

CAPÍTULO 3

PRODUÇÃO, EXIBIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL: breves apontamentos históricos*

Adriana Barbosa da Silva

Nosso século testemunhou a invenção de uma linguagem e diariamente observa a sua metamorfose (CARRIÈRE, 2014, p. 14).

Ao longo do século XX observamos a inserção de uma nova linguagem no nosso cotidiano, o cinema, esse que transformou nossas percepções sobre a vida e o mundo a partir da conexão com imagens em movimento e com novas formas de interação entre pessoas. Desde a sua criação em 1895 pelos irmãos Lumière, essa linguagem passou por inúmeras mudanças e constitui um importante mecanismo de expressão cultural da sociedade contemporânea.

Carrière (2014, p. 18) afirma que, diferentemente da escrita, que necessita do domínio dos códigos pelos sujeitos, para aprender a ler e a escrever, a imagem em movimento no cinema está ao alcance de todos, sendo mais democrática e acessível: “Uma linguagem não só nova, como também, universal: um antigo sonho.”

Vivemos numa sociedade em que as imagens estão cada vez mais presentes no nosso cotidiano. A televisão, as redes sociais, a fotografia e o cinema fazem parte de nossas vidas e tecem formas de conhecimentos e significações. Todavia, vou limitar a discussão ao campo do cinema, entendendo que a televisão, a fotografia e tantos outros meios possuem linguagem própria e merecem discussão específica, para não cair no problema da simples generalização. Bergala (2008), por exemplo, sinaliza que a palavra audiovisual é imprecisa, pois não sabemos quando ela está nos remetendo ao cinema, à televisão, a *slides* sonorizados etc. Para o autor, é preciso renunciar à palavra audiovisual para estabelecer clareza em relação ao que estamos abordando.

Especialistas do campo da educação e do cinema, reconhecendo a potência dessa nova linguagem no cotidiano dos trabalhadores, vêm tentando ao longo da história mobilizar o Estado para criar projetos/leis que visem regular e legislar no setor cinematográfico

*DOI – 10.29388/978-65-81417-74-1-0-f.52-69

brasileiro, inclusive para enfrentar a grande produção estrangeira que domina o mercado até os dias atuais e incluir o cinema no currículo escolar. Trata-se de um processo com dicotomias, tensões e resistências. Nos próximos parágrafos farei uma breve linha do tempo do cinema no Brasil, destacando algumas ações oriundas do Estado e da sociedade civil desde a década de 1930.

O cinema, enquanto forma de expressão cultural, não pode ser analisado fora do contexto político e social que está imerso. Por isso, as ações oriundas do Estado e da sociedade civil refletem as correlações de forças e disputas eminentes de cada período histórico. A década de 1930, por exemplo, é fortemente marcada pela instabilidade social e política, causada pelo declínio da elite agrária rural e ascensão da burguesia industrial, caracterizando o aumento do número de trabalhadores nas zonas urbanas do país. O Estado, em meio a este contexto, quer marcar território e definir atuação dentro da sociedade. Contudo, ao longo da história, encontramos ações e movimentos de resistência, luta e reivindicação dos trabalhadores.

No ano de 1932, foi criado o Decreto n. 21.240, de 4 de abril, (BRASIL,1932) que visava nacionalizar o serviço de censura de filmes cinematográficos e criar a taxa cinematográfica para a educação popular. Ou seja, reduzia as taxas de importação de filmes inéditos e comprometia o Estado na produção nacional de filmes, com cinematografia educativa.

Em janeiro de 1932, quando circulou a notícia de que os distribuidores de filmes seriam beneficiados em sua atividade por um projeto de lei do Governo Provisório, que isentava de impostos a importação de filmes educativos, os produtores nacionais se reuniram e criaram a Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB). Quando Getúlio Vargas assinou o Decreto 21.240, em abril de 1932, concretizando a iniciativa, a ACPB já tinha seus estatutos, constituíra diretoria e havia conquistado benefícios no texto da lei. A lei atendeu também aos interesses dos educadores que, finalmente, haviam conseguido incluir na Legislação Federal o reconhecimento do cinema como um instrumento importante para a educação [...] (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 66).

Os educadores, que consideravam importante a inserção do cinema no currículo escolar, se viram representados na legislação federal, assim como os produtores nacionais, sendo a referida Lei classificada como a primeira normativa brasileira para o cinema.

Em seguida, o governo federal, para incentivar a produção e a exibição de filmes nacionais cria, no ano de 1936, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Mas

apesar de ter sido criado desde 1936, apenas em 13 de janeiro de 1937, o INCE começou a existir oficialmente, com a publicação da Lei n. 378. A proposta do Instituto era promover e orientar a utilização do cinema, especialmente nos espaços escolares.

Os filmes brasileiros também passam por transformações entre o final da década de 1950 e início da década de 1970, inaugurando o que passou a ser chamado de Cinema Novo. Nesse período, iniciou-se um novo movimento estético na cinematografia brasileira, a partir da realização de filmes com baixo orçamento e viés político nas narrativas. Os cineastas do Cinema Novo, na década de 1950, fizeram um movimento para que o Estado pudesse proteger o cinema nacional, por meio de investimentos financeiros, e para que a cultura estrangeira não se sobressaísse em relação à cultura do país.

