

ISSN 2448-1521

CADERNOS DO FORCINE

Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual

CADERNOS DO FORCINE

Fórum Brasileiro de Ensino de
Cinema e Audiovisual

2



2015

CADERNOS DO FORCINE

2



CADERNOS DO FORCINE

Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual

2



2015

EXPEDIENTE:

Cadernos do FORCINE – É uma publicação anual do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE)

DIRETORIA EXECUTIVA (2014-2016)

Presidente: Luciana Rodrigues – FAAP - SP

Vice- Presidente: Alessandra Meleiro – UFSCAR - SP

Secretário Geral: Guilherme Carvalho da Rosa UFPEL - RS

Primeiro Secretário: Fernando Salis UFRJ - RJ

Diretor Financeiro: Eduardo Paiva UNICAMP - SP

Primeiro Tesoureiro: Eliany Salvatierra Machado – UFF – RJ

Conselho de Representantes:

Aída Maria Baños Nepomuceno Marques – UFF – RJ

Ana Lucia Lobato de Azevedo – UFPA – PA

Ney Costa Santos - PUC-Rio – RJ

João Paulo Amaral Schlittler – ECA USP – SP

Eliseu de Souza Lopes Filho – FAAP – SP

Luis Fernando Angerami – USP – SP

Conselho Fiscal:

Kátia Augusta Maciel - ECA-UFRJ – RJ

Aleteia Selonk – PUCRS – RS

João Luiz Leocádio da Nova – UFF – RJ

Suplentes:

Humberto Neiva – FAAP – SP

Julio Weiner – AIC – SP

Edição geral: Aída Marques

Edição RJ: Bernardo Florim

Edição SP: Alessandra Meleiro

Sumário

1	Apresentação - AÍDA MARQUES	6
2	Escolas de Cinema e Arte: O que fazer com elas? - MAURICE CAPOVILLA	8
3	Carta aos jovens cineastas - MAURICE CAPOVILLA	14
4	O espaço da inovação no mestrado profissional - KÁTIA AUGUSTA MACIEL	16
5	Breve panorama dos formados no Curso de Cinema da UFF - ELIANNE IVO E FELIPE SOARES LOPES	27
6	Universidade, mercado e modulações dos modos de vida - CEZAR MIGLIORIN E LEANDRO SARAIVA	49
7	Resposta simples para problemas complexos - ROBERTO MOREIRA	65
8	Relato do I Seminário Paulista de Ensino e Mercado de Trabalho em Audiovisual - ALESSANDRA MELEIRO	71
9	Entrevistas (Rio de Janeiro) - por AÍDA MARQUES	
	PRODUTORES	
	CAVI BORGES	81
	CLÉLIA BESSA	93
	REALIZADOR	
	SILVIO DA-RIN	105

1

Apresentação

AÍDA MARQUES

É com grande satisfação que abro esta nova edição dos “Cadernos FORCINE”, após mais um ano de trabalho e reflexão sistemáticos sobre a questão do ensino do audiovisual no Brasil.

Chegamos ao segundo número da publicação – que reúne textos de Maurice Capovilla, Kátia Augusta Maciel, Elianne Ivo, Cezar Migliorin, Roberto Moreira, entre outros, e entrevistas com dois produtores (Cavi Borges e Clélia Bessa) e um documentarista (Silvio Da-Rin) atuantes no cinema brasileiro – com uma coleção de artigos, pesquisas e ensaios, que, diferentes em formato e abordagem, lançam o olhar sobre a multiplicidade de realidades em que o audiovisual vem sendo ensinado e aprendido em nosso país: um panorama complexo e heterogêneo, que contempla o ensino formal, as escolas técnicas e também as experiências informais. Dessa maneira, o atual número dos “Cadernos FORCINE” é dedicado a um grande tema: a relação entre a formação acadêmica e o mercado de trabalho no campo do audiovisual.

Consciente do interesse que o tema desperta, tocando a todos nós (profissionais e professores de cinema) diretamente, não pretendo separar o leitor e os textos que se seguem por mais tempo.

Boa leitura.

2

ESCOLAS DE CINEMA E ARTE O que fazer com elas?

MAURICE CAPOVILLA

I. O ATO CRIADOR

Memórias soltas.

1956.

Minha primeira escola foi o cine-clube. Lembro-me até hoje do impacto que senti ao ver Paulo Emilio Salles Gomes dissecar um filme como se fosse um corpo vivo, através do microscópio de sua argúcia crítica, e esquartejá-lo, esquadrinhá-lo e remontá-lo, juntando todas as peças, até que vi um corpo inteiramente novo pulsando em minha imaginação. Foi a primeira lição do meu olhar.

O que leva um jovem a transpor com o olhar uma imagem refletida na tela do cinema e vislumbrar a capacidade de criar a própria imagem? O que desencadeia o impulso irresistível e inexplicável, a volúpia de transformar o velho e inventar sempre uma maneira nova de fazer as coisas? Eis aí o mistério. O ato criador não tem regras, nem conteúdo pronto e acabado, nem forma, não pode ser aprisionado em currículos, sistematizado, enfim, não

pode ser ensinado. Mas pode ser provocado por alguns métodos, a partir dos quais nasce aquele sentimento de potência, de confiança, de independência, que é um rompimento com tudo que já foi de antemão estabelecido. Não é por acaso que é um ato revolucionário, portanto, extremamente crítico, libertário e, por isso, muitas vezes combatido.

O método é a essência da escola. O método é a forma que Platão descobre, no Fédon, para realizar o ato de aprender. O método é a distinção entre a retórica e a dialética, isto é, entre a técnica de enganar o auditório com falsas conclusões a partir das aparências e o confronto de ideias como único caminho para se chegar à verdade. Mas essa é outra história.

Na origem da construção das escolas de cinema no Brasil e na América Latina, está a questão do método, que não se resume simplesmente à formatação de currículos ou conteúdos programáticos, nem à clássica e por vezes antagônica relação entre a teoria e a prática do ensino formal, mas sim à consideração da questão primordial dos processos que conduzem à formação de um artista criador.

Em cinquenta e nove anos de história, tomando como ponto de partida a primeira escola de cinema na América Latina, fundada em 1956 por Fernando Birri, em Santa Fé, Argentina, tivemos exemplos de experiências didáticas de todos os tipos: algumas tentaram levar em consideração essa questão fundamental; outras foram optando, no decorrer do tempo, por uma visão mais clássica, acadêmica, formalista.

O que se pergunta hoje é: para que servem as escolas de cinema no Brasil? Elas estão incorporadas a algum projeto audiovisual para o país? Elas estão gerando algum pensamento teórico capaz de refletir a realidade cultural do momento? Estão atualizadas ou defasadas em relação às transformações tecnológicas, estéticas, econômicas? Estão sabendo o que se passa no mundo? Estão preparadas para trabalhar em cima da complexidade da produção e consumo da linguagem audiovisual globalizada? Estão encarando a imagem e o som como instrumentos fundamentais do moderno conhecimento? Estão atentando para essa linguagem que hoje permeia toda a vida social? Estão considerando o aluno como protagonista de todo o processo

pedagógico? E qual seria o perfil do aluno que sai de uma escola de cinema? Será um realizador? Um pesquisador? Um crítico? Um teórico? Um professor? Ele está pronto, capacitado, preparado para enfrentar a dura competição de um mercado de trabalho restrito, cujo pré-requisito é: poder criador, competência técnica, domínio das linguagens, informação histórica, formação teórica e conhecimento abrangente das artes e dos ofícios?

Tenho a impressão de que fomos ultrapassados e estamos perdendo o bonde da história. Não temos um projeto de formação de produtores audiovisuais coerente e sólido, nem um programa intenso e básico de formação audiovisual nas escolas, capaz de formar uma geração alfabetizada na linguagem da imagem e do som. Ao propor, na década de 90, a reforma do Ensino Médio e delimitar como uma das áreas prioritárias as “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias”, penso que o MEC assumiu, mas não cumpriu a responsabilidade de traçar as diretrizes básicas para a implantação do ensino sistemático das linguagens da informação técnica e pedagógica do conhecimento audiovisual. Precisamos repensar a escola do audiovisual no Brasil, em nível médio e universitário, público e privado, propondo uma concepção de ensino que seja compatível com as necessidades de compreensão e comunicação do mundo moderno. Podemos até mesmo reunir teses opostas, retiradas de diferentes sistemas de pensamento e ação, e que se justaponham, mas é fundamental a descoberta de um ponto de vista superior a partir do qual as teses se conciliem.

Nesse processo, vamos tentar recolher, em uma revisão histórica, algumas ideias suscitadas pelo progresso dos tempos, para que se possa fundi-las no núcleo de uma ideia nova. Assim caminhou o conhecimento humano e assim vamos fazer com o processo de construção de algumas escolas de cinema e arte no Brasil e na América Latina.

2. A VOLTA POR CIMA (2005-2007/2013)

O Núcleo de Produção Digital da Usina de Arte do Acre devolveu a esperança perdida ao se montar uma Escola de Arte nos moldes do ICA com

Cursos Regulares de Cinema, Teatro, Música e Artes Visuais, porém, como sempre, com morte prematura.

A Usina de Arte do Acre nasce da visão avançada de um Secretário de Educação, na época o professor Binho Marques, então governador do Estado do Acre, ao implementar uma Escola de Arte, em Rio Branco, sem um projeto pedagógico antecipado. O curioso dessa iniciativa foi que a arquitetura, resultado da restauração de uma antiga fábrica de processamento de castanha, indicava claramente espaços com a destinação certa para uma escola livre de arte, onde poderiam conviver o Teatro, o Cinema, a Música, as Artes Visuais, a Dança... e o que mais considerássemos arte.

Durante dois anos, entre 2005 e 2006, reuniões mensais foram realizadas com profissionais das áreas envolvidas, com o objetivo de formatar o projeto de uma escola híbrida, capaz de abrigar as múltiplas linguagens das artes e preencher um espaço importante de formação artística. Inaugurada em 24 de abril de 2006, com a presença do Ministro da Cultura Gilberto Gil, a Usina de Arte começa a funcionar regularmente em 2007, com os Cursos dos Núcleos de Teatro, Cinema e Música.

O Núcleo de Cinema começa a se estruturar em meados de 2005, quando a Secretaria do Audiovisual do MinC, sob a direção de Orlando Senna, lança o Edital do Programa Olhar Brasil, visando criar, em 11 estados do país, através de convênios, os Núcleos de Produção Digital, destinados a implementar centros de formação e produção audiovisual em estados periféricos ao eixo Rio-São Paulo, com repasses de recursos e equipamentos em alta definição (HD), na previsão das mudanças tecnológicas que iriam se implantar na área das Comunicações.

O Acre apresentou um projeto de formação, denominado Curso de Cinema e Vídeo, e foi contemplado com um NPD. O projeto obteve em seguida registro na Lei Rouanet, visando patrocínios através de benefícios fiscais, e previa um curso de 2 anos, com enfoque definido.

O curso propunha como objetivo principal: “formar realizadores polivalentes, capazes de criar e produzir bens culturais nas áreas do cinema, do vídeo e da televisão, visando a formação integral do estudante para o exer-

cício da criatividade, e colocar em prática novos métodos de ensino das artes audiovisuais a partir da concepção de que o conhecimento do mundo moderno e globalizado se transmite através de linguagens, códigos e tecnologias que têm como suporte a imagem e o som”.

Com esse ponto de partida, germinou a ideia do curso se implementar como uma oficina de pesquisa, voltada para a prática e desenhada para expressar a realidade do Acre. “O objetivo era abrir espaço para uma nova geração de artistas e realizadores, futuros profissionais ecléticos, capazes de manejar com estilo pessoal as várias linguagens artísticas audiovisuais, com domínio das técnicas que são as ferramentas de expressão do nosso tempo”.

A novidade do projeto é sua formatação. O curso teve início em 2007, com 40 alunos, e a configuração dos conteúdos programáticos foi baseada em trimestres temáticos, cinco no total. Os três primeiros foram dedicados ao Documentário, à Linguagem da Televisão e à Ficção. Os dois últimos foram diluídos entre produção de projetos curriculares e Oficinas de Especialização. As disciplinas foram distribuídas em áreas de abordagem Teórica, Técnica e Prática e foram ministradas em oficinas semanais, regulares, progressivas, modulares e interativas, de modo que seus conteúdos estivessem diretamente ligados aos temas dos projetos de vídeos propostos. A partir da formação polivalente resultante de três trimestres completos, o objetivo do curso era capacitar especialistas nas diversas áreas, consumadas nos formatos de Produção, Edição de Imagem, Fotografia em HD e Captação de Som. As áreas de Roteiro, Cenografia, Figurinos, Edição em HD, Maquinaria, Elétrica e Direção em Cinema, Vídeo e Televisão foram configuradas no ano seguinte.

O curso, encerrado em dezembro de 2009, graduou 29 alunos, que realizaram trabalhos individuais e participaram de projetos coletivos. Ao todo foram realizadas 46 Oficinas de 20 horas semanais, perfazendo o total de 920 horas-aula, e realizados 29 vídeos com duração variadas, em curta e média metragem.

Como resultado desse processo, os alunos graduados e outros incorporados fundaram a Samaúma Cinema e Vídeo, uma associação corporativa

preparada para atuar em todas as áreas do audiovisual do Acre, da difusão à produção, da atuação como agentes culturais à formação básica no ensino de segundo grau. Um grupo atuante que deu impulso colateral às iniciativas levadas a cabo pelas políticas públicas federais, estaduais e municipais na área do audiovisual.

O projeto do NPD ainda contempla a Oficina da Imagem e do Som, um item de interação com a Usina de Arte e com outras áreas artísticas da comunidade cultural, um espaço livre de criação, aberto às artes cênicas, plásticas e musicais e voltado à produção independente local, com o objetivo de funcionar como uma usina de ideias e linguagens que interagem para criar e produzir projetos cênicos, musicais, vídeos, instalações, programas de rádio e televisão, abastecendo os alunos e os artistas em geral de métodos e processos de trabalho e suprimindo suas necessidades de informação e pesquisa. Participarão da Oficina alunos, artistas, professores e realizadores locais integrados na ação de produzir bens simbólicos de reflexão da realidade cultural acreana, tendo como epicentro a Imagem e o Som.

No ano de 2010, foi aberto um novo processo seletivo. Esta segunda turma iniciou seus estudos em maio de 2010 e concluiu em dezembro de 2012. Em 2013, o NPD do Acre deixou montada uma escola de formação audiovisual, que, em quatro anos e meio de atividade (de julho 2007 a dezembro de 2012), capacitou em cursos regulares um conjunto de realizadores, técnicos e produtores, responsáveis pela realização de 53 títulos de vídeos de curta e média metragem e três longas metragens exibidos em mostras em Rio Branco e em festivais regionais, nacionais, bem como na programação da TV Aldeia, TV pública do Acre com abrangência nos municípios acreanos. É importante ressaltar que este projeto promoveu a capacitação de jovens para criar e produzir bens culturais audiovisuais para o Estado do Acre. A partir de 2013, o NPD deixou de existir e os cursos da Usina de Arte do Acre se moldaram aos métodos do Pronatec.

3

CARTA AOS JOVENS CINEASTAS

MAURICE CAPOVILLA

“O cinema é um dom, por isso não se aprende. Não basta talento, precisa convicção e busca constante da Utopia, um horizonte que sempre se afasta quando você se aproxima. É preciso caminhar sempre.”

Fernando Birri

O itinerário de um artista de cinema é um longo percurso que vai, do comprometimento com ideais da sua geração e seu modo peculiar de ver o mundo até o ponto sem volta, quando se caminha para a consagração ou para o ostracismo. Não há meio termo nessa passagem inevitável. A busca do impossível é o meio que o cineasta encontra para sobreviver ao seu destino.

No entanto, o jovem que almeja penetrar nesse meio traiçoeiro de ilusões e fantasias tem que tomar cuidado para não se magoar com a própria escolha. E antes de tudo, o cinema não deve ser uma opção sem volta. A não ser que esteja encravado na carne e não se solte. Só os jovens que passaram por um aprendizado podem declarar se a experiência foi enriquece-

dora e capaz de gerar novas descobertas; se houve mudança nos seus trajetos, no rumo das suas vidas; e se a experiência abriu um leque maior para a captação de um universo mais rico de imagens, sons e significados.

De que maneira o cinema mudou a sua vida? Esta é a pergunta que deve se fazer a todos que passaram por uma escola de cinema. E a resposta pode ser a razão pela qual julgamos se valeu a pena ou não seguir esse caminho. Este é o âmago da questão. Se a resposta for Não, então é melhor declararmos que a Utopia não existe. Mas se a resposta for Sim, é o momento de aprendermos a reciclar sempre o ato criador, que não se esgota em tempo algum.

Há uma pergunta que se faz sempre: para que servem as escolas de cinema no Brasil? Antes eu a respondia prontamente: servem para aglutinar jovens com um desejo imenso de fazer cinema. Agora posso completar: é na escola que alunos e professores aprendem a aprender... a fazer e viver o cinema. Foi o que aconteceu na maioria das escolas pelas quais passei. A transformação de jovens, com experiência e formação diversas, desconhecidos entre si, selecionados mais pela sensibilidade que pela informação, que se integram em um ou dois anos no processo de fazer filmes e se formam como verdadeiros cineastas, capazes de refletir a visão que se tem de um mundo sempre novo, recriado pela imaginação criadora dos artistas.

É para isso que serve a escola.

RIO DE JANEIRO, 19 de outubro de 2015.

Maurice Capovilla.

4

O ESPAÇO DA INOVAÇÃO NO MESTRADO PROFISSIONAL

KATIA AUGUSTA MACIEL – ECO/UFRJ

Resumo

Os mestrados profissionais foram regulamentados no Brasil em 1998 mas ainda são poucos na área de Ciências Sociais Aplicadas. Cursos dessa modalidade têm sido objeto de análises e críticas, não raro, polêmicas. O presente artigo argumenta que o que diferencia esses cursos, particularmente no campo do cinema e do audiovisual, é a contribuição que podem dar como espaço da inovação na interseção entre academia e mercado. O objetivo é examinar e desconstruir algumas das críticas mais frequentes a esses cursos e propor uma visão mais conciliadora e holística de como modalidades diferentes de pós-graduação podem colaborar para formar profissionais de alta qualificação e tornar o setor da economia criativa no país mais competitivo e sustentável.

Abstract

The professional masters courses were regulated in Brazil in 1998, but up to now there are very few of them in the Applied Social Sciences area. The

professional masters programmes have been the subject of analysis and criticism, often controversial. This article argues that what differentiates such courses, particularly in the field of cinema and media studies, is its contribution as spaces of innovation at the intersection between academia and the market. The aim is to examine and displace some of the most frequent critical views of such courses, whilst proposing a more conciliatory and holistic way of understanding how different courses can collaborate in preparing highly qualified professionals, who are able to create a more competitive and sustainable creative industry sector in the country.

Palavras-chaves

Mestrado profissional, inovação, economia criativa, cinema e audiovisual

No Brasil existem atualmente nove mestrados profissionais na área de ciências sociais aplicadas, mas nem todos estão ativos, e somente um deles é voltado para a criação e produção em mídias digitais, com uma linha de pesquisa específica para o cinema e o audiovisual.¹ O quadro contrasta fortemente com a realidade de outros países como a Inglaterra, Austrália e França, além dos Estados Unidos. Na Universidade de Bristol, por exemplo, o M.A (*Masters of Arts*) em Produção para Cinema e Televisão, primeiro curso do gênero numa instituição britânica, acumula mais de 35 anos de experiência.² Nos outros países citados, existem inúmeros cursos de excelência na mesma linha.

