cinema brasileiro e público: o que a educação tem a ver com isso?

Ronaldo Rosas Reis ¹

1. CINEMA BRASILEIRO E PÚBLICO: MAPEANDO A QUESTÃO POLÍTICA

O cinema brasileiro encontra-se hoje diante da situação paradoxal de ter ultrapassado um século de existência sem que tenha conquistado, efetivamente, uma dimensão pública, uma presença social institucionalizada.

É verdade que tal situação de não se saber se existe ou não existe é um mal crônico das artes em nosso país². Todavia, contrariamente a uma exposição de artes plásticas, por exemplo, a obra cinematográfica traz como exigência a presença de um público de massa estimado em dezenas de milhares³, o que no Brasil adquire o contorno de um problema complexo devido aos fatores que examinarei em seguida.

Dentre os principais fatores a serem considerados no exame desse problema está a necessidade de otimização da frequência do público mediante a conquista de um número maior de salas e de um tempo mais prolongado de exibição das cópias de um filme no circuito.

De acordo com o Secretário Nacional de Audiovisual do MinC (Ministério da Cultura), professor José Álvaro Moisés, entre meados dos anos 80 e no início dos 90 o cinema brasileiro perdeu mercado, chegando a ocupar em 1990/91 – período em que o governo Collor praticamente inviabilizou a produção cinematográfica nacional - menos de 1% das salas de exibição. A partir daí, quando foram introduzidas as leis de incentivo à cultura e sua produção voltou a crescer, houve o início de uma recuperação

¹ Ronaldo Rosas Reis é Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ), Pós-Doutor em Educação (UFMG) e Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense e da Faculdade de Educação da mesma Universidade. E-mail: ronaldorosas@uol.com.br

² Sobre esse aspecto ver FILHO, P.V. "Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil". In *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos I*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, pp.23-25

³ A esse propósito disso, já em 1927, Walter Benjamin chamava a atenção para o fato de que para ser rentável, "um longa metragem precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas". Cf. "A obra de arte ao tempo de sua reprodutibilidade técnica". In *Obras Escolhidas*, vol. 1. Magia, Arte e Política, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 171-172.

de espaço e de público, sendo que de 1994 a 1998, cerca de 80 filmes foram produzidos no país⁴.

Apesar dos números confirmarem tal recuperação, o otimismo revelado pelo Secretário do MinC no seu artigo deve ser relativizado, pois os números (relativos e absolutos) da ocupação de salas e da frequência do público ainda se mostram incipientes. De fato, entre 1997/98 apenas 5% de salas foram ocupadas e, em 99, 8%. Em termos de público, entre 1995/98, o cinema brasileiro foi assistido por mais de 10 milhões de pessoas e, em 1999 - até meados de junho -, cerca de 3,7 milhões de espectadores assistiram filmes nacionais, o que é muito pouco considerando-se, dentre outras coisas, que há 30 anos esses filmes eram assistidos por cerca de 35% de pessoas que freqüentavam as então 3600 salas de projeção existentes em todo país.

Na outra ponta do problema há que se considerar o tempo de exibição do filme brasileiro nas salas de projeção, hoje em dia excessivamente limitado. Considerando-se que a produção de um filme exige, no mínimo, 18 meses entre a captação de recursos e a entrega das cópias aos distribuidores, e o tempo de exibição nas salas de todo o território brasileiro tem sido, na melhor das hipóteses e salvo as raríssimas exceções, de apenas 2 meses (a média é de 3 semanas), verifica-se aí uma relação assimétrica entre o capital investido - incluindo aí o trabalho dos realizadores, atores, técnicos e produtores - e a distribuição do produto final, as cópias, no circuito nacional.