No ano de 1952, foi realizado o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. A proposta do encontro era construir um cinema de origem popular, pautado na cultura nacional e nas questões da “realidade” do Brasil, com a premissa **“uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”**, atribuída ao cineasta Glauber Rocha. A ideia era romper com obstáculos devidos à falta de recursos técnicos e financeiros.

No ano de 1955, o diretor Nelson Pereira dos Santos² exibe “Rio 40 graus”, sendo considerado o primeiro filme do Cinema Novo. O filme apresentava narrativa simples, mas preocupada em dar visibilidade aos personagens da cultura nacional e com imagens da capital do país, na época, o Rio de Janeiro.

A proposta dos filmes da primeira fase do Cinema Novo, e que perdurou até 1964, era justamente focar um tom mais realista para as produções brasileiras, criticando, segundo eles, a artificialidade e a falta de problematização política dos filmes norte-americanos. Alguns diretores se destacam nessa primeira fase, como: Cacá Diegues³, Ruy

¹ A frase atribuída ao cineasta Glauber Rocha, representa o movimento Cinema Novo, durante as décadas de 1960 e 1970, onde o cineasta e seus companheiros introduziram uma outra perspectiva estética e política para o cinema brasileiro (XAVIER, 1983). Glauber Rocha foi um cineasta, ator e escritor brasileiro (1939-1981), sendo um dos principais expoentes do Cinema Novo brasileiro. Os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) rompem com a estética dos filmes norte-americanos.

² Nelson Pereira dos Santos foi considerado um dos mais importantes cineastas do país (1928-2018). Suas obras foram influenciadas pelo modernismo brasileiro. O filme *Vidas Secas*, baseado no romance de Graciliano Ramos, é considerado uma obra-prima do cinema, sendo um dos filmes brasileiros mais premiados de todos os tempos.

³ Cacá Diegues é cineasta e jornalista brasileiro (1940). Dirigiu 18 filmes, entre eles, *Xica da Silva*, *Bye Bye Brasil*, *Quando o Carnaval Chegar* e *Chuvvas de Verão*. Atualmente faz parte da Academia Brasileira de Letras.

Guerra⁴, Paulo César Sarraceni⁵, Leon Hirszman⁶, David Neves⁷, Joaquim Pedro de Andrade⁸, Luiz Carlos Barreto⁹, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos.

A segunda fase do Cinema Novo, de 1964 a 1968, é marcada pelo início da ditadura empresarial-militar¹⁰ no cenário nacional, fazendo com que a predominância do discurso político perca terreno nas produções, devido à forte censura instituída pelo regime ditatorial. Nesse momento, as narrativas passam a representar as belezas naturais do país, aproximando-se do movimento musical tropicalista¹¹, cuja proposta era criticar o monopólio da cultura estrangeira no Brasil.

O período de 1968 a 1972 é considerado o último do Cinema Novo, quando se encontra um número menor de produções nacionais. O filme *Macunaíma* (1969), do diretor João Pedro de Andrade, é realizado nesse período e inspirado na obra de mesmo nome da literatura brasileira, de Mário de Andrade. O filme utiliza a linguagem metafórica para driblar o regime ditatorial, deixando para trás a marca estética realista, pois o “herói sem caráter” é utilizado para expor a luta de classes no Brasil, ou seja, a luta do povo contra os comedores de gente.

Na década de 1960, o cinema brasileiro vivendo a instabilidade política do país, passou por três órgãos de regulamentação e fomento, instituídos durante o regime empresarial-militar. Em 1961, foi criado o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), responsável por legislações do cinema em relação ao mercado. O Grupo

⁴ Ruy Guerra é cineasta, poeta, dramaturgo e professor. Nasceu em Moçambique em 1931, mas foi radicado no Brasil em 1958. Alguns dos seus filmes de destaque são: *Os fuzis* (1964), *Tendre Chasseurs* (1969) e *Os deuses e os mortos* (1970).

⁵ Paulo César Sarraceni (1932-2012) foi um roteirista, produtor de cinema, ator e cineasta brasileiro. O filme *Araial do Cabo* (1959), codirigido por Mário Carneiro representa um dos marcos inaugurais do Cinema Novo.

⁶ Leon Hirszman (1937-1987) foi documentarista e autor de ficção. Filmou, na década de 1970, o importante documentário *Cantos do trabalho no campo* (1976), o longa-metragem *Que país é esse?* (1977), *Rio, carnaval da vida* (1978) e *ABC da Greve* (1978). Recebeu, em 1981, vários prêmios importantes e foi sucesso com o filme *Eles não usam black-tie*, adaptação da peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri.

⁷ David Neves (1938-1994) foi diretor, crítico e roteirista de cinema. Ajudou, por meio das suas críticas de cinema, no jornal *O Metropolitano*, a concretizar o Cinema Novo como um forte movimento. Sua obra foi marcada pela abordagem lírica de personagens femininas: *Memória de Helena* (1969), *Lúcia MacCartney*, uma garota de programa (1970), *Luz Del Fuego* (1981) e *Fulaninha* (1985).