A comparação é relevante porque experiências bem sucedidas devem ser, no mínimo, levadas em consideração ao se debater o que está sendo ofertado no país em termos de formação de alto nível. Além disso, a falta de mestrados profissionais no Brasil, especificamente na área de cinema e audiovisual, vem historicamente gerando evasão de estudantes que buscam cursos dessa natureza, e, depois de formados, enfrentam o problema real da impossibilidade de reconhecimento no país de diplomas obtidos no exterior. O sistema de pós-graduação no país ainda é, portanto, majoritaria-

mente restrito a mestrados e doutorados acadêmicos, voltados para a docência e a pesquisa científica, particularmente na área citada.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação do Ministério da Educação (MEC), reconheceu os mestrados profissionais através da portaria Nº 80, de 16 de dezembro de 1998. A modalidade tornou-se mais popular a partir de 2005, e teve novas regras de regulamentação em 2009. Este ano, foi realizado na sede da CAPES em Brasília, o III Seminário de Acompanhamento e Avaliação de Programas. O evento reuniu coordenadores de pós-graduação de todo o país para debater os parâmetros de qualidade para os programas da área de ciências sociais aplicadas I (Comunicação, Ciência da Informação e Museologia). Como resultado, há um debate em andamento para definir indicadores e critérios de avaliação claros e diferenciados para cada modalidade de formação *stricto sensu*.³

A diferenciação é necessária, uma vez que mestrados acadêmicos e profissionais estão ancorados em distintas propostas pedagógicas, possuem corpo docente com atuações diversas e são voltados a estudantes com perfis que não necessariamente se coadunam. Enquanto o mestrado acadêmico tem foco na formação de pesquisadores e professores universitários, geralmente buscam o mestrado profissional pessoas interessadas numa pós-graduação com viés empírico-pragmático, que querem adquirir um nível de conhecimento mais aprofundado em suas áreas e manter-se no mercado de trabalho, sem no entanto descartar a possibilidade da docência.

É necessário esclarecer que um mestrado acadêmico não exclui os aspectos profissionais, mas sim busca contemplá-los nas abordagens curriculares, formando pessoas que podem atuar tanto no ensino superior quanto no mercado. Porém, como argumenta Sueli Pires, “a trajetória histórica dos mestrados acadêmicos não tem permitido gerar, com a desejada visibilidade, respostas diretas e mais consistentes para as demandas provenientes dos setores externos à academia” (PIRES, 2005). A pesquisadora refere-se especificamente a formas de engajamento e inserção social, no sentido mais amplo do termo, proporcionadas por “parcerias bilateral ou multilateralmente

constituídas” entre agentes não-prototipicamente acadêmicos. Estas associações e colaborações, segundo ela, podem conferir maior visibilidade às formas de inserção social da universidade, “rompendo com o papel hegemônico e unilateral que historicamente lhe foi outorgado exercer” (Ibid) .

Seguindo essa linha de raciocínio, e buscando uma proposta conciliadora que possa efetivamente fortalecer o ensino superior no Brasil, Pires defende que cursos acadêmicos e profissionais não são excludentes e nem devem se prestar a comparações lineares, ou seja, não são melhores ou piores, e sim fundamentalmente complementares.

Na perspectiva aqui vislumbrada, as modalidades acadêmica e profissional desenvolvem-se de forma acoplada uma à outra, em espaços identitários próprios, porém inter-relacionados. A responsabilidade de construção e preservação desse trânsito ou diálogo cabe, é certo, aos pesquisadores – docentes e discentes, internos ou externos à instituição, que, sensíveis às demandas sociais, se habilitam à formulação de políticas e práticas de pesquisa integradoras (Ibid).

Por essa perspectiva, fica claro que as modalidades podem se beneficiar mutuamente. Para que isso se concretize é necessário desconstruir algumas visões preconceituosas e, não raro, movidas por impulsos de autodefesa, que valorizam uma modalidade em detrimento da outra. Por exemplo, é um erro supor *a priori* que através de um mestrado profissional chega-se ao grau de mestre sem uma sólida formação científica. A estrutura curricular, perfil dos docentes, linhas de pesquisa e objetivos da proposta pedagógica do mestrado profissional da ECO-UFRJ comprova tal argumento. Como único representante dessa modalidade de curso no Brasil na área de meios digitais, pelo menos até o momento, o mestrado estabelece paradigmas que, espera-se, venham a contribuir para a criação de outros com vocação semelhante.

Seguindo regulamentação e orientação da CAPES, para a manutenção de níveis de qualidade condizentes com os padrões da pós-graduação *stricto sensu* e consistentes com a feição peculiar do mestrado dirigido à formação profissional, o curso adota uma formação de caráter misto, articu-

lando questões teóricas, técnicas e artísticas, para proporcionar uma formação de alto nível a estudantes egressos de cursos de graduação extremamente generalistas. Essa proposta responde a uma enorme demanda social por capacitação de natureza distinta daquela proporcionada por um mestrado acadêmico, se constituindo como uma alternativa à formação em nível de pós-graduação.

Vale ainda ressaltar, como afirma Agnes Fernandes, que a qualidade do ensino “está diretamente vinculada à instituição que o oferece”, não podendo ser atestada tão somente por fatores idiossincráticos como o trabalho final exigido, a dedicação integral ou parcial do aluno e nem mesmo pela questão do financiamento privado de alguns mestrados profissionais (FERNANDES, 2005: 108). É pelo conjunto desses fatores, e ainda pelo perfil dos docentes e discentes e a produção científica, técnica e artística que realizam, que de fato se pode alcançar uma avaliação justa de um curso.

Quanto à questão do financiamento privado, embora fuja ao escopo deste artigo, é preciso esclarecer que não se pode negligenciar ou avaliar levemente as dificuldades reais que enfrentam as instituições públicas de ensino superior no país. Se por um lado o financiamento privado não é o caminho ideal, tendo em vista o objetivo de manter a autonomia da universidade pública e sua vocação constitucional. Por outro lado, é verdade que os mestrados profissionais não são contemplados nos programas de incentivos e investimentos do Ministério da Educação, os quais financiam os mestrados e doutorados acadêmicos. O que, naturalmente, se traduz em desafios de ordem econômica muitas vezes intransponíveis sem o auxílio da iniciativa privada. É preciso resistir à crítica generalizada e buscar avaliar cada caso de forma justa e ponderada. No caso da ECO, o curso é gratuito. O corpo docente que o criou pretende que permaneça assim, tendo buscado parcerias com órgãos governamentais e outras instituições que garantam a infraestrutura adequada para as atividades pedagógicas propostas sem a necessidade de cobrar mensalidades. Até o momento, foram fechados acordos de cooperação com o Centro Técnico do Audiovisual (CTAv) e com o Parque Tecnológico da UFRJ. Em termos de cooperação nacional

e internacional, o mestrado possui vínculos com o Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense, *M.A. Media Studies da RMIT University Melbourne, Austrália, EMA Fructidor (École Media Arts), da França e Linnaeus University (LNU), da Suécia.*

A experiência de criação do mestrado profissional da ECO-UFRJ

O mestrado profissional em criação e produção de conteúdos digitais foi recomendado pela CAPES em 10 de abril de 2015, e implantado no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da Comunicação (PPGTLCOM) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. As aulas da primeira turma serão iniciadas em março de 2016 e os primeiros profissionais formados receberão o grau de mestre no final de 2017. Vê-se que ainda há uma longa caminhada a ser percorrida, mas cabe aqui refletir sobre a jornada até a efetiva criação do curso e, sobretudo, pensar o espaço da inovação em cursos dessa natureza.

O mestrado profissional da ECO/UFRJ tem duração de 2 anos e carga horária mínima de 480 horas de atividades pedagógicas. Os estudantes precisam cursar 4 disciplinas obrigatórias (Metodologia científica, Planejamento e gestão de projetos, Linguagens da cibercultura e Seminário de projeto em andamento), depois escolher pelo menos 4 entre 16 optativas, além de desenvolver seus projetos de pesquisa. O curso estimula a realização de pesquisas de base teórico-prática, mas caso o estudante opte por escrever uma dissertação, não há qualquer impedimento.

O projeto pedagógico prevê uma grande aproximação com o mercado de trabalho. Isso se dá através do próprio corpo docente, formado por doutores que são também cineastas, designers, músicos e escritores, além da realização de seminários especiais. Encontros semanais entre estudantes e profissionais convidados que tenham destacada atuação em suas respectivas áreas. Os seminários visam aprimorar e atualizar práticas profissionais para o desenvolvimento dos projetos discentes.

O mestrado profissional do PPGTLCOM foi concebido para pensar e atuar nos desafios específicos da atualidade nos campos da Comunicação Social e das Artes da Mídia. O eixo central do curso está ancorado na ideia de que o desenvolvimento tecnológico e a multiplicação das novas linguagens interferem diretamente nas estratégias de criação e produção dos conteúdos desse campo profissional, intensificando relações interdisciplinares. Por isso, o PPGTLCOM está voltado para a formação científica e profissional, baseada numa filosofia pedagógica que tem no viés empírico-pragmático um caminho para repensar a teoria e propor inovações, unindo produtivamente teoria e prática, e formando pensadores-realizadores.

Acredita-se que ao fomentar um espaço *sui generis* na academia para pesquisas de inovação em linguagens e tecnologias, o mestrado contribua efetivamente para a criação de obras audiovisuais, projetos transmídia e outros, híbridos e ainda insuspeitos, que possam fazer o campo do cinema e do audiovisual como um todo avançar. A inovação é seminal para o objetivo maior do curso que é fomentar a descoberta de novas possibilidades de criação, que fujam aos padrões de classificação de gêneros e formatos, num processo de oxigenação vital para qualquer área do conhecimento.

A primeira conversa sobre a possibilidade de criação de um mestrado profissional na ECO-UFRJ aconteceu no VIII Congresso FORCINE na PUC-RJ em 2012. Estavam ali reunidos três docentes da ECO que também são realizadores.⁴ No evento, a representante da CAPES, Profa. Nair Kobashi, destacou a contribuição estratégica que mestrados profissionais poderiam oferecer à área do cinema e do audiovisual. A fala dela estimulou uma série de reuniões que começaram a acontecer mensalmente na ECO, reunindo professores com perfis semelhantes em termos de produção artística e científica.⁵

O trabalho dos docentes foi árduo porque não havia nenhuma experiência anterior no Brasil na qual pudessem encontrar orientação. As informações necessárias e ideias para criar o curso foram desenvolvidas com base na experiência individual de cada um e surgiram a partir de pesquisas e debates. O fato de dois dos membros do grupo de trabalho terem cursado



M.A.s (*Masters of Arts*) nas áreas de cinema e música no exterior foi certamente decisivo. Nestes cursos, em geral, a prática não é dissociada da teoria e o objetivo final não é apenas formar mão de obra que reproduza técnicas e métodos já conhecidos, testados e aplicados, mas sobretudo formar artistas e profissionais habilitados a empreender e inovar.

No caso do mestrado profissional da ECO-UFRJ propõe-se a concepção de obras comunicacionais digitais, seu desenvolvimento, sua produção e sua implantação, contemplando objetos que transitem nas intersecções de diferentes tecnologias utilizadas nos processos de comunicação, assim como as linguagens por elas engendradas, privilegiando a criação e produção de conteúdos textuais, visuais, sonoros e audiovisuais nas suas mais variadas formas. Fica clara a amplitude da proposta pedagógica do curso e sua grande abertura à interdisciplinaridade, transmedialidade e, sobretudo, experimentação. Fica claro também que desde a gênese da criação do curso, os docentes estiveram, e estão, atentos à não-dissociação da teoria e da prática, bem como atentos à valorização equânime desses eixos fundamentais de qualquer formação que se proponha de excelência.

É comum, no entanto, que mestrados profissionais sejam vistos de forma estreita como cursos que buscam meramente “ampliar a relação Universidade-Empresa a fim de contribuir para a competitividade das empresas, tendo em vista o desenvolvimento econômico” (BAETA, PAIVA e LIMA, 2012: 74). Examinando essa ideia, os pesquisadores apontam que:

(...) a ampliação da produção acadêmica e tecnológica brasileira é real, mas que esse incremento do conhecimento nem sempre redunde em oportunidade de desenvolvimento e inovação do parque industrial brasileiro. Da mesma forma, os grandes avanços da indústria em processos de inovação tecnológica não têm se configurado como conquistas acadêmicas e de conhecimento (Ibid).

Para transformar positivamente esse quadro, Baeta, Paiva e Lima propõem que o mestrado profissional atue como uma espécie de “rede de conhecimento”, difundindo atividades de pesquisa e desenvolvimento, que



resultem em processos contínuos de inovação, com “caráter sistemático, cumulativo e progressivo” (2012: 81). Isso porque:

Muito além de empreendimento acadêmico, um curso de mestrado profissional é um programa intensivo em conhecimento e tecnologia, que se beneficia das disciplinas científicas e das atividades de pesquisa compartilhadas com empresas e instituições para gerar um ambiente de “fertilização cruzada” e sinergias para a disseminação e aprofundamento do conhecimento (Ibid).

O argumento enfatiza a aproximação da universidade com a indústria e o mercado, mas não restringe um mestrado profissional a uma atuação subserviente às empresas e instituições do setor no qual está inserido. Pelo contrário, propõe colaboração e autonomia para solucionar problemas do cotidiano unindo esforços práticos e teóricos e, para além disso, contribuir para o avanço da área num sentido holístico.

Conclusão

A criação do mestrado profissional da ECO/UFRJ atende a uma demanda expressiva de profissionais e estudantes que visam aprimorar suas formas de atuação, experimentar e inovar, mas que, por diversos fatores, não buscam mestrados acadêmicos. O primeiro processo seletivo público para preenchimento das 15 vagas inicialmente oferecidas pelo curso teve 109 inscritos de todo o país.⁶ Os candidatos se dividiram entre as linhas de pesquisa ofertadas, editorial, entretenimento e audiovisual, as quais representam segmentos distintos, mas inter-relacionados, da economia criativa.

Esse setor, talvez de forma mais visível do que outros, é movido pela geração, difusão e incorporação de inovações. O conhecimento científico é certamente um dos pontos de partida e também condição necessária, mas não única e nem suficiente, para se gerar inovação. Acredita-se que esse objetivo, vital para a economia criativa, possa ser alcançado aliando teoria, tecnologia e produção. Esse tripé é condicionante para o desenvolvimento socioeconômico do país e pressupõe, para que exista de forma sustentável, a formação de profissionais qualificados.

A competitividade no mundo contemporâneo nutre uma relação estreita com a inovação e a capacitação de recursos humanos “para responder prontamente às necessidades decorrentes de novos desafios, transformando, rapidamente, resultados de pesquisa, protótipos e informações em agentes de produção e produtos” (FERNANDES, 2005: 109). A implantação do Mestrado profissional em criação e produção de conteúdos digitais na ECO/UFRJ é resultado do trabalho de um grupo de docentes atento a essas questões.

O PPGTLCOM mantém um diálogo aberto com outras pós-graduações na Escola e celebra as diferentes especificidades de cada programa por entender que estas atraem docentes e discentes com perfis distintos, mas não excludentes e sim complementares. Acredita-se que cursos com diferentes propostas pedagógicas enriquecem as possibilidades de formação em nível de pós-graduação no país. O que por si só já é um grande avanço.

Assim, a ECO/UFRJ pela sua história, qualidade reconhecida no ensino e na pesquisa, pelo parque tecnológico que possui, acervo bibliográfico e toda contribuição que presta ao desenvolvimento científico, tecnológico e artístico do país propõe, ao inaugurar um programa de qualificação de excelência que é o mestrado profissional, ampliar o espaço da inovação no ambiente acadêmico. Esse espaço está aberto e corresponde tanto a novos entendimentos das possibilidades de colaboração entre cursos de diversas modalidades, quanto a inovações tecnológicas, de linguagem, de gêneros e formatos, desenvolvimento de novas teorias e formas de saber. Cabe agora aos docentes e discentes ocupá-lo, e a outros grupos de pesquisadores ampliar esse espaço e desenvolvê-lo em novas direções e dimensões.

Referências bibliográficas

BAETA, A., PAIVA, V. e LIMA, R. Reflexões sobre o mestrado profissional. *Revista Perspectivas em Políticas Públicas*. Belo Horizonte: UEMG, Vol. V, No 10, pp.71-84, Julho/Dezembro 2012. Disponível em: http://revistappp.uemg.br/pdf/PPP10/art_3.pdf Acesso em 10/10/2015.

FERNANDES, A. Mestrado profissional – algumas reflexões. *Revista Oculum Ensaios*. Campinas: PUC, No 04, pp.106-109, 2005. Disponível em: <http://periodicos.puccampinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/790>

Acesso em 15/07/2015.

PIRES, S. O mestrado profissional – um desenvolvimento conceitual no contexto da UFMG. Disponível em:

<http://www.foprop.org.br/wp-content/uploads/2010/05/Mestrado-profissional-Sueli-Pires.pdf> Acesso em: 20/08/2015.

STAUB, E. Desafios estratégicos em ciência, tecnologia e inovação. *Revista Parcerias Estratégicas*, Vol. 6, No 13, 2001. Disponível em: http://seer.cgee.org.br/index.php/parcerias_estrategicas/article/viewArticle/205

Acesso em: 06/10/2015

Notas

¹ O mestrado profissional em criação e produção de conteúdos digitais da Escola de Comunicação da UFRJ integra o Programa de Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da Comunicação (PPGTLCOM). O curso foi aprovado e recomendado pela CAPES em 10 de abril de 2015. Informações detalhadas podem ser encontradas em: www.eco.ufrj.br/ppgtlcom

² Mais informações em <http://www.bristol.ac.uk/study/postgraduate/2016/arts/ma-film-tv-production/> (acessado em 20/10/2015)

³ Incluem-se na categoria *stricto sensu* (expressão latina que significa sentido restrito) mestrados acadêmicos, mestrados profissionais, doutorados e pós-doutorados. Os cursos na categoria *lato sensu* (sentido amplo) são especializações e MBAs.

⁴ Participaram como delegados do VIII Congresso Forcine os professores Afonso Cláudio S. de Figueiredo, Fernando Salis, e Katia Augusta Maciel.

⁵ Além dos três já citados, integram o grupo de trabalho que criou o mestrado profissional da ECO-UFRJ os professores Amaury Fernandes Jr., Marie Santini, Ivan Capeller, Octávio Aragão, Aída Marques, Luciano Saramago, Guiomar Ramos, Cristina Rego Monteiro, Mário Feijó, Alda Almeida e Rogério Medeiros

⁶ Foram recebidas inscrições de Goiás, Brasília, Ceará, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

5

BREVE PANORAMA DOS FORMADOS NO CURSO DE CINEMA DA UFF

ELIANNE IVO- UFF

FELIPE SOARES LOPES

Estudante do 5 período de Curso de Cinema e Audiovisual - UFF

Resumo

O presente artigo traz alguns dados da pesquisa realizada na UFF com os egressos do Curso de Cinema. Esta primeira publicação se apoiou em um levantamento feito com a participação de alunos e professores do curso, de modo a iniciar uma sistematização sobre o mercado audiovisual ocupado pelos formados na instituição. Em se tratando de um trabalho em andamento suas conclusões precisam ser compreendidas como parciais e orientadoras para novos horizontes com uma amostragem mais significativa de entrevistados. Apesar disso, o presente texto aponta algumas características marcantes na formação dos alunos, que espelham, em certa medida, o currículo do curso.

Palavras-chaves: egresso curso universitário - mercado audiovisual - formação audiovisual

Em 2009, foi criada uma comissão de professores do Departamento de Cinema e Vídeo¹ da UFF (Universidade Federal Fluminense) com o intuito de fazer uma pesquisa sobre a trajetória de egressos formados pelo Curso de Cinema. Tratava-se, na ocasião, de mapear os formados pela Universidade na área e tentar responder muitas perguntas que o grupo docente e discente se fazia.

A primeira delas era saber se os egressos atuavam efetivamente no campo profissional e em quais áreas trabalhavam, já que o bacharelado em Comunicação Social habilitação Cinema² dava uma formação generalista do audiovisual em comparação com cursos estrangeiros³, que, muitas vezes, propunham uma formação especializada por áreas, como roteiro, direção, montagem, etc.

A segunda grande questão era dar subsídios para uma possível reforma curricular e entender a inserção profissional dos diplomados. Aqui é muito importante esclarecer que a pesquisa forneceria dados exclusivamente para

¹ Naquela data, a então chefe de departamento, professora Elianne Ivo, institucionalizou uma prática que sua antecessora, professora Aida Marques, adotava informalmente. Ou seja, a criação de comissões de trabalho com o intuito de assessorar a gestão de departamento. Entre as comissões nomeadas por Elianne Ivo estava aquela que mapearia os egressos do Curso de Cinema. Faziam parte dela os professores Cezar Migliorin e Maurício Bragança.