No que diz respeito à questão do trabalho na atividade cinematográfica, vale notar que esse mesmo problema que amarra produção-distribuição-exibição do filme brasileiro a uma condição periférica em seu próprio país, funciona igualmente como elemento inibidor das possibilidades de renovação dos quadros de realizadores, diretores, artistas e técnicos, e, por extensão, do próprio cinema como atividade cultural. Conforme salienta o jornalista Jaime Biaggio, a falta de condições para produzir continuamente é a principal razão para que uma significativa quantidade de jovens realizadores abandone a profissão ainda no seu início. De acordo com o jornalista "a safra de cariocas e paulistas que renovou a cara do cinema brasileiro na segunda metade dos anos 80 e que, justo quando ia deixar de ser promessa e virar fato, foi engolida pela

⁴ Cf. MOISÉS, José Álvaro. "Quem tem medo do cinema brasileiro?". In www.estado.estadao.com.br Acessado em 21/08/2001, baixado em 22/10/2001.

nova realidade (a canetada mortífera de Collor no coração da atividade cinematográfica nacional)"⁵.

Muito embora nos últimos sete anos a postura governamental tenha sido a de minimizar ou, na melhor das hipóteses, relativizar a existência de uma concorrência norte-americana desleal e predatória no mercado distribuidor e exibidor de filmes, o fato é que ela não apenas ocorre na atualidade como historicamente tem sido uma das principais responsáveis pela condição periférica do cinema brasileiro mencionada mais acima.

Com efeito, desde a década de 1920 os executivos da indústria cinematográfica norte-americana têm montado um cartel internacional de distribuidores no sentido de impedir o crescimento do público, e por conseguinte o lucro e o progresso do cinema brasileiro. Segundo Arnaldo Jabor, o cardápio de maldades dos lobistas das distribuidoras norte-americanas parece ser inesgotável, sendo que os métodos desses executivos consistem, dentre outras coisas inomináveis, de ameaças aos congressistas brasileiros de retaliação comercial⁶.

Os obstáculos criados pela indústria cinematográfica norte-americana para dificultar a colocação do produto nacional no mercado local não são, certamente, os únicos responsáveis pelos problemas que amarram a produção cinematográfica brasileira à sua sempiterna subalternidade à lógica dos distribuidores. Também conspira a favor desse estado de coisa a ausência de um planejamento estratégico de médio e longo prazo formulado com base em resultados de pesquisas com metodologia e métodos objetivos para a obtenção sistemática de indicadores confiáveis sobre o perfil sociocultural do público freqüentador/consumidor, seu gosto e a sua opinião sobre o cinema brasileiro. A falta de espírito público resultante da histórica união de setores fisiológicos da classe política e da *intelligentsia* nacional, interessados tão somente em ocupar posições de destaque no governo, impede que se exija dos realizadores, produtores, financiadores, distribuidores e exibidores os indicadores mencionados para a formulação de um planejamento estratégico. Em contrapartida, o método comumente utilizado por aqueles setores para atacar a crise permanente de público que vive o cinema em nosso país tem sido o de criar soluções tão mágicas quanto bizarras.

⁵ Cf. BIAGGIO, Jaime. "Crônica da geração perdida". Rio de Janeiro, O Globo, Segundo Caderno, primeira e segunda páginas, segunda-feira, 6/08/2001.

⁶ Cf. JABOR, Arnaldo. "O velho imperialismo americano não mudou nada" in www.globo.com/globonline/colunas. Acessado em 27/07/2001, baixado em 01/08/2001.

Seria ocioso recuarmos ao tempo da Embrafilme, do Concine e da “obrigatoriedade de exibição” (anos 70) e das Leis Sarney e Rouanet (anos 80), ou, ainda, lembrar a já mencionada “canetada mortífera” de Collor para percebermos a existência de uma longa lista de disfunções gestadas a partir dessas idéias. Apesar disso, mais uma vez aqueles setores têm o que comemorar: trata-se da criação da ANCINE através de medida provisória promulgada em 2001. Celebrada pelos cinco maiores produtores de cinema do país e rejeitada pelos médios e pequenos produtores, em sua expressiva maioria documentaristas, curta-metragistas e distribuidores independentes, a ANCINE nasce sob a presidência de um antigo frequentador dos corredores palacianos e dos gabinetes de parlamentares, o cineasta Gustavo Dahl⁷.