⁸ Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) fundou, em 1965, a produtora *Filmes do Serro*, e *Macunaíma* foi o seu filme de maior sucesso de crítica.

⁹ Luiz Carlos Barreto (1928) é fotógrafo e diretor de cinema brasileiro. Produziu 50 filmes ao longo de sua carreira, tornando-se um dos maiores produtores cinematográficos do Brasil. Foi diretor de fotografia em cinema e é autor das concepções fotográficas de *Vidas Secas* e *Terra em Transe*, que revolucionaram o estilo fotográfico dos filmes brasileiros.

¹⁰ Roberto Leher (2014) compreende a ditadura por meio de uma ação articulada entre as frações burguesas locais e dos militares com os núcleos imperialistas dominantes.

¹¹ O movimento musical tropicalista tem como principais representantes: Rogério Duprat, Torquato Neto, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé.

instituiu a denominada “cota de tela”, definindo a obrigatoriedade da exibição anual de 56 dias de filmes nacionais nos cinemas. Em 1969, a cota passa para um total de 63 dias anuais e, em 1971, aumenta-se a "cota de tela" para 84 dias/ano.

Até meados dos anos 1960, podemos considerar que a atuação do Estado no campo do cinema estava mais limitada a legislar visando o controle e a responder algumas demandas do setor e não, necessariamente, a promovê-lo com investimentos financeiros.

Em 1966, é criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), uma autarquia federal, pelo Decreto-Lei n. 43, de 18 de novembro (BRASIL,1966). O objetivo do INC é regular as normas de produção, importação e distribuição de filmes nacionais, além da responsabilidade de coordenar financiamentos e premiações de profissionais e empresas do ramo, passando também a financiar produções nacionais.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), nascido em 1936, é incorporado ao INC. Esse, por sua vez, passa a criar mecanismos de intervenção no mercado, com a obrigatoriedade de registros de produtores, exibidores e distribuidores, controlando, assim, as atividades cinematográficas realizadas no país.

Em 1969, o Estado, pelo Decreto-Lei n. 862, de 12 de setembro (BRASIL,1969), cria a Empresa Brasileira de Filmes S. A. (Embrafilme), com o objetivo de incentivar e distribuir filmes brasileiros no exterior e, posteriormente, financiar e coproduzir filmes nacionais, algo que era, até então, de responsabilidade do INC.

Na década de 1970, apesar do regime ditatorial vigente, observa-se também o início de novos movimentos de bases populares na área do cinema e que, mesmo diante de precariedades, contradições e censuras, emergiram para difundir e expandir a produção cinematográfica brasileira de base popular, tentando ganhar espaço, até então marcado pela elite brasileira que girava em torno da Embrafilme.

Nesse período, o cinema brasileiro entra numa nova fase chamada de “Cinema Marginal”, retomando discussões políticas e sociais da fase inicial do Cinema Novo. Cito como referência a produtora *A Boca de Lixo* com o gênero *pornochanchada*, que almejava, no cenário paulista, inserir a classe trabalhadora nas etapas de produção, exibição e distribuição de filmes nacionais, marcando presença na expansão do cinema brasileiro.

A Embrafilme, criada no ano de 1969, após a extinção do INC, promoveu a divulgação do cinema nacional no exterior, criando legislação protecionista e fiscalizadora do mercado. Com isso, o Brasil, na década de 1970, contou com um número significativo

de 3.276 salas de cinema, distribuídas entre capitais e cidades do interior, ampliando o número de pessoas com acesso a produções cinematográficas nacionais, que contavam na época com média de 80 a 100 títulos por ano.

Em 1976, foi criado o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), por meio do Decreto Federal n. 77.299, de 16 de março (BRASIL, 1976). O objetivo do CONCINE era substituir os conselhos deliberativo e consultivo do INCE, extinto em 1975. Em 1977, o Conselho amplia, pela Resolução de 15 de março, para 112 dias/ano a cota obrigatória para exibição de produções nacionais.

Contudo, o período da ditadura empresarial-militar no final da década de 1970 significou, para o cinema nacional, um momento de forte intervenção governamental, deixando a produção cinematográfica muito dependente do apoio do Estado e restrita a seus interesses.

A década de 1980 não foi tão promissora para o cinema nacional, pois houve declínio no número de produções nacionais e diminuição no número de salas de cinema por todo o país. Isso pode ser justificado pelo fato de que, no período de 1985 a 1990, o governo propôs mudanças para financiamento do cinema brasileiro pela Política Nacional de Cultura (PNC). Tal política permitiu a inserção de iniciativas privadas. Outro fator pode ter sido o enfraquecimento, em meados dos anos 1980, da Embrafilme. A empresa passou por um processo de declínio, sendo acusada de ineficiência e partidarismo, recebendo enormes críticas em relação à intervenção do Estado nas produções cinematográficas brasileiras (OLIVEIRA; PANNACCEF, 2017).

Logo em seguida, na década de 1990, a Embrafilme foi extinta, deixando o setor cinematográfico sem mecanismo de fomento, fato que incidiu diretamente no número de filmes nacionais produzidos nesse período. Em 1993, por exemplo, apenas três filmes foram lançados e só constavam 1.033 salas de cinema em todo o território nacional.