² Vale lembrar que “Cinema” era uma habilitação do Curso de Comunicação Social fundado na UFF em 1968. Em 2005, aconteceu a segunda reforma curricular que distanciava a formação de cinema do tronco comum de disciplinas da Comunicação Social. Em 2006, o Conselho Nacional de Educação (CNE) aprovou as diretrizes curriculares para o ensino de cinema e audiovisual, que orientaram, em 2007, a terceira reforma curricular sedimentada para a criação do Bacharelado de Cinema e Audiovisual, cuja primeira turma entrou em 2008.

³ Até 2011, o Departamento de Cinema da UFF foi associado à Cilect (The International Association of Film and Television Schools) e os professores e alunos conheciam muito bem a estrutura de ensino de escolas estrangeiras, além da própria UFF oferecer intercâmbio para estudantes no exterior, em razão dos diversos convênios de cooperação vigentes.

se refletir sobre a mudança curricular, sem jamais centralizar ou dominar o debate sobre o novo currículo.

Mais tarde, em 2013, quando a pesquisa foi retomada pelo Labores⁴, uma dúvida se tornava insistente. Essa dúvida dizia respeito à caracterização do trabalho audiovisual. A resposta, baseada no convívio com os ex-alunos, apontava para um campo de atividades muito amplo e que se moldava diante das demandas de projetos audiovisuais. A nosso ver, não caberia à definição do trabalho audiovisual a ideia comumente conhecida de emprego formal com carteira de trabalho assinada. A atividade audiovisual sinalizava também e especialmente para a intermitência do trabalho remunerado e para a necessidade de uma formação continuada. Esta última diz respeito, sobretudo, às mudanças tecnológicas.

Mas o que seria então o trabalho audiovisual? Quem seria e quais habilidades precisaria ter o profissional da área? Seria ele polivalente? Teria sua própria empresa? Proporia seus próprios projetos? Como se daria a dinâmica do trabalho pós-universidade?

Em certa medida, essa discussão foi semeada pela leitura dos textos de Giuseppe Cocco (2009), que, ao falar sobre o devir do trabalho na contemporaneidade, apoiou-se na experiência artística, que se pauta pela intermitência do trabalho remunerado. Ao escrever sobre a ascensão do “capital imaterial”, Cocco afirma:

Na passagem do industrial (material) ao pós-industrial (imaterial), os elementos básicos da psicologia e da moral sobre os quais se embasam todas as teorias econômicas (e suas supostas “leis”) não funcionam mais. A escassez é substituída pela abundância; a valorização se desloca da produção para a própria transação (circulação). A rivalidade entre os bens (quer dizer, a exclusividade do consumo) deixa lugar ao compartilhamento. É todo o trabalho que muda, assim como sua relação com a vida como um todo, tornando obsoletas as disjuntivas e suas tradicionais oposições binárias: a começar pelas díades emprego-desemprego, trabalho e não trabalho! A própria correlação entre crescimento e emprego muda radicalmente. (p. 138).

⁴ O Labores é um laboratório criado em 2013 com o objetivo de desenvolver projetos de pesquisa e extensão com foco no trabalho audiovisual. O laboratório é coordenado pela professora Elianne Ivo.

Formulação do questionário

Para a realização da pesquisa com egressos formados pelo Curso de Cinema da UFF foi então organizado um questionário⁵ com 28 perguntas que podemos dividir em cinco grandes temas: identificação; passagem pela UFF; vida profissional; remuneração e importância da formação, seja universitária ou outra.

A primeira parte do formulário pedia a identificação do ex-aluno formado: nome, data de nascimento, endereço, telefones e contato por email e em redes sociais (Facebook e Twitter). Isso possibilitaria a atualização dos dados dos antigos estudantes e permitiria a retomada de um contato futuro.

No segundo bloco do questionário, o objetivo foi mapear o tempo da formação na UFF (“Em que ano entrou para a UFF?” e “Em que ano se formou?”). No passado, sem a obrigatoriedade do diploma em muitas ocupações ligadas ao audiovisual, alguns alunos abandonavam o curso ou prolongavam sua permanência na universidade, optando por trabalhar em tempo integral em produções cinematográficas e voltando para a Universidade apenas nos períodos de “não-trabalho remunerado” para finalmente obter o diploma. Ainda nessa etapa do questionário, outra curiosidade era confirmar a procedência do estudante, já que o Curso Cinema era um dos poucos no país e com o benefício de ter ensino gratuito, principalmente antes de 2008. (“Onde viveu antes de estudar na UFF?” e o “Local em que morou durante sua permanência na UFF?”).

Sobre a vida profissional do egresso, as perguntas giraram em torno da adesão à área (“Atualmente você tem alguma ocupação ligada ao cinema/ audiovisual?”, “Já teve ou tem alguma atuação na área?”, “Algum saber, ligado ao cinema/ audiovisual, foi fundamental para suas primeiras atividades profissionais? Se sim, quais?” “Descreva como foram seus primeiros tra-

⁵ É importante dizer que, além dos professores Bragança e Migliorin, um grupo de alunos do curso de Cinema e Audiovisual participou da elaboração do questionário, entre 2009 e 2010. Entretanto, o formulário jamais chegou a circular entre os ex-alunos, naquele período. Em 2013, com a bolsista do Labores, Isadora Relvas, o trabalho foi resgatado e finalmente implementado e distribuído por email. No ano seguinte, 2014, o bolsista Felipe Soares Lopes finalizou a pesquisa enviando e cobrando as respostas dos destinatários.

balhos no cinema/audiovisual e como os conseguiu, enquanto universitário e depois de formado”, “Que tipo de dificuldade você encontra/ encontrou relacionada à(s) atividade(s) do audiovisual desejada(s)?” e “Você está trabalhando na atividade desejada?”).

Sem dúvida, essa foi a parte do questionário que concentrou a maioria das perguntas. Entretanto, a que mais chama a atenção é “Se você já trabalhou nos últimos dois anos com cinema/audiovisual, em que ou quais atividades?”. Eram mais de 30 opções baseadas nas atividades conhecidas da produção cinematográfica (cenografia, continuidade, edição e montagem, roteiro, etc.) e outras como: preservação, ensino, produção textual e organização de eventos culturais.

A quarta parte do questionário dizia respeito à remuneração (“Quanto, em média, você ganha mensalmente nas atividades ligadas ao cinema e o audiovisual?”, “Atualmente as suas atividades remuneradas vêm de um emprego fixo e/ou de projetos?”. O objetivo foi entender e estimar uma média dos proventos do profissional audiovisual.

O último bloco procurou se fixar na relação entre o curso de graduação em Cinema e a vida profissional (“Investiu em algum projeto de pós-graduação ligado ao audiovisual ou outro tipo de formação continuada?”, “Ao longo do curso você desenvolveu projetos individuais e/ou colaborativos? E depois de formado? Estes projetos foram finalizados, continuam em desenvolvimento?” e “Em que pontos você considera que a sua passagem pela UFF auxiliou e/ou beneficiou a sua trajetória profissional?”).

Pesquisa online

O questionário foi pensado para uma pesquisa semi-diretiva com poucas intervenções discursivas. A ideia era ter o máximo de respostas objetivas de maneira que o resultado pudesse ser visualizado de forma esquemática. A alocação do questionário foi na plataforma *Googledoc*⁶ e a escolha se deu justamente pela geração automática de gráficos.

⁶ Disponível em <https://www.google.com/intl/pt-BR/forms/about/> Acesso em 23/09/2015.

O convite para responder ao questionário foi implementado apenas por email e restrito unicamente aos contatos de egressos formados de um único professor do departamento de Cinema e Vídeo⁷. O email continha *link* para a página com o questionário que devia ser preenchido *online*.

Infelizmente a pesquisa não esgotou outras fontes de contato como o banco de dados da própria Universidade, tampouco usou os recursos oferecidos pelas redes sociais.

Foram enviados cerca de 150 emails entre outubro de 2013 e agosto de 2014. Obtivemos 47 respostas. Desconhecemos o grau de confiabilidade destes resultados diante do universo de formados pelo Curso de Cinema desde 1974, ano da primeira turma formada em Comunicação Social habilitação Cinema. Podemos estimar que, ao longo dos anos, obtiveram o diploma de Cinema cerca de 390⁸ pessoas.

Chama-nos a atenção a rigorosa metodologia de pesquisa adotada no artigo de Andrea Ferraz Fernandez, “Tendências ocupacionais e profissionais”, publicado no “Panorama da Comunicação e das telecomunicações no Brasil” (2010) pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada). No texto, Fernandez comenta não somente o envolvimento e apoio material do IPEA, mas também o amplo trabalho de divulgação da pesquisa, realizado inclusive com a criação do blog “Tendências Profissionais”⁹. Fernandez comenta:

Os questionários da pesquisa foram distribuídos através de sites de redes sociais. Redes são metáforas estruturais, formas de analisar agrupamentos sociais também a

⁷ No caso os emails foram enviados para os contatos da professora Elianne Ivo, que, durante 2007 e 2009, coordenou a Comissão de Produção e tinha muito trânsito com alunos e ex-alunos.

⁸ Segundo o STI (Sistema de Tecnologia da Informação) da UFF somam 390 formados em Cinema desde 1974 até o primeiro semestre de 2014. Entretanto, este número precisa ser verificado futuramente em virtude da ausência de alguns nomes conhecidos de ex-alunos. Além do que o registro dos primeiros anos era manual e só recentemente se tornou informatizado. Nessa passagem, podem ter ocorrido erros e por isso há a necessidade de conferência dos dados.

⁹ Disponível em <https://tendenciasprofissionais.wordpress.com>. Acesso em 21/09/2015.

partir de seus nós e arestas. Essa composição permite o monitoramento da circulação da informação. Neste sentido as redes sociais na internet, hoje móveis, videogames em rede e TVD e TVDi e outras plataformas digitais, possuem também topologias, estruturas. (pp. 70 e 71).

Lamentamos, no caso da pesquisa com os egressos do curso de cinema da UFF, não termos explorado melhor os recursos das redes sociais. Esclarecemos, no entanto, que os resultados por ora apresentados são parciais. A pesquisa pode e deve continuar, na tentativa de esclarecer ainda mais o perfil do egresso do curso de Cinema, podendo, inclusive, servir de orientação para outros estudos a respeito do assunto.

Embora preliminar, a nossa análise nos parece, comparada numericamente ao trabalho da própria de publicidade, empresas de relações públicas, blogueiros, produtoras de cinema e vídeo, rádios, revistas, sindicatos e sites de empresas jornalísticas. Obtiveram apenas um total de 348 questionários respondidos sobre a área profissional de Comunicação Social e certificam que a taxa de confiabilidade foi de 94,5% (p. 75). Se considerarmos um percentual de respostas de apenas 30% diante dos emails enviados (as mensagens não foram individuais para os profissionais, mas direcionadas às organizações de Comunicação Social, que devem concentrar um número infinitamente superior aos 348 entrevistados). Na pesquisa com egressos do curso da UFF, o percentual de respostas também foi de 31% em relação aos emails enviados, mas, nesse caso, apenas para os endereços pessoais de ex-alunos, em um universo muito menor que o campo da Comunicação Social, que envolve mais formados, já que tem outras habilitações, como Jornalismo, Relações Públicas, Editoração e Publicidade.

No caso do levantamento aqui apresentado, apontamos apenas para o nível de adesão da pesquisa empreendida, mas não podemos afirmar sua representatividade.

A urgência na publicação dos dados a seguir, mesmo que parciais, deve-se principalmente pelo ineditismo das informações nessa área.

Análise dos resultados

A faixa etária dos 47 entrevistados variou entre 24 e 59 anos. A maior incidência foi entre 20 e 40 anos. A razão se deve ainda pela proximidade com a Universidade e com os professores, e a pesquisa infelizmente se estendeu apenas a um grupo de 150 ex-alunos. Fernandez, merecer credibilidade. No exemplo de “Tendências ocupacionais e profissionais”, além da divulgação na internet, os pesquisadores enviaram 1073 emails a agências.

Faixa Etária	Respostas
Entre 20 e 30 anos	21
Entre 30 e 40 anos	23
Entre 40 e 50 anos	2
Entre 50 e 60 anos	1
Entre 60 e 70 anos	0
TOTAL DE RESPOSTAS	47

Para a surpresa dos entrevistadores, a maioria dos egressos nasceu e mora no Rio de Janeiro, contrariando uma expectativa de que muitos seriam originários de outras cidades brasileiras e que fixariam residência posteriormente na capital carioca. Entretanto, os dados apresentados apontaram que o estado do Rio de Janeiro é o local de nascimento de 30 ex-alunos e que a maioria manteve residência no mesmo local.

Talvez este resultado mude se o público entrevistado for mais jovens e tiver acessado à Universidade pela seleção do Enem (Exame Nacional do Ensino Médio), beneficiando-se do SISU (Sistema de Seleção Unificada), que reúne as instituições públicas de ensino superior. É sabida a mobilidade regional após a substituição da modalidade vestibular para o ingresso de estudante¹⁰.

¹⁰ Disponível em <http://www.brasil.gov.br/educacao/2010/03/mobilidade-estudantil-aumenta-com-sistema-de-selecao-unificada>. Acessado em 23/09/2015

Dos 47 entrevistados, quatro moram no exterior, sem que saibamos as razões para esta mudança de país. Mas acreditamos que se deva à internacionalização do ensino e que, talvez, alguns se encontrem ainda em formação no estrangeiro. Seria interessante saber o impacto futuro dessa geração que fez intercâmbio fora do Brasil e de que forma essa questão influenciou na vida profissional.

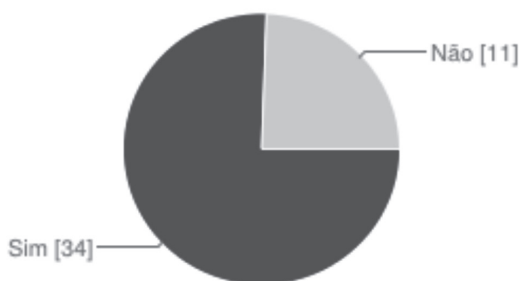
Local de moradia

Estado do Rio de Janeiro	36
Outros estados brasileiros	7
Outros países	4
TOTAL DE RESPOSTAS	47

No bloco sobre atuação profissional, a primeira pergunta foi “Atualmente você tem alguma ocupação ligada ao cinema ou ao audiovisual?”. Cerca de 74% responderam que “sim” contra 24% que optaram por “não”. Aqui vale lembrar que no momento da pesquisa (entre 2013 e 2014) os índices oficiais apontavam para um aumento do PIB (Produto Interno Bruto) de 2,3% e um baixo nível de desemprego entre 6 e 7%, segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística)¹¹. O resultado no meio audiovisual reflete, de certa forma, o grau de empregabilidade no país e a boa adesão dos egressos ao mercado de trabalho audiovisual. A segunda questão “Já teve alguma ocupação na área? Pretende continuar?” teve um percentual de 83% que responderam sim e pretendem continuar na área contra 13% que não querem mais trabalhar no setor. As respostas demonstraram otimismo em relação às perspectivas futuras.

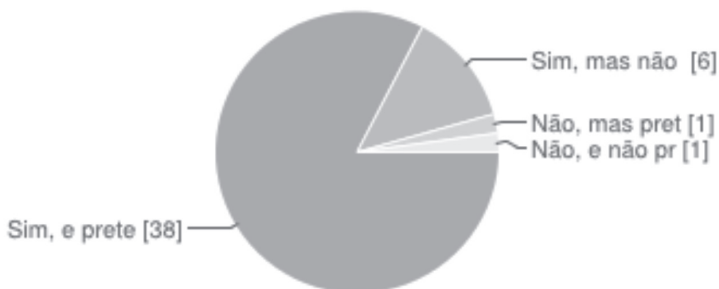
¹¹ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/02/1587774-taxa-de-desemprego-fecha-2014-estavel-em-68.shtml>. Acesso em 22/09/2015.

Atualmente você tem alguma ocupação ligada ao cinema ou ao audiovisual?



Obs: Dois entrevistados não responderam a questão.

Já teve alguma ocupação na área? Pretende continuar?



Obs: Um dos entrevistados não respondeu.

Sim, e pretendo continuar atuando na área. 83%

Sim, mas não pretendo trabalhar na área. 13%

Não, mas pretendo atuar na área. 2%

Não, e não pretendo atuar na área. 2%

Como dito anteriormente, a pergunta que mais se destaca no terceiro bloco “vida profissional” diz respeito às atividades exercidas no campo audiovisual. Aqui, diferente da pesquisa de Andrea Ferraz Fernandez publicada pelo IPEA, a resposta não foi aberta e as opções apresentadas aos entrevistados também não seguiram a descrição formal prevista no perfil profissional do bacharel em Cinema e Audiovisual do Ministério da Educação¹², tampouco foram orientadas pelo decreto no 82.385 de 5 de outubro 1978, que regulamenta as profissões de cinema. No anexo da lei, está prevista uma série de profissões ligadas ao audiovisual¹³.

O espectro de opções foi amplo e buscou também incluir atividades de trabalho contemporâneas motivadas pelas mudanças culturais e tecnológicas, como “Instalação e Artes Plásticas” ou “Conteúdo de Internet”. A distribuição das respostas pareceu bastante equânime, sendo a opção “direção” a preferida dos entrevistados, com 37% das respostas. Adiante, a segunda opção mais votada foi “Projetos pessoais”, com 35%. As duas respostas deixam intuir a vocação autoral ou inventiva dos egressos do Curso de Cinema, que buscam emplacar suas próprias ideias, trabalhando em empreendimentos pessoais. Infelizmente, não foi possível vincular a resposta à remuneração financeira, já que projetos pessoais, muitas vezes, são feitos de forma colaborativa e sem custo, podendo adiante ser pagos.

“Festivais e mostras” vem como terceira atividade mais escolhida, com 33%, confirmando uma tendência entre os alunos de Cinema, que é a assiduidade nas salas de exibição cariocas, festivais e mostras cinematográficas. O ensino das histórias de cinema (brasileiro e mundial) certamente estimula a cinefilia junto aos alunos e, ao mesmo tempo, diversas disciplinas optativas do curso de cinema da UFF propõem o estudo do cinema por gênero ou por obra cinematográfica¹⁴. Muito frequentemente as aulas destas disci-

¹² Consultar o artigo 4 da Resolução 10 de 27 de junho de 2006 do Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Superior (MEC), que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual. Disponível em http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10_06.pdf Acessado em 23/09/2015. 5.

¹³ Disponível em http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Leis/Decreto%2082385_QUADRO%20ANEXO.pdf Acessado em 23/09/2015.

plinas optativas fazem parte da programação de mostras de filmes organizadas no Rio de Janeiro ou dão origem a retrospectivas de filmes¹⁵. Observa-se nos créditos de organização de festivais e mostras de cinema, com frequência, o nome de muitos egressos do curso. O FBCU (Festival Brasileiro de Cinema Universitário) nasceu dentro do curso de cinema da UFF e foi, durante anos, exibido no Cine Arte UFF.

Na quarta posição vem “Edição/Montagem”, com 30%, e que faz parte das disciplinas práticas do curso da UFF. Além disso, a atividade ganhou força na última década com as mudanças tecnológicas instauradas pelo digital e pela facilidade de se trabalhar com equipamento próprio.

Na faixa dos 20% estão atividades como roteiro, curadoria, conteúdo para internet, pesquisa acadêmica, pesquisa ligada à produção (elenco, locação, conteúdo, imagem de arquivo etc.), câmera, acervo e TV. A mesma variedade de atividades intelectuais ou práticas figuram na casa dos 10%, como crítica, ensino, políticas públicas, publicidade, fotografia e correção de cor.



¹⁴ Os professores João Luiz Vieira e Tunico Amâncio já organizaram diversos cursos sobre cinematografia brasileira ou estrangeira, que foram oferecidos durante retrospectivas de filmes ou que deram origem a mostras de filmes. Mais recentemente a mostra “Os Múltiplos lugares de Roberto Farias” surgiu dentro de uma disciplina para graduação e pós-graduação ministrado pelos dois professores citados. O catálogo comemorativo tem artigos de alunos do curso. Disponível em http://www.mostrarobertofarias.com.br/catalogo_robertofarias.pdf Acesso em 21/09/2015.