O espírito do projeto que deu origem a ANCINE é basicamente o mesmo que criou os outros demais citados, e pressupõe uma matemática distributiva com o dinheiro público na qual o lucro da venda de um filme para o mercado externo é auferido na conta dos produtores privados nacionais e internacionais, e o prejuízo decorrente da bilheteria no mercado interno é socializado entre os pagantes de impostos, a sociedade brasileira. Como consequência prática, isso significará mais restrições de acesso ao mercado para os médios e pequenos produtores e realizadores, e também a limitação das ações das distribuidoras e exibidoras independentes que trabalham com a importação de filmes de mercados não hegemônicos⁸. Em suma, como analisa o jornalista Diogo Mainardi, fazer filmes no Brasil implicará (mais uma vez) em submeter-se à tutela do Estado e à sua chantagem: “é o triunfo do cinema chapa-branca com as contas no vermelho”⁹.

2. O QUE A EDUCAÇÃO TEM A VER COM ISSO?

A hipótese que pretendo construir a partir do mapeamento crítico acima é a de que, ao contrário do que tem ocorrido historicamente, a institucionalização do cinema

⁷ Sobre esse assunto ver a entrevista de Artur Xexéo com o cineasta: “Um cineasta político. Vinte anos depois de perder a Embrafilme, Gustavo Dahl ganha a Ancine”. *In* O Globo, Segundo Caderno, pp.1 e 3, quarta-feira, 24 de outubro de 2001. Nunca é demais lembrar, mesmo porque na matéria do Globo não é citado o fato, que o mesmo Dahl participou, junto com o cineasta Ipojuca Pontes, do governo Collor, tendo sido um dos responsáveis pela política de terra arrasada imposta ao cinema brasileiro entre 1990 e 1992.

⁸ Cabe notar, sob esse último aspecto, a incoerência da crítica do Secretário do Audiovisual a existência de um “modelo cultural único” baseado na “oligopolização do mercado”, pois ao restringir a importação de filmes da Europa central, latino-americanos, africanos, do Oriente Médio e asiáticos, acaba reforçando a presença dos produtos norte-americanos no mercado brasileiro de filmes.

⁹ MAINARDI, Diogo. “Cinema chapa-branca”. *In* Revista Veja, São Paulo, 10 de outubro de 2001, p.149.

brasileiro na sociedade não pode nem deve estar restrito apenas ao fator econômico relacionado com a produção e a comercialização de filmes. A minha percepção é a de que tal restrição alimenta o círculo vicioso “falência-retomada-falência” do cinema brasileiro, impedindo o reconhecimento por parte do público do *locus* histórico desse cinema a partir das linhas de continuidade existentes entre os gêneros, os estilos e as narrativas de diferentes períodos. Nesse sentido, percebo que o debate em torno da questão da presença social do cinema brasileiro deve ser abordado igualmente à luz de uma economia política que leve em conta a necessidade urgente de formação de platéias como um movimento a ser realizado de forma sistemática e intencional na escola, nos movimentos sociais, nos sindicatos.

Recorrerei a dois argumentos para justificar essa opção, ambos referenciados num que aspecto que me parece central na análise de Gaudêncio Frigotto sobre as mudanças dos paradigmas conceituais no campo educacional no ambiente pós-moderno. Trata-se da estratégia a ser adotada pelos educadores progressistas face àquilo que podemos afirmar ser *a* ideologia do capitalismo tardio: o neoliberalismo¹⁰.

Ao criticar “o estilhaçamento dos processos educativos e de conhecimento” provocado pela demanda neoliberal o autor lembra que a concepção gramsciniana de escola histórico concreto é a “base teórica e politicamente mais avançada para entender-se que a autêntica pluralidade e diferença pressupõe a democratização e igualdade das condições”. Por conseguinte, salienta que a direção de um “projeto educativo que desenvolva as múltiplas dimensões do humano” não pode prescindir da percepção de que “a formação e qualificação humana como atividade e práticas sociais não-neutras [...] (são) elas mesmas elementos constituintes da luta hegemônica”. E, finalmente, tendo em vista a construção de alternativas democráticas e socialistas ao projeto neoliberal excludente, conclui ser necessário desenvolver um “esforço sistemático de compreensão crítica da crise do capitalismo hoje [...] (com base) num projeto educativo que desenvolva as múltiplas dimensões do humano”¹¹.