Em dezembro de 1991 é criada a Lei Rouanet (BRASIL, 1991) e, em 1993, a Lei de Incentivo ao Audiovisual (n. 8.685/93) (BRASIL, 1993), o que possibilita a retomada da produção do cinema brasileiro, sendo o período denominado Cinema de Retomada. Essas leis federais incentivam o investimento na produção e coprodução de obras cinematográficas e audiovisuais e na infraestrutura de produção e exibição, incentivando que pessoas físicas e jurídicas tenham abatimentos ou isenção de tributos, caso destinem verbas a projetos culturais e/ou audiovisuais. Os incentivos fiscais deviam beneficiar produções nacionais.

A Lei n. 8.685/1993 (BRASIL,1993), Lei do Audiovisual — com vigência inicial até 2003, prorrogada por diversas vezes — foi estendida até o término do ano fiscal de 2024, sendo considerada, ainda nos dias atuais, como uma das principais formas de sustento para a produção e exibição do cinema nacional. A Lei foi considerada por muitos como reaproximação do Estado com o setor cinematográfico (OLIVEIRA; PANNACCEF, 2017).

Na década seguinte, no ano de 2001, houve a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), pela Medida Provisória n. 2.228-1, regulamentada pela Lei n. 10.454 em 13 de maio de 2002. A Agência é um órgão do governo federal, cuja missão é fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonográfica nacional. Os projetos custeados pela Lei Rouanet e pela Lei de Incentivo do Audiovisual passam a necessitar de aprovação da ANCINE.

A ANCINE é considerada um órgão centralizador, em que o Estado detém amplos poderes sobre a regulação do cinema nacional, e acusada por muitos cineastas de privilegiar grandes produtoras, pois acaba beneficiando empresas já estabelecidas no mercado. Os recursos são destinados às produtoras que conseguem maior classificação de nível junto à ANCINE. Tal classificação leva em consideração um maior número de produções realizadas, o que acaba por excluir, muitas vezes, pequenas produtoras ou aquelas que se iniciam no mercado, deixando à margem produções de cunho popular. (OLIVEIRA; PANNACCEF, 2017).

Percebemos ao longo da história, que apesar de as iniciativas para difundir a produção do cinema nacional e inserir o cinema nos espaços formais de educação, as histórias contadas na tela do cinema, em maioria, não são contadas a partir do olhar dos trabalhadores, mesmo quando estes são o tema central das produções cinematográficas. O olhar de quem conta a história é, na maioria das vezes, de quem está de fora, de quem vive outra realidade socioeconômica. E essa situação excludente não está restrita àqueles que produzem filmes, mas também àqueles que têm acesso às salas de cinema no país.

Urgências que emanam de uma sociedade que historicamente distribuiu seus bens materiais e imateriais de modo desigual, consolidando uma estrutura de classes na qual o berço e, não menos importante, o sobrenome determinaram trajetórias e destinos (MOLL; GARCIA, 2014, p. 7).

De acordo com os dados da ANCINE, no ano de 2017 o país contava com 3.223 salas de cinema, sendo 89,3% localizadas em *Shopping Centers* e nos grandes centros urbanos. Podemos considerar que houve crescimento no número de salas de cinema, em comparação aos anos anteriores: em 2013, existiam apenas 2.679 salas de exibição no país. Mas o crescimento não significou democratização do acesso. No ano de 2015, por exemplo, 46% da população brasileira não tinha nenhuma sala de cinema no seu município. A experiência de ir ao cinema ainda é restrita a 10,4% dos municípios do país, uma vez que as salas de cinemas estão concentradas nas grandes capitais.

Em relação ao perfil dos frequentadores de salas de cinema, segundo dados da ANCINE (2017) somente 15% da população brasileira vai ao cinema com regularidade. As estatísticas também evidenciam a concentração do consumo cultural entre camadas da população com níveis de renda mais elevados e maior escolaridade: 45% do público que vai ao cinema ganha mais de R\$4.500,00 e 45% tem doutorado/mestrado/pós-graduação/MBA. Além disso, a maior parte das pessoas que vai ao cinema no Brasil assiste filmes estrangeiros, especialmente produções de Hollywood, o que corresponde a 19% dos entrevistados; apenas 3,9% dos entrevistados assistem filmes brasileiros. O alto custo dos ingressos dos cinemas também pode ser considerado outra questão que dificulta o acesso.

Mas, Duarte (2002, p. 14) alerta que o gosto pelo cinema ainda está muito ligado à origem social e cultural dos sujeitos.

[...] ir ao cinema, gostar de determinadas cinematografias, desenvolver recursos necessários para apreciar os mais diferentes tipos de filmes etc. longe de ser apenas uma escolha de caráter exclusivamente pessoal, constitui uma prática social importante que atua na formação geral dessas pessoas e contribui para distingui-las socialmente. Em sociedades audiovisuais como a nossa, o domínio dessa linguagem é requisito fundamental para se transitar bem pelos mais belos campos sociais.