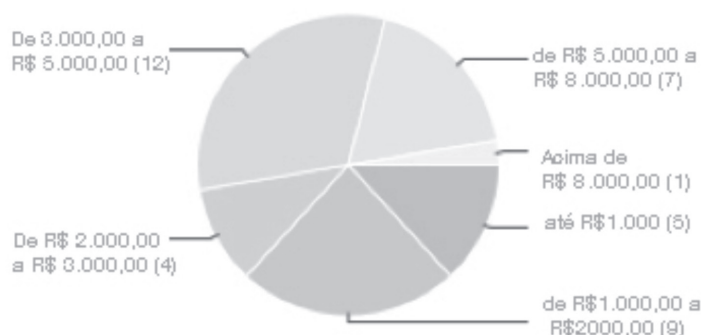
Com menos de 10%, concentram-se atividades ligadas à produção audiovisual, como continuidade, edição de som, restauração, preservação, distribuição, animação, instalação/artes plásticas, artes cênicas e atuação. Não pontuaram as respostas de maquiagem e elétrica.

Atividade	Número de Respostas	Percentual
Acervo	9	20%
Administração	4	9%
Animação	1	2%
Artes cênicas	4	9%
Atuação	4	4%
Câmera	12	26%
Cenografia	1	2%
Conteúdo internet	10	22%
Continuidade	1	2%
Crítica	6	13%
Curadoria	11	24%
Direção	17	37%
Direção de arte	1	2%
Direção de produção	6	13%
Distribuição	3	7%
Edição de som	3	7%
Edição/Montagem	14	30%
Elétrica	0	0
Ensino	6	13%
Festivais e mostras	15	33%
Figurino	1	2%
Fotografia	7	15%
Instalações/Artes plásticas	4	9%
Institucionais	9	20%
Maquiagem	0	0%
Pesquisa acadêmica	10	22%

Atividade	Número de Respostas	Percentual
Pesquisa ligada à produção	9	20%
Políticas públicas	5	11%
Pós-produção	9	20%
Correção de cor	5	11%
Projetos pessoais	16	35%
Publicidade	7	15%
Restauração/preservação	8	17%
Roteiro	12	26%
Técnico de som	2	4%
Televisão	11	24%
TOTAL DE RESPOSTAS	243	

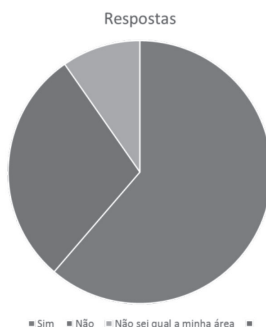
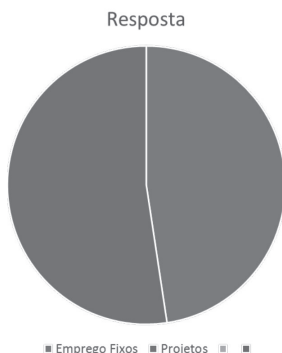
No tópico sobre rendimento mensal (“Quanto, em média, você ganha mensalmente nas atividades?”), o maior número de respostas ficou entre três e cinco mil reais, com 26% das respostas. O valor aqui é superior à faixa mais votada na pesquisa já citada com comunicadores, que apresenta o percentual de 23,8% até mil reais e outros 23,8% com faixa salarial entre mil e dois mil reais.

Quanto, em média, você ganha mensalmente nas atividades?



- Até R\$ 1.000,00 - 11%
- De R\$ 1.000,00 a R\$ 2.000,00 - 20%
- De R\$ 2.000,00 a R\$ 3.000,00 - 9%
- De R\$ 3.000,00 a R\$ 5.000,00 - 26%
- De R\$ 5.000,00 a R\$ 8.000,00 - 15%
- Acima de R\$ 8.000,00 - 2%

Sobre a procedência da renda, 52% responderam que seus ganhos provêm do trabalho em projetos (intermitência) e 48% responderam que possuem emprego fixo. Entretanto, a maioria disse já ter trabalhado na área sem remuneração. O que deve significar a dedicação à elaboração de trabalho autoral ou à participação em trabalhos colaborativos de colegas, sem receber proventos. Em relação à satisfação de estar trabalhando na área do audiovisual desejada, apenas 52% responderam que sim, enquanto 37% optaram por “não” e 11% disseram não saber qual a área em que pretendem trabalhar.



Até R\$ 1.000,00 - 11%

De R\$ 1.000,00 a R\$ 2.000,00 - 20%

De R\$ 2.000,00 a R\$ 3.000,00 - 9%

De R\$ 3.000,00 a R\$ 5.000,00 - 26%

De R\$ 5.000,00 a R\$ 8.000,00 - 15%

Acima de R\$ 8.000,00 - 2%

Sobre a procedência da renda, 52% responderam que seus ganhos provêm do trabalho em projetos (intermitência) e 48% responderam que possuem emprego fixo. Entretanto, a maioria disse já ter trabalhado na área sem remuneração. O que deve significar a dedicação à elaboração de trabalho autoral ou à participação em trabalhos colaborativos de colegas, sem receber proventos. Em relação à satisfação de estar trabalhando na área do audiovisual desejada, apenas 52% responderam que sim, enquanto 37% optaram por “não” e 11% disseram não saber qual a área em que pretendem trabalhar.

Entre os entrevistados, 68% investiram em outra formação, além do audiovisual, antes ou depois de formado. As respostas são heterogêneas demais para que seja possível traçar um perfil dessas pessoas baseado na carreira, apenas concluímos que muitos deles já entraram no curso com um diploma em outra área.

Para a pergunta “Algum saber ligado ao cinema foi fundamental para o sua primeira atividade profissional?”, a maioria dos egressos deu uma resposta positiva, citando as áreas de: produção, decupagem, edição, roteiro, teoria, preservação e uso de softwares. Ainda foram dadas respostas relacionadas à fluência em línguas estrangeiras e experiências de intercâmbio.

A partir das respostas dos egressos, é possível compreender como se dá o início da vida profissional do aluno da UFF. A entrada no mercado de trabalho pode ser por três vias diferentes (mas não exclusivas): no primeiro caso, o aluno começa a desenvolver seus projetos; no segundo, é indicado a ele algum cargo; e finalmente por seleção. A maioria dos alunos acaba oscilando entre esses três modelos. No primeiro, há a dependência de editais para se produzir os projetos, mostras e filmes. Os resultados destacam instituições como Cinemateca do MAM RJ, Arquivo Nacional e produtoras independentes como porta de entrada no mercado de trabalho.

Diante da pergunta sobre as dificuldades encontradas, os egressos responderam que encontram dificuldade principalmente no que se refere a salários e ao próprio mercado de trabalho. Em todas as respostas percebem-se certas frases como: “baixo orçamento, descaso com prazos de recebimento, dependência de editais e baixa remuneração”. Quanto ao mercado de trabalho, reclama-se principalmente de sua impenetrabilidade, falta de profissionalismo e alta rotatividade.

Conclusão

Em linhas gerais, vemos a necessidade de ter um aprofundamento da pesquisa e submissão do questionário a uma metodologia que dê mais representatividade às respostas, já que há uma concentração de formados nos anos 2000, em virtude da rede de contatados. Os resultados aqui ainda são

parciais e alguns dados parecem desatualizados ou distorcidos pela pouca quantidade de respostas. Por exemplo, a naturalidade ou procedência dos egressos, tendo em vista que a impressão geral é de que muitos estudantes, durante os mais de 40 anos de existência do curso, são nascidos ou vêm de outras cidades brasileiras fora de Niterói (RJ). Outro exemplo é a falta de entrevistados na faixa etária acima de 40 anos, o que supomos excluir deste perfil ex-alunos mais velhos que poderiam dar informações sobre o trabalho audiovisual.

No quesito identificação, sentimos falta dos itens raça/cor e gênero. Isso permitiria fazer uma radiografia que confirmasse a predominância de estudantes brancos e o baixo índice de negros, amarelos e indígenas no curso da UFF. A questão sobre o sexo do entrevistado permitiria também diagnosticar o quantitativo feminino e masculino e, possivelmente, o aumento da presença de mulheres ao longo dos anos no Curso de Cinema.

Trata-se de uma primeira pesquisa, que poderá se desdobrar em dados ainda mais relevantes, se considerarmos um espectro maior diante de cinco décadas de curso. O presente levantamento permitiu delinear um retrato das atividades audiovisuais exercidas pelos egressos do Curso de Cinema. Foi surpreendente a distribuição das respostas, gerando um gráfico multifacetado do trabalho audiovisual e apresentando índices significativos para novas áreas, como produção de conteúdo para internet ou organização de festivais e mostras. Ao lado disso, as opções técnicas-artísticas, como direção, edição/montagem e roteiro, permanecem em alta entre campos de atuação.

Em uma possível continuação da pesquisa seria indicado um levantamento mais específico das profissões e ocupações reconhecidas pela legislação brasileira e buscar entender o surgimento de novas áreas de trabalho criadas pela emergência da transformação tecnológica.

Entretanto, ainda parece vaga a distinção entre o trabalho intermitente remunerado, a noção projeto autoral ou colaborativo, trabalho fixo e trabalho com carteira assinada.

O bloco de respostas sobre remuneração traz um dado interessante sobre o valor médio acima de 3 mil reais percebidos pelos entrevistados. Essa renda é muito mais alta do que a média salarial dos profissionais de Comunicação Social no Brasil. Ainda em termos comparativos, a pesquisa com os egressos do curso de cinema apresenta valor ainda muito mais elevado do que a média do piso salarial brasileiro no audiovisual que era, em 2010, de R\$ 858,99¹⁶.

Em relação à satisfação dos egressos sobre a área de atuação, seria importante contextualizá-la, futuramente, com o número de formados e não-formados no Curso de Cinema, calculando assim a taxa de evasão dos cursos.

Outro dado que parece ainda prematuro diz respeito aos 68% dos entrevistados que disseram ter feito antes ou depois do Curso de Cinema outra formação profissional. Os fatores econômicos dos últimos anos no Brasil e a visibilidade da carreira audiovisual mudaram o perfil do ingressante no Curso de Cinema e Audiovisual. Ele entra cada vez mais jovem e o bacharelado em Cinema e Audiovisual passa a ser a primeira opção de formação superior, diferente do que acontecia alguns anos atrás.

Seria também oportuno ter mais informação sobre intercâmbio/mobilidade dos estudantes e sobre formação continuada. Saber maiores detalhes a respeito da inserção dos egressos nos cursos no exterior. Entender, sobretudo, o que buscam os formados quando imigram temporária ou definitivamente para outros países.

Em termos específicos e buscando responder as questões que nortearam a pesquisa, acreditamos que a curiosidade sobre a atuação dos egressos do Curso de Cinema no campo audiovisual se confirma de maneira plena, pois cobre uma extensa área de atividades que apontam em muitas direções. Atividades práticas, de criação, gestão, organização de eventos cultu-

¹⁶ Ver Fernandez, A. Op. cit. p. 134.

rais, até mesmo atividades menos artísticas, como produção de textos críticos, pesquisas acadêmicas ou ensino.

No que tange à definição ou caracterização do trabalho audiovisual, um maior número de respostas pode trazer à tona subsídios mais expressivos sobre a intermitência do trabalho e também sobre a polivalência em áreas combinadas do audiovisual, em virtude de uma fragilidade e sazonalidade do mercado audiovisual. As respostas obtidas atualmente, no entanto, já apontam, a nosso ver, para a necessidade de sensibilizar os estudantes para uma formação universitária geral sólida, mas adaptável a um mercado de trabalho multifacetado, mutante e frágil. A mudança curricular, quando for implementada no Curso de Cinema da UFF, precisa se ater à sutileza de manter a essência da organização do currículo e aliar ao seu conteúdo programático as novas atividades motivadas pelo contexto cultural e tecnológico (curadoria, conteúdo para internet, TV digital, séries televisivas, cinema expandido, etc.)

Entendemos também que os resultados enfatizam a importância de pensar em projetos pessoais ou colaborativos (autorais ou inovadores) que poderão ser fonte de subsistência futura. Percebemos que a concretização desses projetos, no entanto, faz-se de forma empírica, por exemplo, sem conhecimentos jurídicos, administrativos e/ou de contábeis. Talvez uma aproximação futura com as áreas de Gestão, Empreendedorismo, Direito e Economia dê uma consistência maior a essa atividade.

O último aspecto diz respeito à formação continuada. O prosseguimento da pesquisa deve esclarecer sobre a importância ou não de uma dupla formação universitária, mas, principalmente, sobre a participação dos ex-alunos em cursos de pós-graduação, levantando as áreas de conhecimento em que seguem estudando. No campo acadêmico, são conhecidos os desdobramentos possíveis do pós-diplomado. Entretanto, é importante conhecer o impacto que um curso de especialização técnica no Brasil ou no exterior pode trazer para o profissional da área.

Referências

Livros

COCCO, Giuseppe. Mundo Braz. O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo. Rio de Janeiro: Reccord, 2009.

COCCO, Giuseppe; PATEZ, Alexander Galvão e SILVA, Gerardo. orgs. Capitalismo cognitivo. Trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FERNANDEZ, Andrea Ferraz. Tendências ocupacionais e profissionais. IN: CASTRO, Daniel; MELLO José Marques de e CASTRO, Cosette org.. Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil. Tendências na comunicação. V. 3. Brasília: Ipea, 2010.

FERNANDEZ, Andrea Ferraz. Perspectivas e análises das tendências profissionais e ocupacionais para a área de Comunicação no Brasil. IN: CASTRO, Daniel e MELLO, José Marques de org.. Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil. Tendências. V.4 Brasília: Ipea, 2012.

NICOLACI, Ana Maria e DIAS, Daniela Romão (orgs.) Qualidade faz diferença: métodos qualitativos para a pesquisa em psicologia e áreas afins. Rio de Janeiro: Editora da PUC RJ, 2013.

Documentos

Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual. Disponível em http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10_06.pdf Acessado em 23/09/2015.

Decreto n 82.385 de 5 de outubro 1978 que regulamenta as profissões de cinema. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Leis/Decreto%2082385_QUADRO%20ANEXO.pdf Acessado em 23/09/2015.

Códigos, títulos e descrições. Classificação brasileira de ocupações. 3a Edição. Brasília: MTE e SPPE, 2010.

Periódicos

“Taxa de desemprego fecha 2014 estável.” Folha de São Paulo. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/02/1587774-taxa-de-desemprego-fecha-2014-estavel-em-68.shtml>. Acesso em 22/09/2015.

“Mobilidade estudantil aumenta com sistema de seleção unificada”. Disponível em <http://www.brasil.gov.br/educacao/2010/03/mobilidade-estudantil-aumenta-com-sistema-de-selecao-unificada>. Acessado em 23/09/2015.

6

Universidade, mercado e modulações dos modos de vida

CEZAR MIGLIORIN - UFF

LEANDRO SARAIVA - COORDENADOR DO NÚCLEO
DE DRAMATURGIA CINEMATOGRAFICA DO SESI - PR

Resumo

Buscamos neste artigo discutir os problemas e desafios da universidade em geral e dos cursos de cinema e audiovisual em específico, quando as forças do chamado mercado aparecem como operadores das formas de vida. Para tal, desenvolvemos uma reflexão sobre as formas de trabalho e de produção audiovisual contemporâneas.

Palavras-chave

mercado; universidade; cinema e audiovisual; capitalismo; trabalho.

Não existe trabalho fora do mercado, avisam-nos. Não existe trabalho que não esteja pautado pela competição.

O fluxo do capital se automatizou, o sistema financeiro e o mercado global parecem ter perdido qualquer relação com as vidas humanas e não

humanas. Vidas essas que só aparecem quando um prédio desaba em Bangladesh e mata dois mil trabalhadores, responsáveis pela fabricação de roupas para marcas globais como Primark ou Benetton. Mesmo quando se descobre que um gigante das finanças, como o inglês HSBC, durante anos incentivou e possibilitou que milhares de clientes sonegassem impostos e evadissem as divisas de seus países, nada muito sério acontece com seus diretores e responsáveis. O grande mercado se desconectou de qualquer proporção humana e atua com autonomia cínica. “É o sistema”, dizem os operadores do mundo financeiro, as agências aéreas e até as agências de fomento à pesquisa.

Na universidade, ainda temos alguns espaços para dizer alguns não – ou, pelo menos, “não tão rápido”. Sem negar o mercado, podemos negar a pretensa necessidade de subordinar nosso trabalho a esse sistema, separado de nossas opções de vida. Parece-nos constitutiva da perspectiva universitária a tarefa crítica, de pensar sobre as condições de possibilidade do que se apresenta como natural. E este sistema, como sabemos, não tem nada de natural – basta um pouco de história (por exemplo, a do clássico, e nada marxista, *A Grande Transformação*, de Karl Polanyi¹) para se perceber que “o mercado de trabalho” é uma construção regulatória de subordinação do trabalho humano à revolução industrial. O tempo não para e as transformações das formas de produção também não, assim como as regulações e resistências das formas de trabalho.

Aquilo que chamamos então de mercado, antes de ser um ambiente de trocas, ganhos e criações, é um organizador de modos de vida. Dívida, desemprego e capitalização da criação organizam a submissão, a exploração e falência do imaginário transformador. O mercado não é um lugar de trabalho apenas, mas, um agente subjetivo. Um modulador de formas de ser.

Nossa preocupação central neste artigo é de que a centralidade do mercado na formação é antes um modo de organizar a vida dos estudantes

¹POLANYI, K. *A Grande Transformação*. As Origens de Nossa Época. Rio de Janeiro: Campus, 1980.



que uma preparação do indivíduo e da comunidade para o futuro. Na verdade, a centralidade do mercado na formação é parte de um esvaziamento do futuro, uma vez que a educação não deveria abandonar a multiplicidade de futuros possíveis para os indivíduos e para as comunidades, e o mercado é apenas um deles. Essa preocupação não significa negar o mercado, nem desconhecer a grande potência criadora que o movimenta.

Operadores subjetivos: dívida e desemprego

Começemos essa reflexão tratando de dois desses operadores subjetivos contemporâneos: o desemprego e as dívidas. Estes dois operadores tem uma forte relação com o mercado. Pensemos os operadores subjetivos como uma rede de fatos, discursos e práticas com a qual nos relacionamos de várias maneiras e em relação à qual estamos constantemente nos situando.

O desemprego pertence a todos e não apenas aos que efetivamente estão sem emprego. Quando vemos uma matéria no jornal com o aumento do desemprego, quando sabemos que nosso vizinho foi demitido, quando ouvimos uma palestra sobre “capital humano” ou quando o congresso nacional reduz as garantias sociais e as condições de acesso ao seguro desemprego, estamos habitando uma rede discursiva e material em que o desemprego se concretiza como uma ameaça.

Essa rede nos informa que precisamos estar individualmente preparados para não cairmos no desemprego e/ou para aceitarmos a precarização. Com cada vez menos garantias sociais em todo o ocidente, o desemprego foi privatizado. Na ordem contemporânea, o desemprego é fruto de uma incompetência pessoal para estar inserido no mundo do trabalho remunerado. Estejamos empregados ou não, o aviso foi dado, o mundo desenhado e a ameaça concretizada com leis, matéria nos jornais e fatos que nos cercam. O desemprego aterroriza e garante todos os tipos de subserviências à ordem do capital, operando diretamente em nossa forma de ser, mesmo que nunca percamos o emprego.



A dívida é um segundo operador potente, ela antecede o desemprego e lhe é complementar. A tendência mundial, capitaneada por Estados Unidos e Inglaterra, é que o estudante universitário passe seus anos de graduação adquirindo uma dívida que deverá ser paga quando ele estiver no mercado. Essas dívidas podem durar até 30 anos. Antes de entrar no mundo do trabalho, a dívida já está lá, organizando um processo subjetivo, delineado as necessidades do jovem que inicia uma vida profissional. No capitalismo contemporâneo, trabalhador e endividado são noções que se confundem.