Diante dessas considerações, o primeiro argumento a ser apresentado diz respeito a exigência de socialização intencional e sistemática tanto do capital simbólico

¹⁰ Cf. “Os delírios da razão: crise do capital e metamorfose conceitual no campo educacional”. In GENTILI, Pablo. *Pedagogia da exclusão*. Rio de Janeiro, Vozes, 2000, pp. 77-108.

¹¹ Op.cit. pp.86-87 e 103-105.

acumulado pelo cinema brasileiro quanto do conhecimento teórico produzido com base nesse capital.

Ora, no curso da existência centenária do cinema brasileiro acumulou um capital simbólico extraordinariamente rico e pluralista de gêneros, estilos e narrativas, estimulando, em decorrência, a produção de uma igualmente rica e pluralista massa crítica, ambos fundamentais nos planos artístico e teórico para a formação estético-cultural da sociedade brasileira. Sob esse ponto de vista pode-se dizer que tanto a prática cinematográfica quanto a teoria configuram uma taxionomia crítica consistente e nos levam ao reconhecimento da materialidade histórica do cinema brasileiro, porém, conforme procurarei demonstrar em seguida, tal reconhecimento é apenas *parcial*.

Com efeito, na medida em que inexistem mecanismos que garantam a socialização formal, sistemática e intencional daquele capital simbólico e da produção teórica correspondente, a apreensão das questões estéticas e da linguagem por parte da sociedade tem se dado de forma “estilhaçada”. De um modo geral o público é levado a buscar nos grandes jornais e, eventualmente, na TV e no rádio, as informações sobre o cinema, os quais, por força do mundanismo que os caracterizam, tendem torná-las anódinas. Salvo as raras exceções de praxe, a predominância do caráter palpiteiro da chamada “crítica cinematográfica” nos principais jornais do país tem levado a estigmatização de gêneros e linguagens nascentes e/ou que sejam assumidamente experimentais¹². A precária e instável interação cinema-público é o prejuízo mais evidente decorrente desse processo, sendo o menos evidente porém mais intenso e duradouro a dificuldade de reconhecimento do *locus* histórico desse cinema a partir das linhas de continuidade existentes entre os gêneros, os estilos e as narrativas de diferentes períodos, conforme os termos da hipótese apresentada mais acima.

O segundo argumento a ser apresentado diz respeito a necessidade de ampliação do quadro conceitual que abriga os parâmetros curriculares da área Arte de modo a permitir a inclusão do cinema e dos diferentes meios de expressão que se utilizam da linguagem audiovisual como a TV, o vídeo e o CDROM, ao lado das artes visuais, da música, do teatro e da dança. Embora seja desnecessário lembrar que as limitações de

¹² Recorrendo a determinados mitos consolidados pela própria mídia em outras épocas, tais como, a de que ao cinema brasileiro “falta empatia”, que tem uma “narrativa difícil” de ser assimilada pelas grandes massas populares e que existe uma “obsessão temática” dos realizadores por sexo, violência e miséria, a as colunas que versam sobre cinema elidem o significado histórico da sua presença entre nós, condenando prematuramente jovens realizadores a uma espécie de limbo do mercado, do qual muitos dificilmente conseguem sair.

espaço para expor extensivamente a proposta impõe igualmente limites para a sua apreciação, penso que seja importante comentar um aspecto que me parece anteceder a todas as demais questões conceituais pertinentes ao debate da proposta, evidentemente que sem a menor pretensão de esgotá-lo.

Trata-se, portanto, da histórica resistência à utilização do cinema na prática educativa verificada entre os educadores, o que no meu entender explica mas não justifica o fato de que apenas um limitadíssimo quadro de pesquisadores de áreas estranhas à Comunicação e Artes tem procurado tensionar o potencial de estudos interdisciplinares que o cinema oferece. Se não se pode negar que esses estudos existem em algumas poucas escolas superiores, é indispensável observar que os mesmos sobrevivem de forma quase isolada e com raras inserções em fóruns ampliados.