Em 2017, foram registrados na ANCINE 360 filmes de longa-metragem, mas apenas 160 deles foram lançados em salas de cinema. Os demais filmes ficaram restritos à internet, a festivais e outros espaços alternativos. Isso ocorre pelo fato de as salas de cinema dos *Shoppings Centers* privilegiarem produções estrangeiras e, também, pela falta de valorização e de publicidade destinada aos filmes nacionais. Os filmes brasileiros recentes lançados no circuito comercial e nas grandes salas de cinema, e que tiveram maior número de espectadores, são da Globo Filmes, produtora ligada ao grupo Globo. Ou seja, a

distribuição está restrita a um determinado grupo que detém o capital financeiro e midiático. A concentração do cinema nacional nas mãos de pouquíssimas empresas contribuiu para o processo de massificação e homogeneização que não privilegia diferenças culturais referentes à idade, ao sexo, à classe social, à região etc. nas telas de cinema.

Oliveira e Pannaccef (2017, p. 17) argumentam que:

Filmes coproduzidos pela Globo e com distribuição realizadas por ‘majors’, por exemplo, parecem definir o tipo de obra que deve ser exibido aos brasileiros; os filmes com visão mais comercial e não os tantos outros criados pelo país afora. Isso resulta numa incapacidade do público em absorver o crescimento, a diversidade e quantidade de filmes nacionais lançados e automaticamente de se autor reconhecer em filmes que carregam a nossa cultura (grifo do autor).

No ano de 2014, após um longo percurso, foi aprovada a Lei n. 13.006/2014 (BRASIL, 2014), que determinava exibição obrigatória de, no mínimo, duas horas semanais de filmes de produção nacional nas escolas, constituindo componente curricular complementar, integrado à proposta pedagógica. O objetivo, de acordo com os autores da Lei, era apoiar a indústria cinematográfica nacional e criar o hábito para que as pessoas viessem a frequentar salas de cinema no país, incentivando dessa forma a economia do cinema nacional. A Lei menciona que todo cineasta que receber financiamento público para elaborar suas obras deverá disponibilizar parte da quantidade dos filmes produzidos para as escolas, ou autorizar o *download* da obra. A proposta da Lei é democratizar o acesso ao cinema brasileiro, sendo a escola considerada um importante espaço para o encontro entre cinema, professores, alunos e comunidade (FRESQUET, 2015).

Rosália Duarte, em entrevista concedida a Adriana Fresquet, em maio de 2015, faz alguns apontamentos relevantes sobre a Lei n. 13.006 e sinaliza alguns problemas que, segundo ela, podem inviabilizar a sua aplicação nas escolas, dentre eles: forte tendência para o não cumprimento de leis no Brasil; falta de condições necessárias para sua aplicabilidade; falta de diálogo com Secretarias de Educação; ausência de plataforma digital específica para a difusão gratuita desses filmes, disponibilizada pela Secretaria de Audiovisual; maiores informações acerca das produções exibidas nas escolas e atualização dos filmes; falta de investimentos na formação inicial e continuidade de profissionais da educação com o cinema; e inclusão de filmes independentes e de menor orçamento. Contudo, a pesquisadora não descarta que a Lei pode ser um avanço para o cinema nacional, favorecendo a articulação

entre o cinema e a educação, mas alerta que os pontos destacados precisam ser repensados para se conseguir democratizar o acesso a essa linguagem no Brasil.

Destaco que, apesar de alguns avanços no campo legislativo para o cinema, ainda não conseguimos democratizar a distribuição e a produção de filmes nacionais. Tradicionalmente, o mercado audiovisual (produção, distribuição e exibição) sempre foi restrito as classes dominantes, em função de investimentos necessários para sua execução e pela limitação de espaços para exibição. Torna-se urgente a mudança do atual quadro da indústria cinematográfica no Brasil para que outras narrativas e estéticas apareçam nas telas de cinema, principalmente oriundas da classe trabalhadora.

Cinema e educação: reflexões sobre alteridade e política

A relação entre educação e cinema, especialmente nos espaços formais, ainda está imbuída de uma concepção de cinema na escola que visa apenas a utilizá-lo como ferramenta educacional. Mas romper com essa lógica não é tarefa fácil, levando em consideração que ainda encontramos muita resistência por parte de alunos e professores, por considerarem que o conhecimento escolar está atrelado apenas à linguagem escrita, desconsiderando todo o potencial formativo e pedagógico do cinema, em detrimento de atividades consideradas de fato educativas “Defendemos o direito de acesso amplo ao conhecimento, mas não defendemos o direito ao acesso ao cinema. Até quando ignoraremos o fato de que cinema é conhecimento?” (DUARTE, 2002, p. 20).

Mas ao trabalharmos com essa perspectiva, o cinema não propicia o encontro com a alteridade, ou seja, não proporciona que a rua, o bairro, a cidade e tantos outros territórios sejam pensados com o cinema, numa relação que permita, a partir da linguagem cinematográfica (quadro, luz, ritmos...), ampliar as nossas experiências a partir do que vemos, produzimos e sentimos: “O cinema vai para a escola não como texto ou como tema, mas como ato e criação.” (MIGLIORIN, 2015, p. 27).