Para sanar dívidas e para fugir do fracasso pessoal representado pelo desemprego, é preciso entrar na competição e na “emocionante” disputa por um lugar no mercado. Essa disputa se dá entre sujeitos, cidades e países. Na Europa, por exemplo, a disputa pelo emprego entre países levou nos últimos anos o governo inglês a estabelecer contratos de trabalho a zero horas. No *contrato de zero horas*, a empresa avisa semanalmente ao trabalhador quantas horas ele deve trabalhar. O trabalhador é pago exatamente pelas horas trabalhadas – sem férias ou direito a ficar doente. Se a empresa não precisar dele naquela semana, ele tem zero horas de trabalho e de salário, além da liberdade propagandeado por empregadores e Estado. Mais de 700 mil pessoas trabalham – ou não - na Inglaterra com esse tipo de contrato. Assim, o desemprego inglês é jogado para a Espanha e para a Grécia. Lei do mercado. É a mesma competição do mercado que transforma trabalhadores em “capital humano” e naturaliza a competição generalizada. Dessa forma, o desemprego estrutural serve para uma organização macro e micropolítica. Por um lado, novas leis não cessam de serem impostas aos trabalhadores, reduzindo seus direitos, por outro, sem garantias, o trabalhador transforma a vida em uma resistência contra o fracasso – do emprego, logo, pessoal.

Ganhamos em compreensão se entendemos, ainda, o desemprego em um sentido amplo, borrando fronteiras com a precarização do trabalho. Não apenas as aferições do desemprego se modificam historicamente, como a precarização se traveste em “novos empregos”, “competitivos” e “livres”, metamorfoseando sua ação como operador subjetivo: a percepção dos trabalhadores sobre sua condição se transforma, a precarização se uni-

versaliza e tende a uma naturalização, de modo que se torna visível no horizonte um cenário no qual até mesmo a distinção empregado/desempregado se esvanecerá, volatilizada pelos discursos e práticas do “dinamismo”, “flexibilidade”, “empreendedorismo” e “criatividade”. A precarização é inalienável de um discurso de liberdade e fluidez das forças de trabalho.

Antes de tentarmos responder o que a universidade tem a ver com isso, é importante nos aprofundarmos sobre algumas transformações recentes nos modos de organização do trabalho e mesmo na noção de emprego, diretamente ligada às transformações do chamado mercado.

Emprego e precarização

A pretensa neutralidade do Estado frente à liberdade do mercado é uma falácia que não resiste a uma rápida análise, das ações “estratégicas” de apoio aos bancos às citadas novas leis trabalhistas. Nas esferas da cultura e da educação, o papel dos Estados contemporâneos tem sido relevante para a formatação de um panorama universalmente concorrencial.

Se olharmos para outros períodos, o pós-guerra europeu, por exemplo, ou o ciclo desenvolvimentista pós-Vargas no Brasil, percebemos a guinada da compreensão da sociedade composta por grupos para o neoliberalismo em que “a sociedade não existe”, apenas indivíduos, na concepção de Margaret Thatcher. Para o Estado de regulações coletivas, existiam “os trabalhadores” e suas categorias – operacionalizadas por dissídios coletivos, por exemplo. Naquele universo, o “desemprego” era um problema da sociedade, e os indivíduos podiam lidar com ele através da mediação coletiva (da justiça trabalhista, da ação sindical). Hoje, entretanto, vivemos a intensificação da grande virada neoliberal, iniciada nos anos 80. Essa virada retirou do Estado a responsabilidade da mediação e do controle da tendência totalizante do mercado, para ser, ele próprio, um operador no estímulo à competição. No mundo neoliberal, na melhor das hipóteses, a escola, por exemplo, é pensada não mais como o ambiente em que há uma formação com saberes, culturas e valores humanísticos, que têm valor em si, para se tornar

o lugar que “democraticamente” deverá garantir a todos a capacidade de concorrer em igualdade de condições – o que obviamente não é o caso do Brasil. A escola passa a ser entendida dentro de uma cadeia funcional em que o mercado é o fim, e a educação, um meio economicamente justificável. A *educação bancária*, criticada por Paulo Freire, parece ter se intensificado nesse novo contexto: acumulam-se saberes hoje para trocá-los por vantagens no universo competitivo de amanhã. Diante do terror do desemprego, a educação não trabalha com sujeitos, mas com endividados que buscam “empregabilidade”, o novo paradigma da educação. Nesse contexto, nenhum estranhamento há em escolas e universidades pagas, uma vez que a educação é entendida como um investimento em que o retorno será individual no futuro.

O desmonte do Estado de Bem Estar Social é mascarado por uma condição de trabalho “renovada” que, em parte, trata-se de retornar a condições de trabalho pré-direitos trabalhistas. Entretanto, o século XXI não é o XIX. As mudanças da base tecnológica da economia afetam dramaticamente a estrutura do emprego: na indústria, por toda parte, os postos de trabalho diminuem. E a informatização aprofunda a divisão internacional do trabalho, colonizando novos trabalhadores de baixa renda e formação, criando zonas de máxima exploração, como as indústrias têxteis que, no século XIX, usavam a mão de obra de milhares de crianças e hoje trabalham com homens e mulheres sem qualquer proteção trabalhista. Ao mesmo tempo, novos postos de trabalho, sobretudo em serviços, produção e distribuição de bens culturais, são criados. Nesses trabalhos, apenas uma pequena elite recebe bons salários. E a dimensão classista (ou melhor, não classista) da naturalização da sociedade como coleção de indivíduos (no sentido de agentes econômicos em concorrência, e não como sujeitos autônomos) mostra aqui sua cara: se, na época fordista, a elite operária (na metalurgia, por exemplo, torneiros e ferramenteiros – como aconteceu no ABC Paulista dos anos 70) tendia a liderar sua classe, agora, na época do capitalismo de serviços, flexível e culturalizado, a elite tende a se ver como “empreendedor individual” – com muitos contatos, likes e seguidores – e viver a pre-

carização de sua condição de trabalho como “liberdade”. Já em 1992, David Harvey falava de uma nova forma de acumulação do capital: “a acumulação flexível parece implicar níveis relativamente altos de desemprego ‘estrutural’, dizia ele, rápida destruição e reconstrução de habilidades, ganhos modestos (quando há) de salários reais (...) e o retrocesso do poder sindical – uma das colunas políticas do regime fordista” (Harvey, 1992, p. 141 apud. Catani). No nosso caso, não se trata de romantizar nostálgicamente a exploração da fase industrial do capitalismo, mas de ter consciência sobre as metamorfoses da exploração na fase pós-industrial.

Se as condições do capitalismo se alteram, se a indústria não domina mais as formas de trabalho em muitas economias importantes, o desafio de pensar lutas coletivas que resistam às novas formas de exploração pós-industrial é urgente. Ao mesmo tempo, tantos trabalhadores, ligados a sistemas industriais e formas de trabalho tradicionais - na China, em São Paulo ou em Bangladesh - simplesmente têm seus direitos diminuídos “porque o mundo mudou”.

Criação

Não podemos dizer que o mercado não é criativo. Pelo contrário, a valorização de uma marca ou de um produto está fundamentalmente ligada à criação que ele absorve e transforma. Mas é justamente o valor desse produto que possui a centralidade. A criação que não pode ser capitalizada, que não pode ser transformada em design ou novas formas de consumo, não possui qualquer valor para o mercado.

A angústia, que é parte do mundo em que o mercado é central, está diretamente ligada à forma como somos atravessados por imensas doses de criação sem que nenhuma nova ordem para o mundo apareça². Ou seja, ao mesmo tempo em que a criação parece estar em tudo, a modulação dessa

²Ver *As revoluções do capitalismo* (LAZZARATO, 2006), onde Maurizio Lazzarato desenvolve essa ideia.



criação pelas forças do mercado reforçam os mesmos poderes e nos dão a sensação de impotência. É o caso da internet, potencialmente libertária e democratizante, mas constantemente gerida por sistemas de vigilância e algoritmos que não dominamos e que colocam as forças do capital como centro. Enquanto nas embalagens de comida somos informados – minimamente - sobre alguns de seus ingredientes e composições, no Facebook ou no Google não temos nenhum acesso aos algoritmos que nos fazem ver certas mensagens em detrimento de outras, que eliminam certas imagens ou fazem com que certos assuntos simplesmente desapareçam. Vivemos no paradoxo do capitalismo cognitivo – hipervalorização da criação centralizada com hipercontrole e modulação dessa criação.

Formas historicamente variadas de subordinação do trabalho ao capital nos exigem, como sujeitos e educadores, atenção a correlatas resistências às novas formas de subordinação e captura. Podemos valorizar a potência dessa forma capilar de produzir e gerir a partir da energia criativa, humana e social, antevendo aí novas formas de associação política e de produção simbólica e estética. Nessa nova fase de produção e apropriação do valor, há, implicada na conexão digital progressivamente universal, uma produção coletiva não só de sentidos, mas também de valor, na medida que estes sentidos, criados (pelo menos em boa parte) de forma anônima e descentrada, são capturados pelas formas industriais – como tendências, nichos, colaborações voluntárias diretas, divulgação. Mas que, com frequência também, perturbam as ordens dadas dos bens culturais, haja vista, por exemplo, a forte presença da cultura das periferias e favelas no imaginário dos grandes centros urbanos brasileiros. Não é necessário, ainda, optar por um dos lados da aparente dicotomia, que, de fato, é uma tensão, uma contradição dessa nova forma de produção de valor: não podemos falar de uma “tendência” rumo a uma democratização universal da produção cultural, nem se trata de um sistema neopanóptico universal, com capitalaridades orwellianas para cada oscilação de corpos e cérebros. Está em curso uma luta entre experiências e usos autônomos e esforços de captura e privatização de sentidos e universos sensíveis.





Em qualquer uma dessas versões, de resistência ou de conformismo, o que se exige é que cada um seja como o paulista da música de Luiz Tatit: inquebrável, flexível/corpo de moleque, corpo de borracha. O que pode ser exercício de liberdade, pode ser também estratégia de sedução (e de entrega) para as forças do capital. Diga-se: tal flexibilidade inquebrável serve tanto para o que é criado em ambientes colaborativos, como para a eterna renovação exigida pelos postos remanescentes. Novamente, postas sob o signo da liberdade, novas tensões em torno do trabalho não cessam de colocar desafios nada simples àqueles que entendem que a formação não pode estar subjugada ao mercado, nem ser pensada de maneira isolada dessas tensões. Analisar, criticar, imaginar alternativas sobre os modos de produção de valor são tarefas inalienáveis dos processos pedagógicos.

Cinema, audiovisual e configurações contemporâneas

No Brasil, como em toda parte, a relação dos sujeitos com as tecnologias audiovisuais possui hoje uma natureza distinta do que vimos no século XX, não apenas por conta ampliação do acesso à produção audiovisual, mas, sobretudo, pela forma como os processos subjetivos estão fortemente imbricados a essas tecnologias. Da paisagem urbana aos modos de circulação do desejo, a experiência audiovisual é inalienável do que entendemos como nosso mundo, o que é expresso pelas formas como consumimos, trocamos, produzimos, criamos e distribuímos audiovisual.

Nesse campo, vemos um crescimento vertiginoso do acesso à tecnologia de processamento de imagens e sons, do tratamento imediato da foto no celular ao acesso – inclusive doméstico – a programas de edição de imagem e som próximos aos utilizados para um processamento profissional. O terremoto pirata multiplicou cinéfilos por toda parte, para além das tradicionais barreiras de classe, em canais que desrespeitam a transmissão oficial do cânone crítico; o que, goste-se ou não das mutações estéticas daí resultantes, mudou o jogo. Os nichos audiovisuais antes estabelecidos – cinema, vídeo, TV e mesmo games, internet – passam por uma



convergência que não só é de base técnica de produção e distribuição, mas que, tendencialmente, atinge tanto as bases estéticas, quanto as posições profissionais e artísticas dos nichos.

Particularmente, no Brasil, esse acesso potencialmente universal à fruição, gravação, edição e tratamento de imagens e sons foi acompanhado por dinâmicas sociais específicas do ciclo histórico de ascensão social dos mais pobres. Em termos culturais, as formas de organização popular, do Jongo ao Funk, foram apoiadas pelo “do-in antropológico”, como disse o ministro Gil, do programa Cultura Viva. Mesmo que não tenha se realizado a utopia de ares vertovianos dos militantes da “cultura digital” – quase uma esperança de refundação da esfera pública nacional, redimindo via meios digitais o pecado escravocrata original da democracia brasileira - um amplo espectro de grupos e movimentos populares passaram a ter “uma câmera na mão”.

Em termos das bases do “recrutamento social” dos futuros profissionais do audiovisual, também houve mudanças. Não apenas a incorporação dos pobres na universidade pública muda (pelo menos parcialmente) a composição social das turmas dos cursos de audiovisual, como multiplicam-se cursos técnicos e livres. Ampliam-se ainda as possibilidades de formação diretamente prática, nos múltiplos espaços de produção, que capacitam um contingente maior de “aprendizes”, capturados pela produção de base empresarial (isso, obviamente, sem que deixem de atuar os critérios de reprodução de privilégios sociais no recrutamento, sobretudo para as posições mais altas das empresas audiovisuais). Em termos do tal “mercado de trabalho” e remuneração geral, a ascensão da chamada classe C foi acompanhada por uma relativa queda da classe média tradicional. Se, por um lado, parte desta classe média reage ao declínio de seus rendimentos, aderindo a manifestações políticas conservadoras, outra parte vive essa transformação por uma aproximação com o grupo em ascensão, como é visível em movimentações políticas e culturais de pautas novas, amplas e variadas. Nesse contexto econômico, o chamado “precarizado” (setor muito amplo dos trabalhadores, com cerca de 45 milhões de pessoas, se tomarmos o corte de 2 a 5 salários mínimos como critério), re-

úne jovens vindos de cima e vindos de baixo. Isso pode dar ensejo tanto a uma consciência (que muitas vezes se vê como uma consciência de não classe) que dá base a movimentos culturais e políticos reivindicatórios, ou mesmo anti-sistêmicos, como pode dar ensejo a um individualismo desenfreado de disputa de posições no mercado de trabalho – o que, politicamente, desdobra-se em posições conservadores, e mesmo regressivas, que postulam a retirada de benefícios sociais democratizantes.

Em termos de formas de produção, vimos crescer renovadas modalidades de organização, sobretudo em lugares que, distantes dos grandes centros produtores, precisaram refazer arranjos produtivos através de coletivos, grupos cooperados e colaborativos. Não obstante, esses mesmos novos arranjos produtivos são fundamentais para o franco crescimento das formas mercantis de produção – que, no Brasil, com a Ancine e o FSA, estão em franco crescimento. Parece-nos claro que, em diversas partes do Brasil, os realizadores audiovisuais transitam entre formas mais mercantis ou mais autônomas de produção, evidenciando a complexidade das relações de criação e trabalho presentes com e sem o mercado.

A universidade

O importante acesso à universidade de que falávamos não resolve suas questões e desafios. Antes de questionarmos se as universidades públicas estavam ou não preparadas para quase dobrarem de tamanho nos últimos anos, devemos nos perguntar sobre o que podemos nessa nova configuração das forças sociais que estamos narrando. Como sabemos, a transformação da universidade não se resume à inclusão de certas classes, mas a um aprofundamento da crítica que se pode fazer da universidade como reprodução de uma elite, isolada da comunidade. Em 1978, o professor Maurício Tragtenberg escrevia:

“No século passado, período do capitalismo liberal, ela – a universidade – procurava formar um tipo de “homem” que se caracterizava por um comportamento autônomo, exigido por suas funções sociais: era a universidade

de liberal humanista e mandarinesca. Hoje, ela forma a mão-de-obra destinada a manter nas fábricas o despotismo do capital; nos institutos de pesquisa, cria aqueles que deformam os dados econômicos em detrimento dos assalariados; nas suas escolas de direito forma os aplicadores da legislação de exceção; nas escolas de medicina, aqueles que irão convertê-la numa medicina do capital ou utilizá-la repressivamente contra os deserdados do sistema. Em suma, trata-se de “um complô de belas almas” recheadas de títulos acadêmicos, de um doutorismo substituindo o bacharelismo, de uma nova pedantocracia, da produção de um saber a serviço do poder, seja ele de que espécie for.”³

Ora, se partimos da mesma crítica, do funcionalismo da universidade aos poderes em curso, no caso o mercado, seria extremamente ingênuo fazer as afirmações acima sem nos darmos conta da complexidade da universidade hoje e da forma como ela é frequentemente combatida e sucateada por diversos poderes, justamente, por possuir um papel crítico à própria centralidade do mercado. Como espaço criativo, colaborativo, de pesquisa e engajamento social, o ambiente universitário tensiona a tendência à funcionalização centrada nas demandas do mercado.

Em um artigo de 2001, Catani, Oliveira e Dourado nos lembram que:

“No caso brasileiro, a abertura da economia, meta prioritária do primeiro mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-1998), está cedendo lugar, no seu segundo governo, à reforma da legislação trabalhista, objetivando a flexibilização do trabalho, especialmente das garantias trabalhistas. É exatamente nesse contexto que devemos entender o processo de reforma curricular, em curso, que objetiva a flexibilização da formação nos cursos de graduação para uma adaptação permanente a cada nova realidade do mercado. Essa idéia da adaptação é, na verdade, mais ampla. Ela virou palavra de ordem no tocante ao processo de globalização, ou melhor, de mundialização, especialmente para as chamadas economias emergentes. A idéia da adaptação é apresentada como processo benéfico e necessário. Trata-se, todavia, de questão que comporta uma forte di-

³TRAGTENBERG, M. Sobre Educação, Política e Sindicalismo. São Paulo: Editores Associados; Cortez, 1990, 2ª ed. (Coleção teoria e práticas sociais, vol 1).

⁴CATANI, Afrânio Mendes; OLIVEIRA João Ferreira de; DOURADO, Luiz Fernandes. *Política educacional, mudanças no mundo do trabalho e reforma curricular dos cursos de graduação no Brasil*. Educação e Sociedade 22.75 (2001): 67-83. P.78

menção ideológica, já que se adaptar tem significado liberalizar e desregular a economia, conformar-se às estratégias das multinacionais e às imposições dos mercados financeiros.”⁴

O debate não é novo. Se o mercado assume uma centralidade na formação, essa centralidade não deve estar apenas em programas curriculares ou em especializações para as necessidades das empresas, mas na própria organização da universidade. Ou seja, uma boa maneira de ter o mercado como paradigma é trazer a dívida, a ameaça do desemprego e a extrema competição para dentro da universidade. O que é feito através de micropráticas cotidianas: sistemas de publicação passam a ter o tempo do mercado, com avaliações constantes a cada três anos - se um livro levar quatro anos para ser escrito, provavelmente esse professor não poderá estar em programa de pós-graduação. Professores assinam artigos com marcas de distinção que acompanham a hipermodulação dos lugares de poder: professor, doutor, pesquisador do CNPQ 2 A, por exemplo. Currículos são avaliados a partir da forma como atendem o mercado. Projetos de pesquisa são patrocinados por empresas e produzem grande distinção de salários nas universidades, etc. Ainda, se o mercado é o fim e todos os estudantes deverão estar sob as regras do mercado depois que terminarem seus cursos, por que não cobrar a universidade, como fazem os ingleses e os chilenos? Assim o universitário começa sua vida profissional com uma boa dívida e isso garantirá que ele terá que se virar no mercado, participando intensamente da competição.

Abandonar tal centralidade pode por vezes soar ingênuo ou simplório, mas se nos perguntamos, no caso do cinema e do audiovisual, qual é o objeto em questão na formação? Diríamos que o objeto é a liberdade e a criação que se expressa em blocos de imagens e sons. Para que essa criação se efetive, ela exige algumas técnicas, organizações, investimentos pessoais e econômicos, centenas de horas de trabalho e altíssimo investimento afetivo de professores e estudantes. Se as expertises adquiridas na universidade serão usadas para a publicidade ou para filmes que nos constroem até no nome, isso não é um problema do educador. Não cabe ao educador ne-

nhum julgamento pessoal das opções e necessidades de seus alunos, mas, certamente, se demandas externas ao processo de investigação, criação e conhecimento se tornam o fim da educação, funcionalizando-a, algo se perdeu, o desejo e o futuro, talvez.

A universidade, antes de ser um instrumento a serviço da competitividade individual de cada aluno, tem uma responsabilidade com a comunidade e com o mundo. Quando o medo do desemprego e da dívida não pausatam os esforços de todos que estão na universidade, nem a criação tem como foco as forças do capital, ela passa a ter um fundamental papel político na manutenção de mundos possíveis, na produção de brechas nos roteiros pré-estabelecidos pelo mercado. O cinema na universidade não pode ser menor que o cinema mesmo; produtor de novos conhecimentos, novas formas de expressão, blocos de pensamento que perturbam a ordem dos signos impostos pelo capital, eventuais sabotagens e desobediências em relação às formas de controle, novas linguagens e práticas éticas, novas montagens com saberes estabelecidos, formas de conhecer e inventar o mundo.