Analisando a trajetória da relação entre o cinema e a educação desde a iniciativa pioneira do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)¹³, criado há mais de sessenta anos pelo antropólogo Edgar Roquette Pinto, observamos que a inexistência de linhas de continuidade nos estudos do assunto reforça a idéia de uma perspectiva histórica instável e sujeita a um eterno recomeçar, o que nos obriga a refletir sobre as razões da resistência que têm os educadores em geral para com o cinema na prática educativa.

A favor dessa resistência a professora Marília Franco observa que o fato do cinema educativo ter surgido a partir da visão oficial do Estado, comprometido portanto com uma visão arbitrária do mundo, teria sido decisivo para que diversas gerações de educadores deixassem de adotar o cinema como um recurso pedagógico¹⁴. Para a professora tal quadro de resistência vem se modificando gradualmente desde o início dos anos 80, quando percebe-se uma tímida mudança entre os educadores no sentido de quebrarem “os preconceitos contra a linguagem audiovisual e promoverem a sua penetrabilidade no espírito das platéias”¹⁵.

¹³ Segundo o pesquisador João Luiz Vieira, o INCE foi “o primeiro órgão oficial no Brasil especificamente planejado para o cinema, possuindo uma função estritamente pedagógica [...]”, tendo como definição principal “[...] fornecer um programa geral para a educação das massas que valorizasse, principalmente, os aspectos variados e desconhecidos da cultura brasileira”. In RAMOS, Fernão. História do Cinema Brasileiro. São Paulo, Círculo do Livro, 1987, pp. 149-150.

¹⁴ Segundo a autora, o que houve foi uma generalização a partir da idéia de que o cinema educativo era uma “coisa chata”. Cf. FRANCO, Marília. “Cinema e Educação”. In Revista Imagem Tecnologia Educação. Rio de Janeiro, UFRJ, 1988, p. 46.

¹⁵ FRANCO, Marília, *op.cit.*, p. 46.

Todavia, a percepção que tenho é a de que tais preconceitos foram apenas recalçados pelos educadores, permanecendo subjacentes na forma de utilização do cinema na prática educativa. O que me é dado a perceber é que o cinema e qualquer outro meio que adote a linguagem audiovisual tem servido somente como um veículo para a abordagem de temas relativos aos conteúdos propostos e desenvolvidos pelo professor. Tal apropriação do cinema (assim como do vídeo, da TV e mais recentemente do CDROM) traz subjacentemente uma visão utilitarista e periférica do meio e, nesse sentido, despotencializadora da força comunicativa e expressiva da linguagem que lhe é própria, além de reproduzir no processo de mediação estética os instrumentos de dominação presentes na lógica dominante do capitalismo tardio¹⁶, mais adiante voltarei a isso.

Por ora cabe notar que parte dessas dificuldades advém, por um lado, de um determinante histórico geral da nossa aculturação identificado por Brito e Resende como “rarefeita”. Para eles, a ausência entre nós de uma “tradição de visualidade” que indique a existência de uma materialidade histórica da arte brasileira é resultante de um longo processo no qual o *saber da arte* foi colocado num plano secundário¹⁷. Por outro lado, penso também que as dificuldades apontadas dizem respeito à longa hegemonia das teses da Arte-Educação no quadro das lutas dos educadores pela afirmação do ensino de arte no país.

Quanto a esse aspecto quero apenas observar que tal hegemonia levou a que se oficializasse um instrumental teórico-metodológico de historicização do ensino de arte no país equivocado, porquanto fundado num modelo de análise evolutivo e seqüencial dos programas curriculares, dos seus padrões e modelos, dos seus métodos de ensino, de suas técnicas e objetivos, de suas finalidades e aplicação. Tal modelo exclui de todo modo as análises sobre a questão do espaço social de legitimação histórica da arte a partir da transformação das linguagens, deixando indeterminado as condições concretas do aparecimento e desenvolvimento dos fatos que articulam e relacionam a trajetória do ensino de arte com o meio de arte nos termos expostos, não apenas subtraindo do senso comum a possibilidade de se esclarecer sobre o que seja o trabalho de arte e o que ele

¹⁶ Sobre esse assunto ver BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações*. Rio, UFRJ, 1997.