Duarte e Alegria (2008, p. 74) ressaltam que essa pode parecer uma proposta ousada para a escola, conforme salientam no trecho a seguir:

Propostas desse tipo podem parecer inadequadas à nossa realidade, frente aos graves problemas que ainda persistem em nosso sistema escolar, sobretudo no que se refere à alfabetização e ao letramento. Pode

parecer estranho propor que a escola tenha entre seus muitos objetivos a formação estética audiovisual se ainda não conseguiu resolver o problema da aquisição plena da linguagem escrita. Entretanto, se admitirmos que, embora fundamental e necessário, o domínio da leitura e da escrita não é suficiente para garantir equidade na disputa por postos de prestígio em sociedades onde a linguagem audiovisual precede (e envolve) o contato com o texto escrito, não parecerá absurdo esperar que os estudantes tenham, na escola, acesso a conhecimentos que lhes possibilitem fazer o julgamento estético de obras produzidas em linguagem audiovisual.

Desta maneira, a arte não deveria estar na escola no sentido unicamente do ensino, numa perspectiva tradicional das disciplinas da grade curricular e, geralmente, sob a responsabilidade de um professor especializado. A arte deve priorizar a democratização do acesso a bens culturais e a possibilidade de encontro com outras maneiras de ver e enxergar o mundo, sendo esse um grande potencial do cinema (BERGALA, 2008).

O cinema, assim como a literatura, a pintura, a música, pode ser um importante mecanismo para refletirmos sobre questões que perpassam o nosso cotidiano e os processos educativos que experimentamos ao longo da nossa existência. Mas de qual cinema estamos falando?

Ainda existe uma marca muito forte dos processos industriais no mercado cinematográfico e no cinema como entretenimento. Entendemos o cinema de entretenimento como aquele de narrativa de fácil compreensão, com histórias contadas de maneira linear, ou seja, com começo, meio e fim, produzidos em escala mundial. Os finais são previsíveis e, geralmente, terminam de forma a agradar ao público.

O cinema na formação dos trabalhadores pode propiciar o encontro com filmes que se contraponham à estética do cinema de entretenimento e às narrativas de Hollywood e da Globo Filmes. Ou seja, disponibilizar filmes que não façam parte do universo cultural dos alunos, filmes tidos como “não comerciais” e em que o olhar masculino, branco, ocidental e heterossexual não predomine nas representações, abordando temáticas e pontos de vista distintos, fora do que comumente chamamos de cinema dominante.

É fundamental possibilitar, na hora da escolha dos filmes, que jovens e adultos tenham contato com várias estéticas, pois o cinema é o lugar do estranhamento, do confronto, do perturbador, sendo essa uma grande potência do cinema como arte.

Sendo assim, existe no cinema a possibilidade de inventar ou reinventar o mundo, sem necessidade dessa linguagem estar presa a uma representação exata das coisas. A

linguagem do cinema não está preocupada com a fidelidade das imagens e com os encadeamentos das narrativas. Por isso, o encontro com filmes que trazem outra estética, diferente daquelas que estamos habituados a ver no cinema comercial de frequência permanente, seria a melhor resposta para o poder de mobilização dos filmes considerados filmes “pipoca”. Esses, tidos como inferiores pelos críticos de cinema, contêm uma suposta ausência de atributos artísticos e linguagem simples.

Carrière (2014) nos provoca ao afirmar que a força do cinema está justamente no incômodo que ele pode trazer ao telespectador, e que a arte não necessariamente precisa agradar ao público. No livro *A linguagem secreta do cinema*, o autor relata que numa conversa com Buñuel, no México, sobre um recente filme do cineasta, *O fantasma da liberdade*, Buñuel ficou triste e melancólico, após descobrir que a obra havia agradado totalmente à crítica parisiense. Para ele, isso significava um mau sinal, pois toda aprovação unânime é perigosa, significando uma obra que não provoca conflitos, sendo apenas conciliatória e convencional.

Segundo Carrière (2014, p. 31), a arte não deve ser ensinada, mas experimentada, algo que nem sempre é dito pelo discurso do saber, pois o encontro com a arte pode estar exatamente no não dito, no silêncio provocado pelo encontro com a alteridade: “[...] a arte pode deixar muito espaço, às vezes o espaço todo, para a criação e a imaginação dos sujeitos.”.

Mas essa experiência provoca, também, sensibilização política, porque o cinema que faz pensar, que desacomoda e incomoda, possui potencial altamente formativo, muito mais do que aquele que apenas reproduz valores e informações já conhecidos. Esse cinema que educa, que leva à reflexão, é um cinema que passa por uma experiência de sensibilização estética e política.

Considera, ainda, urgente que os trabalhadores mostrem todo o seu potencial criativo, principalmente na expressão da arte e de toda beleza e técnica que lhes são necessárias, amplificando vozes e discursos produzidos por grupos subalternizados. A possibilidade de os jovens e adultos não serem apenas espectadores, mas, também produtores de cinema.

Pereira (2000, p. 73), no trabalho intitulado *A linguagem audiovisual na formação de professores e professoras como uma questão de direito* nos incita a pensar sobre a importância e o direito de acesso à linguagem audiovisual na formação inicial de professores.

É preciso que o uso e a reflexão dos “meios eletrônicos” na formação de professores e nas escolas de um modo geral seja um direito [...]. Um direito ao manejo e recriação política do uso numa era onde este patrimônio perpassa as relações das sociedades, dos indivíduos [...] um direito inclusive de não usá-los.