O mercado não pode ter nenhum privilégio, pelo contrário, deve encontrar na universidade uma tensão. Não uma negação, mas um tensionador, uma vez que suas forças são gigantescas e seu totalitarismo tende a padronizar o que não existe à sua feição.

Como bem sintetizam as ideias de André Gorz, o problema

“não é saber se as pessoas são capazes e se estão prontas para uma sociedade e uma vida não mais centradas sobre o emprego. A pergunta, ao contrário, é saber como esta outra vida e esta outra sociedade podem ser antecipadas e pré-figuradas nos experimentos em larga escala, práticas e lutas exemplares, modos alternativos de cooperação e de produção, de responsabilização auto-organizada das necessidades coletivas. Cabe interrogar como as práticas comuns podem ser capazes de inventar e ilustrar novas solidariedades. Como, no lugar de sofrer as mudanças tecnológicas, as

⁵LIMA, Clóvis Ricardo Montenegro de; PIZARRO, Daniella; FAUSTINO, Elisângela; DITTRICH, Maireli. “TRABALHO IMATERIAL, PRODUÇÃO CULTURAL COLABORATIVA E ECONOMIA DA DÁDIVA.” Liinc em revista, v. 5, n. 2, p. 158-172, 2009. Os autores sintetizam, de forma precisa, André Gorz: GORZ, André. Misérias do presente, riqueza do possível. São Paulo: Annablume.

economias do tempo de trabalho e as intermitências do emprego precário, é possível delas apossar-se coletivamente, delas conquistar a iniciativa e o controle, voltá-las contra as estratégias do capital para fazer surgir novas liberdades possíveis. Enfim, saber como todos podem ter garantido uma renda contínua quando o trabalho torna-se cada vez mais descontínuo.”⁵

Diante do quadro contemporâneo que narramos, algumas perguntas parecem urgentes, se desejarmos pensar a universidade em relação com o mercado e não submissa a ele.

· Sobretudo no nosso caso, de pesquisadores do audiovisual, frente à pluralidade que vive hoje este campo, como fazer da universidade um centro criativo e inventivo, em que os estudantes não apenas sejam absorvidos pelo mercado existente, mas inventem e questionem as práticas audiovisuais correntes?

· Que esforços fazemos hoje para apoiar e promover práticas em que o cinema é mais que uma produção mercantil, mas formado por todo um leque de possibilidades em economia solidária (como arranjos produtivos locais, moedas e crédito social, etc.)? Na prática das artes, como não reproduzir a privatização velada (da vida acadêmica) que hoje atravessa a competição entre professores e programas de pós-graduação?

· Como organizamos currículos e disciplinas para a realidade inventiva do audiovisual contemporâneo? Enquadrando o estudo dentro de um sistema industrial, pouco afeito à realidade dos estudantes - mesmo no Rio de

Janeiro e em São Paulo – ou investindo em suas variações históricas e na diversidade de arranjos produtivos contemporâneos?

Excluir a universidade dessa luta, dando centralidade ao mercado, é abandonar seu papel de fomento à democracia.

Referências Bibliográficas

CATANI, Afrânio Mendes; OLIVEIRA João Ferreira de; DOURADO, Luiz Fernandes. *Política educacional, mudanças no mundo do trabalho e reforma curricular dos cursos de graduação no Brasil*. Educação e Sociedade 22.75 (2001): 67-83.

DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. In Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FREIRE, Paulo, *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GORZ, André. *L'immatériel: connaissance, valeur et capital*. Paris: Ed. Galilée, 2003.

LAZZARATO, Maurizio. *As Revoluções do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LIMA, Clóvis Ricardo Montenegro de; PIZARRO, Daniella; FAUSTINO, Elisangela; DITTRICH, Mairieli. *Trabalho imaterial, produção cultural colaborativa e economia da dádiva*. Liinc em revista, v. 5, n. 2, p. 158-172, 2009.

POLANYI, Karl. *A Grande Transformação. As Origens de Nossa Época*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

TRAGTENBERG, Maurício. *Sobre Educação, Política e Sindicalismo*. São Paulo: Editores Associados; Cortez, 1990, 2ª ed. (Coleção teoria e práticas sociais, vol 1).

7

Respostas simples para problemas complexos

ROBERTO MOREIRA - USP

Estamos atravessando um momento de profundas transformações no processo de financiamento, produção e distribuição do audiovisual. As mudanças são rápidas e é difícil que os nossos cursos se mantenham atualizados. Num mundo ideal, pouco burocrático e com muitos recursos, já teríamos incluído nos nossos currículos muitos conteúdos novos.

Por exemplo, a produção de videogames, hoje uma indústria maior que a do cinema e que nossos alunos vivenciam intensamente. O videogame reúne dois aspectos cruciais do entretenimento audiovisual contemporâneo: a produção de mundos virtuais e a interatividade. Criar mundos virtuais é uma tendência muito forte, que engloba a realização de animações, mas também os efeitos especiais. São universos expandidos, cheios de detalhes, e que muitas vezes ultrapassam o realismo das comédias e dramas usuais. Mas efeitos especiais também são importantes para produções corriqueiras, onde o *chroma-key* pode ser usado para simplificar a filmagem de um diálogo dentro de um carro. E essa utilização banal é ainda muito deficiente no Brasil. Nossas equipes ainda enfrentam dificuldades para dominar mesmo essa tec-

nologia simples. Se um dia o som foi um desafio para o cinema brasileiro, hoje são os efeitos especiais. Não seria fundamental que os cursos suprissem a demanda de mão de obra habilitada nessas tecnologias?

Outro ponto que também está mudando é o *workflow* do processo de produção. A informatização das planilhas e sistemas de controle, assim como a capacidade de ter o material bruto disponível para edição praticamente ao mesmo tempo em que é filmado, impõem novos tempos e processos. No entanto, não há nem mesmo uma padronização de procedimentos no ambiente profissional, quanto mais a incorporação dessas inovações. Não deveríamos pesquisar e preparar nossos alunos para estabelecer padrões?

Outra área na qual a mudança está sendo violenta é na oferta de produtos audiovisuais. Vivemos um momento de superabundância. Só no Youtube são carregadas 300 horas de vídeo a cada minuto e o volume aumenta 50% a cada ano. Com o *streaming*, praticamente toda a produção audiovisual realizada até hoje no mundo está ao nosso alcance. Podemos assistir televisão e cinema onde, quando e como quisermos, o que muda estruturalmente o consumo. O cinema transformou-se em veículo para produções de alto valor agregado, seja tecnológico, seja artístico. De um lado, temos o cinema de gênero, que favorece a experiência coletiva e mobiliza grandes plateias; e de outro, filmes de arte de alto prestígio e baixa penetração social. O filme médio está desaparecendo conforme o drama migra para a televisão a cabo. Mesmo a TV é um espaço ameaçado, pois a audiência cai, e até o cabo começa a sentir-se ameaçado. Não é difícil prever que a TV terá o mesmo destino da indústria musical, cujo tamanho foi reduzido em 75%, e da mídia impressa, que está em meio a grandes dificuldades.

O mundo vertical, hierarquicamente organizado, das redes de televisão e dos grandes estúdios está em crise. Isso não quer dizer que as corporações e as grandes empresas vão desaparecer do setor, mas sim que elas não controlam mais o consumo. Nesse mundo de oferta abundante quem manda é o espectador.

É impossível não considerar saudável essa mudança. Um bom exemplo é a diversidade atual de programas infantis, em contraposição aos tempos

de *Show da Xuxa*. Antes o espectador podia ser mais manipulado pela oferta restrita, hoje é ele quem dá as cartas. Mas, por outro lado, suas escolhas tendem a se concentrar em alguns poucos títulos. É natural, pois parte da graça de consumir cultura é também partilhar uma experiência. Se cada pessoa assistir a um programa diferente, não há diálogo. Esse processo de escolha dos títulos campeões é complexo, pois lida com ondas de informação, transmitidas boca-a-boca, que se retroalimentam, fenômeno que as redes sociais intensificaram. Hoje não há mais como prever o sucesso.

Esses desafios parecem insuperáveis frente às dificuldades orçamentárias e burocráticas que nossos cursos atravessam. No entanto, existem alternativas ao nosso alcance sem nenhum custo. Vou elencar alguns caminhos de baixa tecnologia e alto resultado.

É preciso incentivar uma nova atitude nos alunos. Mudanças culturais são difíceis de realizar, mas não custam nada. O futuro dos nossos alunos será decidido nesse mundo imprevisível e altamente competitivo, cuja melhor expressão é a internet. É esse ambiente que vai moldar suas carreiras e onde suas realizações vão acontecer. Poucos viram os curtas de Esmir Filho, mas o *Tapa na Pantera* todo mundo assistiu.

Um ótimo exemplo é a trajetória de um grupo de alunos do curso superior do audiovisual. Eles realizaram um exercício de refilmagem chamado *Matrix Baixo Orçamento*. O vídeo foi para o Youtube, onde fez sucesso, e rendeu um convite de trabalho da produtora Maria Bonita, que culminou na produção do piloto da série *3%*. Quando o contrato com a TV Brasil venceu, o piloto foi disponibilizado no Youtube e houve um trabalho de divulgação nas redes sociais que rendeu um artigo na revista Wired e mais de um milhão de visualizações. Durante quatro anos o grupo tentou levantar a produção, até que foi contratado pela Netflix, que fez da série sua primeira produção ficcional brasileira. Trajetórias como esta vão se repetir e precisamos trabalhar uma nova atitude por parte dos alunos para enfrentar o desafio das novas tecnologias.

Primeiro, é preciso perder o medo de errar. Na área de tecnologia, por exemplo, a prioridade é fazer e depois conferir o resultado. Não se perde

muito tempo projetando porque as chances de dar errado são muito grandes. O relato de qualquer empreendedor da Internet sempre elenca vários fracassos antes de se alcançar resultados positivos.

Segundo, é preciso entender que não basta realizar, mas que também é necessário trabalhar a circulação da obra. O sucesso ou o prestígio não dependem apenas da qualidade do trabalho, mas também de uma competente divulgação nas mídias sociais. Por isso, é preciso pensar no público-alvo desde a concepção do roteiro. A quem o projeto está se dirigindo? Como vai sensibilizar esse espectador? Hoje existem inúmeros recursos para interagir com o público e chamar a atenção para o filme. Com os sites de financiamento coletivo, isso fica bem claro: a audiência do projeto começa a se formar já no *pitching*. Encontrar e cultivar seu público faz parte do trabalho de realização. A sala de cinema não vai ficar cheia pelas virtudes intrínsecas da obra.

Uma terceira mudança importante seria atentar os alunos para a dificuldade da carreira que abraçaram. Agora a competição é global. Claro que sempre existirão atalhos e privilégios, mas até isso perdeu a importância. Eles escolheram um ofício difícil e arriscado. Precisam se esforçar mais, estudar mais, realizar mais. Infelizmente os alunos ainda têm uma visão romântica da atividade artística e uma crença ingênua no acaso: basta ganhar um prêmio em um festival e todas as portas vão se abrir. É difícil pensar em carreira mais exitosa que a de Daniel Ribeiro, no entanto, em uma conversa, o realizador me disse não ter recebido nenhuma oferta de trabalho apesar do sucesso de *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*...

Também temos que aproveitar a queda no custo de produção.

Com as novas tecnologias, muitas vezes os próprios alunos têm os equipamentos necessários para a realização. Isso coloca os cursos numa situação nova. No último ano, aprovamos praticamente todos os projetos apresentados para TCC pelos alunos do Curso Superior do Audiovisual. Aí ficou claro que o único recurso escasso é o tempo dos alunos e que cabe a eles se organizarem para viabilizar a produção. Os professores deixaram de ser os *bad guys*, que ficam colocando os limites, e os alunos tiveram que as-



sumir sua responsabilidade. Fizemos uma experiência semelhante no segundo ano com a criação dos Exercícios Livres. Neles, os professores estão à disposição para atendimentos, mas os alunos têm completa liberdade para formular e escolher projetos. A única regra é que cada aluno tenha direito a uma diária de equipamento, que pode ser destinada a qualquer projeto. Por exemplo, se todos decidirem colocar suas diárias num mesmo projeto, a turma pode realizar um longa-metragem. Essa liberdade gerou uma variedade muito grande de formatos. Tivemos curtas, documentários, programas de televisão, animações e até videogames. Quando apresentaram os resultados, os alunos tiveram que assumir a responsabilidade pelas qualidades e problemas, e as discussões foram excelentes. O ego desmesurado tão comum nos cursos de audiovisual foi desfeito. Outros arranjos produtivos podem ser imaginados de acordo com a especificidade de cada curso. O fato é que a queda no custo de produção torna a atividade de realização audiovisual mais corriqueira e leve. Podemos, por exemplo, pedir de uma semana para a outra um exercício de decupagem a ser realizado com um telefone.

Outro caminho é explorar os recursos da internet para dialogar com a audiência. Todo filme ou programa deve se dirigir a alguém, seja ao grande público (se é que isso ainda existe...), seja aos críticos e selecionadores de festival. Com o *Youtube*, temos acesso a um canal de distribuição gratuito e onipresente. Softwares, como o *Periscope*, permitem a transmissão ao vivo, com alcance global. É como ter uma emissora de TV na palma da mão. Explorar e aprender a navegar nesse universo não é custoso, mas exige uma reformulação dos conteúdos dos nossos cursos e uma disposição de nossa parte em aprender a navegar nas águas turbulentas da inovação. Mas o pouco de curiosidade que conseguirmos estimular nos nossos alunos já fará grande diferença. Eles geralmente reagem com ceticismo à ideia de produzir para o *Youtube* e montar uma estratégia de distribuição. Acreditam que um filme fica viral por acaso e não graças a um trabalho intenso na sua produção e divulgação.

Por fim, temos aquele elemento *low tech* e milenar chamado dramaturgia. Sem ela, nada fica de pé. Roteiristas, diretores, toda a equipe técnica e



elenco devem se concentrar em dar forma dramática e audiovisual à ideia que sustenta o projeto. Aprender como utilizar esse recurso de altíssimo valor agregado exige só esforço e talento. Pode acontecer através de uma web série, de um seriado, de um curta, em qualquer suporte ou meio de distribuição. Pode até ser a montagem de uma cena numa sala de aula sem nenhum aparato técnico. Não podemos nunca perder de vista que, apesar de todas as mudanças no mercado de trabalho e no modo de produção advindas das novas tecnologias, a matéria primeira do audiovisual sempre será o homem em ação.

8

RELATO DO I SEMINÁRIO PAULISTA DE ENSINO E MERCADO DE TRABALHO EM AUDIOVISUAL¹

ALESSANDRA MELEIRO - UFSCAR

COLABORADORES:

ANA CAROLINA TAMASSIA

NICOLE COELHO

ANDRESSA NOWASYK

Em meio à crise econômica pela qual passamos no país, a cadeia produtiva do audiovisual vive situação de pleno emprego. Este quadro é decorrente do período de grandes transformações do setor nos últimos dez anos, como a ampliação das leis de incentivo, o surgimento de novos marcos legais (lei 12.485/11, a implantação do Fundo Setorial do Audiovisual, os programas de ampliação das salas de cinema), entre outras conquistas que dinamizaram o mercado.

Com esses avanços, nos deparamos com um crescente volume de produções e um ambiente de maior complexidade nos modelos de negócios e no campo regulatório.

O mercado claramente carece de profissionais preparados para lidar com essa complexidade e de mão de obra para dar conta do volume de produções.

Texto de apresentação do I Seminário Paulista de Ensino e Mercado de Trabalho em Audiovisual

¹ Informações sobre o evento encontram-se em <http://www.iniciativacultural.org.br/2015/07/i-encontro-paulista-de-instituicoes-de-ensino-e-mercado-de-trabalho/>

Com o objetivo de dialogar sobre a formação de profissionais para esse novo cenário, o Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, o SIAESP e a Spcine organizaram 1o SEMINÁRIO PAULISTA DE ENSINO E MERCADO DE TRABALHO EM AUDIOVISUAL, que ocorreu nos dias 22 e 23 de setembro de 2015 na FAAP, em São Paulo.

Pelas discussões, ficou evidente a necessidade de formação de novos perfis profissionais no setor audiovisual, bem como de se rever a relação das instituições de ensino e dos estudantes com o mundo do trabalho, aproximando-os – razão pela qual o diálogo se faz tão pertinente.

Esse relato, sem a pretensão de ser exaustivo, recupera os principais temas e discussões do Seminário.

Na abertura do Seminário, Débora Ivanov (então Diretora do SIAESP e, mais recentemente, empossada Diretora da Ancine) ressaltou o atual

estágio de desenvolvimento do meio audiovisual no Brasil: novos marcos legais no âmbito federal criaram modalidades de fomento que impulsionaram o setor e as possibilidades geradas por novas plataformas levaram a um processo de reformulação de leis existentes, de modo a que atuem de forma mais sincronizada e adequadas às demandas surgidas.

Alinhado com essa visão, Alfredo Manevy, diretor presidente da Spcine, traz a discussão sobre o audiovisual para os âmbitos estaduais e municipais, enfatizando a ausência de percepção no meio político sobre a importância estratégica do audiovisual para o desenvolvimento regional e as dificuldades encontradas para a implantação de uma política de longo prazo.

Segundo ele, diversas são as demandas de mão de obra qualificada em várias vertentes do audiovisual de forma a produzir conteúdo para um mercado que não existia no país. Diferentemente dos EUA e da Europa, o Brasil não possuía uma iniciativa do Estado que, tão intensamente, estimulasse o mercado.

Ampliação de mercado necessariamente implica na ampliação das políticas de formação pré e pós universitária, nas áreas técnica, executiva e criativa, além da “necessidade de criação de vasos comunicantes entre a formação superior, técnica e informal” – no curto e longo prazo.

Pesquisa Siaesp 2015: demandas do mercado audiovisual

A primeira mesa do Seminário enfocou a educação informal e o ensino técnico em audiovisual. A primeira debatedora, Debora Ivanov, apresentou os resultados da pesquisa realizada pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP) junto a 71 empresas paulistas² (produtoras, distribuidoras, locadoras de equipamento e finalizadora), de pequeno, médio e grande porte.

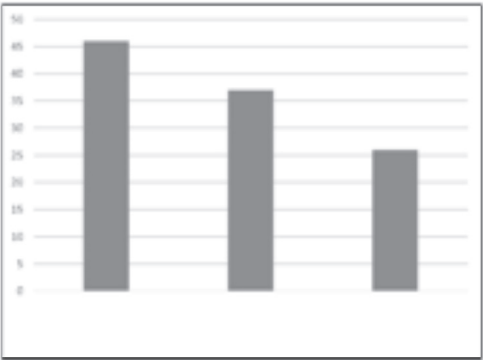
A pesquisa, de retorno espontâneo, foi idealizada a partir de um formulário enviado com o apoio do SIAESP, SPCINE, ABPITV e APRO, e faz parte da primeira fase do projeto, que pretende abranger outros estados além do Estado de São Paulo.

Segundo os resultados obtidos, 44% das empresas pesquisadas possuem mais de 15 anos de atuação, demonstrando que o grau de mortalidade das empresas do setor audiovisual é baixo em relação a outros setores produtivos.

Um dado interessante é que a maioria dos profissionais do setor audiovisual não possui formação na área: seu aprendizado deu-se a partir da prática. Na opinião das empresas, os graduados na área de audiovisual têm pouco conhecimento de mercado, pouca experiência prática e baixo nível de domínio técnico.

²Dentre as 71 empresas encontram-se 67 produtoras, 08 distribuidoras, 04 locadoras de equipamentos e 01 finalizadora.