¹⁷ Sobre esse assunto ver BRITO, Ronaldo e RESENDE, José. “Mamãe belas-artes”. In DUARTE, Paulo Sérgio, *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Caderno de Textos 1. 1980.

produz, como obscurecendo a leitura que pretendem oferecer sobre o estatuto social da educação e da arte¹⁸.

Quero, finalmente, articular os comentários acima com o que disse antes a propósito da visão utilitarista e periférica dos educadores sobre o cinema e sobre o tipo de inibição que isso provoca no processo de mediação estética.

Parece-me claro que a resistência nos termos aqui expostos não se resume apenas às linguagens audiovisuais, e em particular ao cinema, mas se estende à totalidade do conjunto de linguagens não verbais, incluindo as que já se encontram contempladas no PCN-Arte. Nos moldes até aqui colocados o que existe no campo educacional é o domínio estratégico de um certo *saber sobre a arte*, instância de conhecimento superficial porquanto baseada na ideologia não-orgânica a partir das demandas do mercado e institucionalizada arbitrariamente¹⁹. Em outras palavras, o que quero dizer é que tal *saber* é levado a desconhecer o trabalho de arte como a instância de legitimação da arte na vida social, e, por outro lado, a reconhecer apenas a “dimensão histórica” atribuída a arte pelo mercado, reproduzindo, nesse sentido, a visão de mundo burguesa sobre a arte presente na lógica cultural do capitalismo tardio. Parece-me claro também que, a partir disso, o processo de mediação estética funcionará sempre com base nos valores inculcados, os quais, cabe sempre repetir, não reconhecem o trabalho de arte como instância produtiva da sociedade.

O cinema brasileiro (e a arte brasileira) é portador de um capital simbólico extraordinário, de um *saber* produzido na intensidade de um trabalho ainda pouco conhecido e valorizado. Sequer existe um acervo sistematizado de toda a sua produção centenária. Uma galeria formidável de tipos e personagens criados por atores como Grande Othelo, Oscarito, Mazaropi, Zé Trindade, Zélia Hoffman, Zezé Macedo, dentre muitos outros, vivem apenas na memória de gerações passadas, elidindo a possibilidade de novas gerações de atores e atrizes se espelharem, oferecendo às platéias de hoje a idéia de um percurso. Obras primas como *Limite*, de Mário Peixoto, filmada em 1929, e considerada em todo mundo como um dos dez mais importantes filmes da história do cinema, são desconhecidas das platéias brasileiras. As exuberantes filmografias de Humberto Mauro, de Nelson Pereira dos Santos, de Júlio Bressane e

¹⁸ Tal comentário é baseado nas teses que introduzem o PCN-Arte. Cf. BRASIL, MEC.

¹⁹ Sobre essa definição ver a primeira nota do texto de Gaudêncio Frigotto citado anteriormente. Cf. nota 9.

mesmo as dos cineastas mais citados pelos meios de comunicação, como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Ana Carolina e Arnaldo Jabor, jazem empilhadas precariamente em arquivos empoeirados, em grande parte ao alcance apenas dos cinéfilos.

Ao atribuir exclusivamente à lógica do mercado a freqüência do público ao cinema, a mentalidade política vigente, tal como procurei mapear resumidamente no presente trabalho, exclui de forma deliberada a participação da sociedade brasileira na construção do *saber do cinema*. De outra parte, ao não perceber a sua importância para a formação de platéias, compreendendo-a como parte de um embate contra-hegemônico, o educador certamente estará contribuindo para essa exclusão. Reconhecer pois, que “a nova realidade histórica demanda conhecimentos calcados na episteme”, como salienta Frigotto²⁰, significa dar o primeiro passo em direção do *saber do cinema*.

²⁰ Op. cit. p.105.