Para Cezar Migliorin (2015, p. 12) “[...] todo estudante é capaz de fazer cinema. Ou seja, é capaz de atuar criativa e criticamente com a câmera; é capaz de receber e de inventar um mundo.”.

Os dois pesquisadores — Pereira e Migliorin — nos alertam de que a discussão sobre educação e cinema deve ir para além da importância da exibição de filmes nos espaços escolares, devendo garantir também aberturas para a criação artística, ou seja, professores e alunos devem ter assegurada a produção autoral com o cinema como direito, na sua formação inicial e continuada.

No livro supracitado, Migliorin (2015, p. 164) relata a surpresa de um aluno quando descobriu que produziria um filme: “Eu vou fazer um filme, eu nunca fiz um filme!”. O fato nos remete à ideia de que fazer um filme não é algo comum, acabando-se por considerar que o feito não está em nosso campo de possibilidades.

Os autores citados são enfáticos ao afirmarem que os espectadores e os realizadores de cinema podem ser profundamente afetados pela experiência com a sétima arte¹². Isso significa que fazer um filme passa pela possibilidade da experiência que pode ocorrer também a partir da experimentação.

O estudante traz consigo experiências, práticas e saberes, os quais devem ser aproveitados no processo de construção coletiva do conhecimento. A ele é garantido o direito fundamental de ser/pensar/agir contra a lógica do sistema e contra a educação do consenso, aquela que quer mantê-lo subalternizado. Com isso, as propostas curriculares podem realizar uma interlocução com as experiências dos sujeitos por meio da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, a escola pode desempenhar importante papel na democratização de histórias oriundas da classe trabalhadora, trazendo outras referências e perspectivas de mundo para o debate público, o cinema, nesse sentido, pode contribuir consideravelmente para a formação dos trabalhadores.

¹² O cinema é denominado de sétima arte porque em 1911, Riccoto Canudo, escreveu o *Manifesto das Sete Artes*, dividindo as artes por meio de um sistema que possui relação com o espaço (pintura, escultura e arquitetura) e tempo (música, dança e poesia). Numa ordem de descobertas o cinema seria a sétima arte e a síntese de todas as outras, pois sua criação envolve os elementos que constituem espaço e tempo (XAVIER, 2017)

O fato de serem criados espaços para que os alunos possam contar suas histórias a partir do domínio da linguagem do cinema, pode ser considerado um ato político. Ou seja, brincar, narrar, experimentar sons e imagens, pode ser considerada também uma grande força política do cinema.

Outro aspecto importante da produção do cinema na escola estaria para além de um roteiro “politicamente correto” e do tema escolhido pelos alunos, pois uma história classificada inadvertidamente como “não engajada” pode trazer na narrativa elementos que questionam representações sociais amplamente difundidas e contribuem para conhecer os alunos e problematizar o senso comum. Nesse sentido, Gramsci (1999) nos auxilia, pois discutiremos com os nossos alunos as concepções hegemônicas que prescindem de uma análise do senso comum, possibilitando uma elevação ao bom senso a partir da mediação no campo da práxis. O debate não se reduz ao tema do filme, mas discute também em que medida as produções abordam os papéis sociais dos personagens ou utilizam imagens clichês¹³.

Para observar como os jovens e adultos trabalhadores contam as suas histórias, precisamos observar como as práticas sociais foram elaboradas individualmente, dando sentidos e interpretações a suas vidas e aos produtos culturais produzidos por eles para além dessa experiência. Ou seja, o que essas histórias nos contam e nos revelam sobre suas vidas, trazendo os atravessamentos entre memórias pessoais e coletivas, por entendermos que essas não estão isoladas, mas interpenetram-se.

Entendendo experiência em seu sentido pleno, o que Walter Benjamin (1994) denomina de “experiências plenas”, pois não é algo temporário, efêmero e imediatista, que não se reduz a lógica do espetáculo e do consumo imposto pelo capital. Mas uma experiência que nos sensibiliza e que possibilita reflexões profundas sobre a vida e o contexto social e político que estamos imersos, sendo essa uma ação potencialmente transformadora.

A sociedade brasileira silencia os conhecimentos tecidos pelos sujeitos historicamente subalternizados, no que se refere a seus saberes e experiências em todos os níveis — políticos, sociais e artísticos —, visando impossibilitar que tais conhecimentos sejam amplamente difundidos. Ou seja, reproduzimos, de forma desigual, a produção e a distribuição

¹³ De acordo com o Dicionário Houaiss, a palavra clichê é empregada para tudo aquilo que é objeto de repetição e perdeu a originalidade. Dessa forma, uma imagem clichê seria uma imagem que se tornou previsível e repetitiva.

de bens materiais e imateriais acumulados pela sociedade. Some-se a isto, o grave problema da desigualdade social no Brasil, demonstrado pela distribuição desproporcional de renda, onde contextos de negação e exclusão são facilmente identificados.