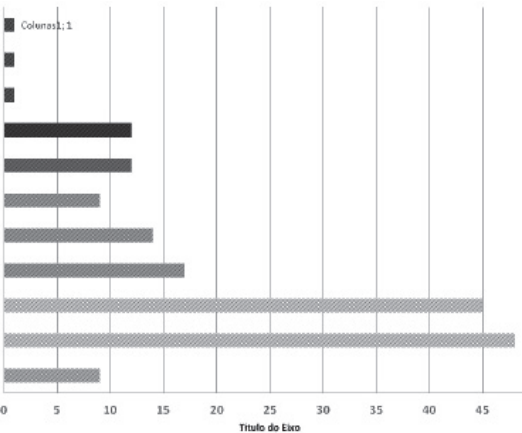
Dificuldade dos recém formados



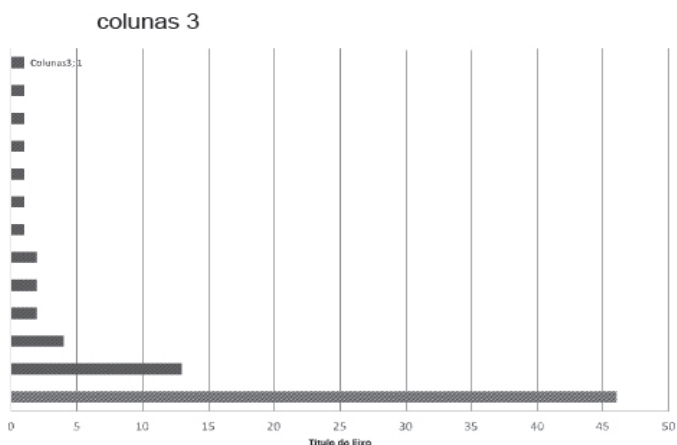
Os resultados da pesquisa reiteram os discursos de diversos debatedores do Seminário, apontando que o mercado demanda roteiristas e profissionais que atuem na etapa de desenvolvimento, como especialistas em formatação de projetos, captação de recursos e produtores executivos.

Diretores de produção, produtor de set, de arte e de locação são as outras funções mais demandadas pelo mercado, como mostra o gráfico abaixo.

Falta de profissionais



Por outro lado, a pesquisa aponta a existência de mais diretores do que o mercado demanda, como ilustra o próximo gráfico.

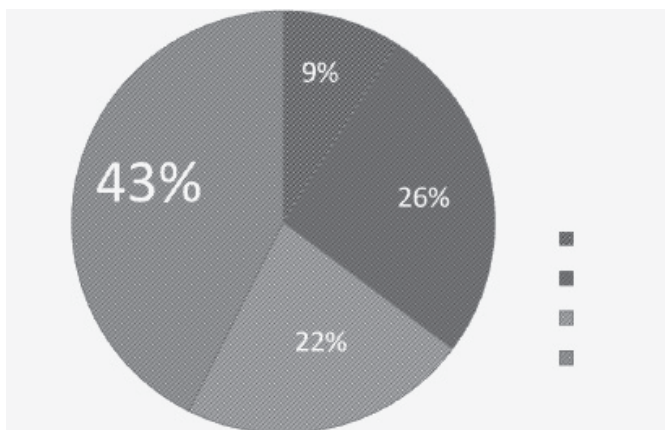


Tais dados evidenciam que, apesar do número de graduações em cinema e audiovisual no Brasil ter crescido 300% nas instituições de ensino superior (IES) na última década³ – fato impulsionado pelo advento do cinema digital e das políticas do governo federal (REUNI E PROUNI) -, seus projetos pedagógicos não abarcam as necessidades do setor produtivo ou as demandas de ocupação dos postos de trabalho, como ressaltou Luciana Rodrigues (Presidente Forcine) na segunda mesa do Seminário.

Mediar este divórcio entre ensino e mercado – divórcio, este, impensável em países com uma indústria audiovisual mais desenvolvida – requer, dentre outras coisas, a criação e implementação de cursos de pós-graduação Lato Sensu (Especializações e cursos de Alta Capacitação) e Stricto Sensu (Mestrados Profissionais) em áreas consideradas estratégicas para o setor, além da consolidação de programas como o PRONATEC (com ampliação da oferta de cursos técnicos, aumento de unidades ofertantes e oferecimento de DRT), como evidencia o gráfico a seguir:

³ Em 2015 o Brasil conta com 87 instituições de ensino superior na área do audiovisual.

Nível dos profissionais em faltam



Os desafios do ensino técnico em audiovisual requer engajamento efetivo não apenas das instituições de ensino, mas também dos agentes do mercado, que deveriam contribuir com esse processo de formação. Como acredita Manevy, o desenvolvimento de associações entre ambos poderia gerar resultados profícuos.

Na segunda mesa, Andréia Barata Ribeiro, sócia e produtora executiva da O2 Filmes, relaciona a dificuldade de qualificar roteiristas ao tempo necessário para aquisição de repertório e de uma consistente bagagem cultural. Tal formação extrapolaria, em muito, a carga horária das disciplinas voltadas a roteiro nos cursos superiores em audiovisual.

Ribeiro não encara com preconceito os manuais de roteiro. Segundo ela, as formulas difundidas por esses manuais - e condenadas por muitos - deveriam ser aprendidas pelos estudantes roteiristas, uma vez que a indústria audiovisual funciona com base nessas técnicas. É isto que põe em prática ao viabilizar um curso de Roteiro na O2, ministrado por um profissional de Los Angeles e inaugurando um “centro de formação corporativa” na empresa.

A ideia de “escolas corporativas” ganha presença não apenas em empresas de grande porte, como a TV Globo ou a O2, mas em empresas

de pequeno e médio porte, a exemplo do centro de formação em animação, em fase de desenvolvimento pela produtora Supertoons.

Capacitação do empreendedor - Workshop Objetiva

Após a exposição de Debora Ivanov na mesa 1, Odete Cruz, gerente executiva do projeto piloto Objetiva Empreendedorismo em Foco, realizado em parceria entre a APRO e o SEBRAE, com apoio do SIAESP e ABPI-TV, apresentou a iniciativa de capacitação de 200 empresas de pequeno e médio porte do setor audiovisual (cinema, televisão e publicidade).

O Workshop - projeto piloto, que teve início em 2013 e terminou recentemente - surgiu da necessidade de aperfeiçoar os empreendedores da indústria para a gestão de negócio, e contou com quatro módulos de capacitação: gestão, legislação, distribuição e transmídia. O projeto teve desdobramentos extremamente positivos, a exemplo da animação “O Diário de Mika”, da SuperToons, que foi vendida para toda a América Latina, através da Disney Jr.

Capacitação de jovens - Instituto Querô

Também presente na primeira mesa do Seminário, Tammy Weiss relatou suas experiências como produtora do longa metragem Querô, e como coordenadora do Instituto Querô.

Gravado na baixada santiستا, o filme envolveu 40 jovens de baixa renda da comunidade no elenco. Após o fim das gravações, os gestores do projeto idealizaram uma forma de dar continuidade ao trabalho já iniciado com os jovens, focando no oferecimento de cursos e oficinas de capacitação em audiovisual e visando posicioná-los no mercado de trabalho. Assim nasceu o Instituto Querô, que viabilizou a ideia em parceria com a UNICEF.

Ao longo dos nove anos do projeto, foram feitos 85 curtas metragens, que conquistaram 45 prêmios. Como desdobramento do projeto criou-se, em 2008, a Querô Filmes - produtora que conta com 30 clientes e 16 prêmios.

mios – e o Querô na Escola - oficinas ministradas pelos jovens do instituto nas escolas públicas.

O Instituto também desenvolve o projeto Cine Escola, um galpão que será transformado em uma escola de cinema em Santos, que deve ser finalizado e inaugurado em 2018.

Tanto a experiência do Instituto Querô quanto a do Workshop Objetiva revelam que a aproximação entre processos formativos e profissionais referenciais do mercado, a partir de mecanismos institucionais bem engendrados, só podem resultar em cases de sucesso.

Considerações finais

Importante destacar o ineditismo do Seminário em âmbito regional e diversificação da composição das mesas, que contou com a participação de universidades públicas e privadas, instituições de ensino técnico, instituições que oferecem cursos livres, sindicatos e associações de classe, além de executivos de produtoras, distribuidoras, TVs e gestores públicos.

Levando-se em conta a presença maciça do público nos dois dias de evento, e considerando a grande procura por vagas (foram 440 inscrições para 120 vagas disponíveis), fica evidente a demanda por este tipo de fórum de troca de experiências.

Aproveitamos este relato para fazer algumas sugestões:

Sugestões de associação entre empresas produtoras e IE

Estabelecimento de Convênios/ Acordos de Cooperação/ Projetos de Extensão de forma a:

Permitir a participação de alunos em sets de filmagem de projetos em fase de realização;

Levar o profissional do mercado para a sala de aula (cases: parcerias, modelos de financiamento, etc);

Criar políticas de estágio para as empresas produtoras – com apoio das escolas – de forma a aproximar os alunos (advindos de uma formação generalista) de projetos práticos.⁴

Sugestões para política pública

ESFERA MUNICIPAL (SP)

Implantação de novos cursos de pós-graduação Lato Sensu (Especializações e cursos de Alta Capacitação) em áreas estratégicas, voltados para o aperfeiçoamento profissional daqueles já inseridos na indústria audiovisual, a partir do seguinte modelo:

SPCine (oferecimento de bolsas + compartilhamento de infra estrutura e espaço físico) + IES + Associações de Classe/ Produtoras/ Sindicato

Incorporação nos editais de fomento ao audiovisual que projetos selecionados se responsabilizem em contratar estagiários das IES.

ESFERA FEDERAL

No Programa Brasil de Todas as Telas (FSA) o eixo de formação ainda está inativo e poderia vir a suprir as demandas de ampliação das políticas de formação do setor.

Incorporação nos editais de fomento ao audiovisual que projetos selecionados se responsabilizem em contratar estagiários das IES.

⁴ Segundo a Pesquisa feita pelo Siaesp, 81% dos respondentes acredita ser o estágio fundamental para a formação.

9

ENTREVISTAS

AÍDA MARQUES - UFF/UFRJ

Em outubro de 2015, pouco antes do fechamento da presente edição dos “Cadernos FORCINE”, entrevistei dois produtores (Cavi Borges e Clélia Bessa) e um realizador (Silvio Da-Rin) com o objetivo de investigar o impacto do aumento do número de profissionais formados em escolas de cinema no mercado de trabalho.

ENTREVISTA COM CAVI BORGES

AÍDA MARQUES - UFF/UFRJ

Cavi: Em 2005, efetivamente, a Cavídeo já produzia eventos, mostras, cineclubes aqui em cima, nas favelas e tal. Em 2005, eu efetivamente decidi abrir uma produtora. Aí a Cavídeo também virou uma produtora de cinema. Virou uma locadora e uma produtora. Aí a gente começou a produzir direto. No início eram mais curtas, muito com o pessoal do Nós do Morro, porque eu tinha uma parceria forte com eles. Depois foi estendendo, estendendo, estendendo... Aí começou a ter longas. Agora, hoje em dia, tem mais longas que curtas. Este ano a gente filmou dez longas.

Aida: Que isso, Cavi! Filmou o do Rô...

Cavi: Filmou o do Rô, o do Bigode, agora, que foi o último, e dois meus. Teve o do Juan Pousada, o irmão da Paula Gaitán. Tem o do pessoal da Darcy Ribeiro, que é uma comédia. Tem o do Allan Ribeiro, que até ganhou o Festival de Tiradentes. Tem o do Luiz... Um crítico, eu esqueci o nome dele todo. A gente fez uma mostra do Nicolas Klotz, que é um diretor francês, teve uma mostra na Caixa dele, e a gente aproveitou que ele estava aqui no Rio e filmamos um documentário sobre ele com a mulher dele, o

processo criativo deles. Eles refizeram uma cena no Vidigal igual fizeram em Paris, lá na França. São muitos filmes, até esqueço que... Ah, tem um que a gente gravou no Carnaval, em Juiz de Fora, que é um longa da União, este eu produzi. Normalmente, eu dirijo um ou dois meus e produzo uns oito, sete... varia.

Aida: E como você consegue produzir tanto?

Cavi: Porque eu não fico dependendo de editais. Quando você faz com edital, tudo demora muito. Vou dar um exemplo: eu ganhei, um ano atrás, o prêmio do Fundo Setorial para lançar “Cidade de Deus: 10 anos Depois”, o meu longa, nos cinemas. Só saiu agora o dinheiro. Eu vou lançar semana que vem. Demorou um ano para sair o resultado e um ano e meio para sair o dinheiro. Hoje em dia, um plano de negócios para produzir um filme, nesse esquema de edital, é quatro anos captando dinheiro, depois um fazendo, depois dois finalizando, fica entre cinco e seis anos para você fazer cada filme. Como a gente faz uns filmes muito simples, muito rápidos, a gente filma longa quase como se fosse curta, entendeu? O método de produção dos nossos longas é como se fosse de curtas. É uma semana de filmagem, dez dias, no máximo, a gente faz rápido. Também são filmes específicos, que dá para fazer dessa forma. Na verdade, a gente já escreve o roteiro pensando nisso, entendeu? A gente não escreve o roteiro, depois vê: “Ah, quanto isso vai custar?”. A gente já parte do princípio: “Temos vinte mil para filmar e trinta para finalizar, o que dá para fazer com vinte mil?”. E aí, normalmente, são filmes intimistas, de poucas locações, poucos atores e que a gente filma em uma semana, dez dias, no máximo.

Aida: E todo mundo é cooperativado?

Cavi: Não, cada filme é um jeito diferente. Vai depender muito de quem é que está fazendo o filme, de quem é que está trabalhando no filme. Por exemplo, o Rosenberg... As pessoas estavam querendo trabalhar com ele,

então eu consegui muitos amigos meus e dele que estavam disponíveis... Por exemplo, as atrizes queriam fazer, a equipe eram os amigos deles de cinquenta anos, eram os meus amigos que tinham feito o primeiro filme dele e queriam fazer o segundo, então foi mais fácil. Todo mundo topou receber depois, que é um método que a Cavídeo usa e que ainda é pouco usado no cinema. No cinema brasileiro, todo mundo só começa a fazer depois que já ganha o dinheiro. Assim você capta o dinheiro, consegue toda a grana que custa o filme e, a partir daí, você faz o filme. Mas na Cavídeo a gente faz diferente: a gente filma primeiro, depois eu vendo o filme e aí eu pago as pessoas, entendeu? Tenho uma parceria muito forte com o Canal Brasil, então já é quase 90% de chance do Canal Brasil entrar de sócio nos filmes, o que equivale a cinquenta mil Reais. Vou dar um exemplo do filme do Rosenberg. Eu peguei quinze mil Reais meus, investi na filmagem, fiz um primeiro corte do filme, levei para o Canal Brasil e eles entraram. Na verdade, eles entraram com mais dinheiro, com setenta mil. E aí eu recupero os quinze que gastei, pago as pessoas e às vezes sobra algum dinheiro para fazer outro filme. Às vezes, basicamente pago as pessoas todas e faço o filme. Mas eu tenho muitas parcerias. Por exemplo, tenho parceria de equipamento. Eu não gasto com equipamento. Tenho parceria em finalização. A Link Digital finaliza nossos filmes. E viram sócios dos filmes. Por exemplo: tinha um amigo meu que tinha uma câmera Black Magic, que é uma câmera 4K, super legal. Ele falou assim: “Ah, eu empresto a câmera se você me botar de sócio do filme, ser co-produtor”. Aí fizemos isso. A Link Digital finaliza o filme, pago um valor simbólico para os empregados dela e eles viram sócios do filme. Então é um pouco isso. Assim, eu vou trazendo parceiros que eu fui conseguindo ao longo destes quinze anos, dez anos de produtora, e consigo fazer coisas que o pessoal faz com um milhão só com cem mil, cinquenta mil, o que é bom e é ruim. Bom, porque a gente faz muito. Ruim, porque a gente está sempre no perrengue, sempre com a corda no pescoço. Por exemplo, neste momento, agora, atual, eu acabei de fazer... Este ano a gente fez dez longas, lancei três filmes no cinema e eu nunca estive tão duro na minha vida. Eu estou devendo a uma galera. Essa

crise aí bateu forte. Várias pessoas ficaram me devendo, não me pagam: a Caixa Cultural, o Sesc, o Canal Brasil mesmo... E aí estou dependendo desse dinheiro para pagar as pessoas e tem muitas pessoas para pagar. E está todo mundo precisando, então é chato isso. O ideal era que tivesse dinheiro e pudesse pagar todo mundo bem, todo mundo feliz e tal, mas é uma opção. Eu tenho duas opções, assim, que eu sei que existem: fazer filme com dinheiro, que tem que esperar, e fazer filme com pouco dinheiro, nesse esquema “cavideoano”, como eu chamo, filmando rápido. A gente prepara um longa em um mês e já faz o filme. E o filme fica pronto, no máximo, em um ano. Tudo, entre pré-produzir, produzir e pós-produzir, em um ano a gente consegue finalizar um longa, o que é quase o tempo normal de um curta também. Curta, eu tenho feito alguns, mas menos, porque, na verdade, o curta dá quase o mesmo trabalho para mim e não dá o mesmo retorno, porque, se eu for vender um curta para o Canal Brasil, eles me pagam dois mil reais, enquanto pelo longa eles me pagam cinquenta. Então, para mim, compensa mais fazer longa. Ultimamente, a gente tem feito mais longa que curta, mas quatro, cinco anos atrás, a gente fazia muitos curtas.

Aida: Você costuma trabalhar com egressos de faculdades de cinema?

Cavi: Total. Na verdade, eu trabalho com muita gente que está saindo da faculdade. O que é que acontece... Tem muita gente se formando, muita gente querendo fazer cinema. Nem só cinema, não... Às vezes, a pessoa se forma em comunicação e quer fazer cinema. Não tem tanta produtora assim, não tem tanto filme sendo feito assim, então existe uma demanda muito grande de pessoas, profissionais, querendo fazer e que não têm trabalho. Como a Cavídeo já tem um certo nome, as pessoas conhecem, as pessoas gostam, elas me procuram e falam assim: “Olha, eu quero participar da Cavídeo”. Porque a Cavídeo, na verdade, no fundo, já é uma grande escola de fazer, é uma produtora que faz muito. Vou dar um exemplo: o fotógrafo que trabalha comigo hoje em dia, o Vinícius, ele tem vinte e seis anos, entrou aqui na Cavídeo com vinte e quatro. Em dois anos, ele já fez quinze longas

como diretor de fotografia. Se ele tivesse no mercado, ele demoraria mais. Ficaria uns quinze anos sendo assistente. Quanto tivesse quarente e muitos, ele iria assinar o primeiro longa dele como diretor de fotografia. Aqui, em três anos, ele já fez, sei lá, doze, treze filmes como diretor de fotografia. Ele exercitou muito, ele participou, fez e tal... Agora, por exemplo, eu estou perdendo ele para o mercado. Ele está começando a ser chamado. Ele fez agora o longa da Cássia Eller, fez outro longa lá, comédia, da Globo Filmes. Ele construiu um nome fazendo esses longas da Cavídeo e depois o mercado pega ele, paga ele dez vezes o que eu pago, ele vai e eu perco ele. Tenho agora que treinar um garoto novo, talentoso, em que eu acredite e que tope ganhar pouco, ganhar mais na quantidade... A Cavídeo tem isso. As pessoas ganham na quantidade. Por exemplo, se fosse um fotógrafo de mercado, ele faria, no máximo, um ou dois longas ao ano. Se muito, ganharia uns cinquenta mil. Na Cavídeo, sei lá, ele ganha quatro, cinco mil por filme, só que ele faz dez. Ele ganha quase os mesmos cinquenta mil, só que fazendo dez filmes. Se ele tiver disponibilidade, se tiver vontade, se estiver afim... Se ele for preguiçoso, se não estiver afim também, eu não obrigo ninguém, não é trabalho escravo. Eu ponho as cartas na mesa e as pessoas topam ou não topam, entendeu?

Aida: E você sente diferença, agora que existem mais escolas de cinema, na formação dos profissionais? A pessoa ter passado por uma escola de cinema influencia? As pessoas vêm mais preparadas, com mais repertório, mais filmes... Qual é a diferença que você sente?