Mesmo com o reconhecimento da educação como direito pleno a ser garantido pelo Estado brasileiro, ainda temos um longo caminho a percorrer para garantir uma escola que contemple anseios e reais necessidades dos trabalhadores do país. Uma escola que possibilite uma formação crítica e permita transformar as bases desiguais da sociedade, e que garanta não apenas o acesso à educação, mas uma escola que contemple todas as dimensões de uma formação humana integral.

Conforme salienta Rummert (2014, p. 12)

[...] desigualdades sociais que se expressam, por exemplo, na negação do direito de acesso efetivo à educação integral e, portanto, às bases do conhecimento. É importante, também, ressaltar que não nos referimos, aqui, aos conhecimentos instrumentais e fracionados, cuja distribuição social é regulada pelos interesses e necessidades das forças produtivas, ou seja, do conjunto dos meios de produção, da força de trabalho, do modo de trabalho etc. Tratamos, ao contrário, do conhecimento compreendido em seu sentido pleno que possibilita aos seres humanos se apropriar das diferentes expressões da história de seu tempo – contidas na ciência, nas tecnologias e nas artes – para compreendê-la criticamente e, sobretudo, para transformá-la.

O cinema nas escolas e nos espaços não formais de educação pode democratizar os lugares de fala e o direito de os sujeitos contarem suas histórias, permitindo a ampliação do campo de possibilidades políticas e estéticas. Trata-se de uma experiência que afeta a comunidade como um todo, difundindo uma linguagem usualmente não acessível à classe trabalhadora, tendo como horizonte a emancipação humana.

Ou seja, o currículo na escola pública coloca em questão o contexto mais amplo da luta de classes. Por isso, a necessidade de investir em uma ação educativa para estudantes jovens e adultos que a partir de uma proposta política e pedagógica, vise à reflexão do produto cinematográfico que a nós foi apresentado com estereótipos e valores simbólicos equivocados, especialmente, ao conteúdo que tem acesso à classe trabalhadora.

Referências

ANCINE. **Distribuição Satelital (Nota Técnica)**. 2017. Disponível em: [bhttps://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/distribuicao_satelital_nota_ecnica.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/distribuicao_satelital_nota_ecnica.pdf) Acesso em: 13 de ago. de 2020.

BRASIL. **Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932**. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Distrito Federal: Governo Federal, 1932. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html#:~:text=Nacionalizar%20o%20servi%C3%A7o%20de%20censura,1%C2%BA%20do%20decreto%20n.> Acesso em: 19 ago. 2022.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966**. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45, da Lei nº 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1966. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0043.htm#:~:text=DECRETO%20DLEI%20N%C2%BA%2043%2C%20DE%2018%20DE%20NOVEMBRO%20DE%201966.&text=Cria%20o%20Instituto%20Nacional%20do,45%2C%20da%20Lei%20n%C2%BA%204%20. Acesso em: 19 ago. 2022.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969**. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1969. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0862.htm#:~:text=DECRETO%20DLEI%20N%C2%BA%20862%2C%20DE,que%20lhes%20confere%20o%20art. Acesso em: 19 ago. 2022.

BRASIL. **Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976**. Cria, no Ministério da Educação e Cultura, o Conselho Nacional de Cinema - CONCINE - e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1976. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-77299-16-marco-1976-425826-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 ago. 2022.

BRASIL. **Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991**. Lei Rouanet. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 19 ago. 2022.

BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm. Acesso em: 19 ago. 2022.

BRASIL. **Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014**. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação

nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Brasília: Presidência da República, 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13006.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2013.006%2C%20DE%2026,nas%20escolas%20de%20educa%C3%A7%C3%A3o%20b%C3%A1sica. Acesso em: 19 ago. 2022.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERGALA, A. **A hipótese-cinema**. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

CARRIÈRE, J.-C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

DUARTE, R. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUARTE, R.; ALEGRIA, J. Formação estética audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: **Educação e Realidade**, v. 33, n. 1, p. 59-80. jan./jun. 2008.

FRESQUET, A. (org.). **Cinema e educação: a Lei 13.006**. Reflexões, perspectivas e propostas: Universo Produção, 2015.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. v. 1. Ed. e trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEHER, R.; SILVA, S. A universidade sob céu de chumbo: a heteronomia instituída pela ditadura empresarial-militar. **Universidade e Sociedade**, n. 54, 2014, p. 6-18.

MIGLIORIN, C. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MOLL, J.; GARCIA, S. Prefácio. In: DAYRELL, J.; CARRANO, P.; MAIA, C. L. **Juventude e Ensino Médio: sujeitos e currículo em diálogo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 7-9.

OLIVEIRA, P. V. de O.; PANNACCI, R. C. Fomento ao Cinema Brasileiro: o papel do Estado. São Paulo: **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**, v. 2, ano 11, jul./dez. 2017, p. 1-29.

PEREIRA, J. V. **Negociação dos desejos - a linguagem audiovisual na formação de professores e professoras como uma questão de direito**. 2000. Dissertação (Curso de Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro- UERJ, 2000.

RUMMERT, S. M. **Processos de aprendizagem de jovens e adultos da classe trabalhadora**: contribuições à escola emancipadora. Curitiba: Instituto Federal do Paraná, 2014.

XAVIER, I. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense. 1983.

XAVIER, I. **Sétima Arte, um culto moderno**: o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Edições Sesc, 2017.