Cavi: Tem o lado positivo e o negativo as faculdades, no meu ponto de vista. Principalmente quando eu fiz. Eu tinha muita dificuldade, na faculdade, de fazer filmes, porque tinha uma burocracia muito grande, para mim, na Estácio. Não podia tirar a câmera do campus. Material bruto podia ser, no máximo, de uma hora. Não tinha espaço no computador. Só podia ficar na ilha de edição tanto tempo... Não podia filmar na rua sem autorização... Se fosse filmar na praia, tinha que sair pedindo autorização, porque todo mun-

do quer aparecer... Era um grau de dificuldade que é normal, se você trabalhar de uma forma certinha, como deve ser, mas que faz a coisa ficar muito mais complexa do que poderia ser. No meu caso, por exemplo, quando filmo na rua, eu filmo na rua. O ideal é você pedir autorização e tal... Você vai ter que pedir autorização, aqui no Rio, para cinco órgãos para conseguir filmar na rua. Eu pego, vou e faço, entendeu? Isso facilita em termos de tempo, produção. A faculdade não me permitia fazer isso, tinha que fazer da forma correta e isso burocratiza um pouco a possibilidade de filmar. Por exemplo, fiquei cinco anos fazendo faculdade, fiz só um filme na faculdade e, fora da faculdade, fiz trinta. A faculdade lida com a burocracia, com mercado, com as leis do nosso Brasil, do Rio de Janeiro e tal. Fora da faculdade, eu poderia filmar no metrô, filmar na praia, sem autorização. Eu senti muita dificuldade por causa dessas questões burocráticas que a faculdade impunha, mas, em contrapartida, lá foi muito legal, porque eu conheci muita gente. Acho que o cinema é formado... É um grupo, né? É uma turma que você monta, de pessoas que gostam dos mesmos filmes que você, que pensam cinema mais ou menos como você, daquele grupo ali, lá na frente, pode sair até o seu sócio, um parceiro para sempre. Eu também tive outra dificuldade na faculdade em relação a isso. Na minha turma, tinha quarenta alunos. Trinta e nove queriam ser diretores e um queria ser ator. A gente não tinha produtor, não tinha fotógrafo, não tinha diretor de arte; então, também, a gente não conseguia fazer filme por causa disso. Todo mundo queria ser “o diretor”. Essa coisa do ego. Acho que o cara, quando entra na faculdade de cinema, não sabe muito bem o que é que vai encontrar pela frente. Talvez algumas pessoas achem que é glamour, que vai ficar famoso e, no cinema do Brasil, é o contrário disso. Não tem glamour nenhum, é muito trabalho, é muito perrengue, muita ralação e quase não tem o reconhecimento que você espera que tenha. O que aconteceu comigo? Quando fui lá no Vidigal, com o Nós do Morro, que também é uma escola de cinema, mas não é uma universidade institucionalizada, lá a galera era muito mais humilde, no sentido de que todo mundo que queria que o filme acontecesse. Tem que carregar bolsa, tem que padecer no trânsito, todo

mundo ali pode somar. A turma que eu encontrei não foi a da faculdade, que teoricamente era uma turma de pessoas da mesma classe social que eu, com os mesmos interesses... Foi a galera de fora da faculdade que me acolheu. Teve esse ponto, comigo especificamente, mas vejo muitas pessoas montando grupos nas faculdades sim, e, dali, montando produtoras e seguindo em frente. Vamos falar dos pontos positivos, só falei dos negativos. A faculdade te coloca em contato com um universo que você não conhece. Você é formado hoje em dia, principalmente o jovem, pela televisão. Então a obra do Godard, do Truffaut, do Fritz Lang, do Bergman, se você não for um cinéfilo, se já não tiver um interesse antes da faculdade, você só vai descobrir lá na faculdade. História do cinema, história da arte. Por exemplo, eu fiquei surpreso, minha primeira matéria foi História da Arte. Fui estudar arte para depois estudar cinema, o que tem todo sentido, mas eu nunca tinha pensado muito nisso. Então abriu a minha cabeça. Tive pequenas experiências com película, que era uma coisa muito cara. Na faculdade, eu pude mexer um pouco com película. Acabou que, hoje em dia, nem se usa muito, mas, na faculdade, tive essa possibilidade. Eu organizei um cineclube na faculdade, para onde consegui também trazer pessoas. Depois eu dei prosseguimento, fora da faculdade, com esse cineclube. Ajudei a montar quase vinte cineclubes fora da faculdade. Primeiro foi na faculdade, tinha um cinema lá. Até brinquei um pouco de administrar o cinema, sabe? Eu fazia a programação, eu organizava os horários, eu colocava os pôsteres. São pequenas experiências que dificilmente você vai ter fora. Eu tive muitos privilégios... Quando abriu a faculdade, já existia a Cavídeo. Então eu já tinha esses filmes todos para ver e essas pessoas que eu conheci aqui na locadora. Nelson Pereira pega filme aqui, daí eu converso com ele, pergunto como foi a filmagem de tal filme... É quase como se eu convivesse aqui, dia a dia, com o que se lê nos livros. Eduardo Coutinho, Cláudio Assis, volta e meia, agora menos. Mas, durante muito tempo, a Cavídeo era uma referência para os estudantes, para os diretores, para os professores também. Então, de todos os contatos que eu fiz, muitos saíram aqui da Cavídeo. Mas as pessoas não têm, nem todo mundo tem uma Cavídeo, então acho que esses

contatos são feitos na faculdade. Na faculdade, você conhece o diretor tal, que vai fazer uma pré-estreia no cineclube, você tem acesso aos filmes, você conhece outras pessoas para fazer filmes, você pratica, dentro do possível. Então, acho que é um primeiro passo. Mas acredito muito, por mais que essa entrevista não tenha esse intuito, acredito muito na prática. Eu acho que você aprende muito fazendo. Se você conseguir fazer na faculdade, ótimo. Se não, faça fora da faculdade. Eu fiz economia. Lembro que me formei em economia e fui realmente aprender a lidar com mercado quando estagiei em um banco. Ali eu vivenciei a prática da parte teórica que eu aprendi na faculdade. Na faculdade, eu não saí preparado para trabalhar no banco. Fui aprender trabalhando. Não gostei, saí fora. Mas no cinema é a mesma coisa. No cinema, você tem que estar num set de filmagem, se você quiser fazer filmes. Você também pode fazer um mestrado, um doutorado, virar um pesquisador, um professor... Legal, não é muito a minha onda... Eu gosto mais de fazer, sou um cara muito da prática. Mas, hoje em dia, as faculdade de cinema cada vez estão em maior quantidade, mais pessoas fazendo. Isso, de certa forma, amplia o universo. Acho que a quantidade leva à qualidade. Vai ter mais diretores fazendo filme, você já vê isso. Dez anos atrás, os festivais de cinema recebiam trezentos curtas para selecionar trinta. Hoje em dia recebem mil curtas. Isso é por causa do boom das faculdades, boom das novas tecnologias que baratearam e permitiram que todo mundo fizesse. Então, a faculdade tem essa importância, sim, de formar e tal. Lembro, por exemplo, que, na época do Cinema Novo, não tinha faculdade de cinema, a galera ia para a cinemateca, era autodidata. Hoje em dia as pessoas já têm mais acesso. Houve uma evolução grande, sim. Por exemplo, trabalho com o Rosenberg, que é um tipo de diretor que não fez faculdade, e trabalho com diretores que fizeram faculdade. Você vê uma diferença básica, técnica. Hoje em dia as pessoas dominam a técnica, sabem mexer nas câmeras, entendem de luz, entendem de programas de computador, de finalização e tal. Rosenberg não entende nada disso. Rosenberg tem referência de filmes que ele viu. Ele fala o que ele quer e é a equipe que vai saber, tecnicamente, como resolver isso. Hoje os diretores já

sabem: “eu quero uma câmera 4K, porque, se eu filmar em 4K, depois, na edição, vou poder aproximar e montar outros planos sem precisar filmar dois planos... Aproximação em 4K quase não diminui a definição... Essa luz aqui vou poder mudar na pós...”. As pessoas têm esses conhecimentos, que adquiriram provavelmente na faculdade, na internet ou estudando fora. Conhecimentos que essa galera do Cinema Novo não tinha. Antes era muito instintivo o processo. Eles faziam e depois viam o que acontecia, como é que ficava. Por isso, vejo uma diferença clara das pessoas que fizeram a faculdade e das pessoas que não tiveram o mesmo acesso, que não se formaram vendo filmes, essa coisa da técnica... Já quanto ao resto, é também muito da experiência de vida... Ver filmes é uma importante escola de cinema. Se você quiser fazer cinema, você tem que ver filmes, não tem como não ver. Quando você vai pensar o plano, o roteiro, a referência e você já tem um acervo no seu HD é ótimo. Rosenberg é assim: “esse plano é igual àquele filme do Visconti... sS que aqui é igual ao do Kubrick”. Ele vai se guiando pelos filmes que ele viu. Não faz storyboard. É uma coisa muito do cinéfilo que resolveu fazer cinema, entendeu? Um ponto negativo também, na minha faculdade, muita gente não via filme. Aí o cara quer fazer cinema, mas não quer ver filme, não gosta de ver filme. Isso não existe. Eu ficava indignado quando eu fazia cineclube e as pessoas não iam, quando a gente ganhava ingresso para a pré-estreia de filme brasileiro no Festival do Rio e ninguém ia, quando lançava um filme maravilhoso que ganhou Cannes e ninguém tinha visto. Quando o professor falou assim: “Ah, a Nouvelle Vague, não sei o quê...” e a minha amiga perguntou: “Quem é essa diretora?”, sacou? Isso acontece. Mas eu também não via filme na época que fazia judô, quando eu abri a locadora. As pessoas hoje querem dar o truque. Quanto mais fácil, melhor. Querem fazer um filme, acham que não precisam ver filme, acham que não precisam ver filme brasileiro e isso é ruim. Mas talvez seja também um hábito contemporâneo, essa coisa da internet, não sei, não sei te dizer exatamente o que é. Mas eu acho que se o cara quer fazer cinema, tem que ver filme. A faculdade estimula isso, mas

não quer dizer também que resolva esse problema, porque tem uma parte de cada um, de querer, de correr atrás.

Aida: Se você pudesse falar um pouco o que falta para as faculdades melhorarem, para trazerem um aluno mais bem formado, tanto na prática quanto na teoria...

Cavi: Na prática, eu acho que é isso: facilitar as coisas. Por exemplo, eu estava olhando a biografia do Scorsese, do Spielberg... Poxa, no primeiro dia de aula, eles já mexiam na câmera 16mm e saíam para filmar. Lógico que lá é tudo mais barato e muito mais fácil. Eu sei que um curso de cinema é caro. Uma câmera é cara, a manutenção disso é cara. Mas poder facilitar as pessoas a filmar, dar asas à imaginação, viajar, pesquisar, testar, fazer um exercício aqui e outro ali. Sair da faculdade praticando... As faculdades ou não têm equipamento, porque é caro, ou têm medo de quebrar, criando uma série de regras e não permitindo que as pessoas usem. Por exemplo, fui na USP e fiquei impressionado. As pessoas podem ficar na madrugada lá, editando filme.

Aida: Lá o sistema é bem melhor, bem legal.

Cavi: Fiquei realmente impressionado. Caraca, eu nunca vi isso. Lá tem milhões de ilhas de edição, você pode ficar livre. Tem finalização de 5.1, tem Dolby. Você faz o filme e você pode ver, tem um cineminha lá para ver. Fiquei impressionado. Fui lá ver e falei: “Caramba, se eu tivesse isso aí nas minhas mãos, na época em que fiz faculdade, eu ia fazer muito filme”. Achei muito engraçado, porque os alunos estavam em greve quando eu fui lá. Estavam reclamando que queriam, além de poder ficar de madrugada, levar pessoas de fora da faculdade. Aí a faculdade não deixou e eles entraram em greve. Mas tem essa coisa da prática... A parte teórica tem professores muito bem preparados, outros não. Na minha faculdade, por exemplo, um tempo depois, eu percebi que muitos professores dali não eram a pessoa ideal para dar aquele curso. Como se fosse um professor genérico,



sabe? O cara tem mestrado de alguma coisa e tal, vai dar aula, aí ele diz: “Este período vou dar documentário. Período que vem vou dar teoria do cinema...”. E no outro semestre ele resolve dar roteiro. Senti um pouco que nenhum professor... Nenhum, não... Alguns professores que eu tive não dominavam aquele assunto sobre o qual estavam dando aula. Às vezes, eu até queria falar alguma coisa, ficava com vergonha de deixar a pessoa sem graça ou criar um clima, mas eu não achava o cara ali pronto para dar aula, não. Mas, quanto a isso, cada faculdade tem seu critério de escolha, não sei como funciona. Isso aí também é uma crítica. Eu sinto falta... Sei que é difícil... Mas eu queria muito ver diretores, pessoas que fazem filme, dando aula.

Aida: É isso que eu ia te perguntar... Se você não sentia falta de um fotógrafo, de um diretor de fotografia...

Cavi: Eu sentia. Só que, ao mesmo tempo, também sei que tem muitos caras que produzem, que estão no mercado, mas não sabem dar aula. Você tem que ter uma didática para aula, não é qualquer um que consegue. Às vezes, o cara é um ótimo diretor, mas, como professor, não tem paciência, não tem saco com aluno. Cada um é um. Mas eu sentia falta de ter um Ruy Guerra contando a experiência dele, um Nelson Pereira dos Santos, esses diretores, como o Walter Lima, são pessoas que até dão aula, já deram, hoje em dia dão menos, mas, lá na Estácio, onde eu fiz faculdade, não havia professores realizadores. Às vezes, fico conversando com o Rosenberg na Cobal... Pô, ele conta umas histórias para mim, é como se eu estivesse lendo a história do cinema brasileiro. “Estava em Paris com o Glauber, aí chegou o Godard...”. Ele começa a falar e você fica sonhando. Meu Deus, parece que eu estou lendo um livro de história. “Ah, porque aquele diretor, aquele filme, o Cinema Novo, Cacá Diegues, não sei o quê e tal...”. Acho isso muito legal e não tinha, porque eram professores novos, não eram realizadores, eram mais teóricos e eu gostava muito da realização. Sei que tem um gran-



de número de pessoas que não são da realização. Eu sentia falta dessa proximidade com os realizadores. Talvez seja possível mesclar.

Aida: Acho que é o ideal, como na USP. Você sabe que na USP tem muita gente que está sempre trabalhando e que dá aula. E tem professor que é excelente profissional, você pode colocar duas pessoas juntas, sabe? É bacana também.

Cavi: Uma coisa que eu percebo também é... Estou indo muito a festivais. Estive agora em Vitória da Conquista e na Paraíba e lá assisti a várias palestras. Fiquei impressionado com assuntos relacionados à tecnologia, novas formas de produzir, de distribuir, de exibir, que é uma coisa muito nova... São coisas que ainda vão acontecer. Isso, na faculdade, por exemplo, eu não conseguia. Os professores, talvez, tenham aprendido lá, há um tempo, o que eles estão ensinando até hoje. Só que o cinema se transforma muito rápido. Então, eu sinto falta dos professores participarem mais ou terem mais acesso a essas novidades que estão acontecendo o tempo todo. Talvez nesses encontros que tem aí toda hora, nesses festivais aos quais a gente tem acesso. Hoje em dia, você falar de distribuição e não falar de internet, não falar de vídeo on demand, não falar de streaming, você já está ultrapassado. Querer falar que tem que lançar um filme, hoje, primeiro no cinema, depois na TV, depois em DVD, depois na internet, já está ultrapassado. Agora é o contrário. Fica primeiro na internet. Por último no cinema. Então, essas coisas vêm de dois anos para cá. Tem professores que não tem acesso a esse conhecimento, porque é uma coisa muito nova, que está rolando no momento em que a gente está vivendo. Tinha umas aulas de produção que pareciam que a gente estava fazendo filme no Cinema Novo. Tudo bem, vamos aprender, assim como está no livro, mas não é mais assim. Falar que uma equipe de longa metragem tem, no mínimo, oitenta pessoas, que não dá para fazer um filme com menos de oitenta pessoas, nem no Cinema Novo! Nelson Pereira falou que fez Vidas Secas com onze pessoas. Talvez essa coisa de estar se atualizando... Não sei como resolver isso... Mas é uma coisa que eu percebo. Acho que fiz mais críticas do que falei coisas boas, né?

ENTREVISTA COM CLÉLIA BESSA

AÍDA MARQUES - UFF/UFRJ

Clélia: Olha, essa pergunta, Aida, é uma pergunta extremamente abrangente, porque ela tem várias camadas. Assim, eu acho que a formação do cineasta, seja ele técnico... Quando eu falo cineasta é do mundo do cinema... A formação era mais completa, no sentido de que a gente não tinha muita pressa, a gente pensava mais no projeto. Eu tenho sentido um pouco essa dificuldade com os meus alunos, depois do aparecimento não só do modo de produção, dos equipamentos, etc., como da proliferação de escolas, porque as escolas simplesmente... Os cursos e os cursos técnicos... São muitos cursos técnicos, abriram cursos técnicos... Bom, como eu falei, são muitas camadas. Eu acho que está faltando tempo de pensamento, porque tem muitas escolas que são voltadas mais para a técnica, a formação para o mercado de trabalho e tal, e aí eu acho que falta pensamento. E, por outro lado, tem as escolas que são só pensamento e não tem muita conexão com a realidade. Acho que isso é um dado, acho que já tem até uma certa definição para cada uma delas. Quer dizer, quando o garoto vai fazer cinema, ele já meio que, pô... Já sabe mais ou menos se ele quer ir para a USP, para a PUC, para a UFF... A Estácio agora acabou. Eu estou falando aqui, dos mais próximos... Se ele vai para a Darcy Ribeiro... Eu já dei aula em algu-

mas dessas escolas e são alunos diferentes, o que é curioso. Porque eu acho que, na verdade, o professor não é mais depositário de conhecimento... Quando a gente está falando de cinema, até com toda essa proliferação de informação e de telas... O que é cinema? A gente volta duas casas. O que é cinema hoje? O Multiplicidade, por exemplo, que é um evento gigante, um evento de tela. Será que isso é cinema? Acho que a gente tem hoje uma separação muito grande do que é cinema e o que é entretenimento audiovisual, eu acho. Ou o que é cinema e o que é um filme-espetáculo, como essas grandes franquias. Essa pergunta é um pouco anterior às outras. Estou aqui me questionando, estou falando para você e estou me questionando também. Eu acho que não seria tão certa nessa resposta, mas acho que você sente isso não só dos alunos, como da formação dos professores, porque que depende mais... A escola se faz pelos professores, o curso de cinema. Então, dependendo da linha do professor, aquele aluno vai ter uma formação mais x ou mais y, dependendo da cara do curso. E hoje, realmente, eu, como professora de cinema... Enfim, antigamente, qualquer um fazia. Produtor era aquele cara que não dava para nada e ia ser produtor, uma atividade que hoje é cada vez mais sofisticada, não só pelos modelos de negócio da indústria audiovisual, como pela tecnologia, pela engenharia que você tem para montar um longa metragem hoje. Não só um longa metragem, mas um programa de TV, qualquer coisa, você tem que estar muito mais bem preparado. Eu estou me perdendo, vamos lá... Qual é a diferença? Para onde volta?

Aida: Você costuma trabalhar com seus alunos ou ex-alunos? Por exemplo, Daniel é ex-aluno meu.

Clélia: Pois é, sim. Tive alguns momentos diferentes. Por exemplo, há uns quatro anos... Não, dez anos atrás, os meus melhores estagiários eram da Estácio, porque eles tinham uma formação mais técnica, era curioso isso. Apesar de ter muitos amigos alunos da UFF, eles não vinham trabalhar comigo, não rolava, na minha área especificamente. Então, eu tive aqui na

Raccord muitos alunos da Estácio, em um determinado momento, há muitos anos, inclusive excelentes alunos. Quando comecei a dar aula na PUC, fiquei de olho nos meus alunos. Nunca quando eles estão estudando, obviamente, mas quando se formam. Eu costumo trabalhar com alunos quando se formam. Meu primeiro assistente era um ex-aluno. Costumo sim trabalhar com meus ex-alunos, até porque tenho um conhecimento deles mais abrangente do que de outros, então eu trago para trabalhar comigo, realmente.

Aida: E você gosta? Sente uma situação confortável no diálogo? Eu também trabalho com muitos ex-alunos, sempre. Aliás, desde que eu entrei, e também indico para cá... Porque tinha muita produtora de cinema que ligava pedindo...

Clélia: É, eu indico também. Indico demais e meio que já virou uma referência, sabe? Neguinho me liga, várias pessoas me ligam, porque essa área de produção é uma área cada vez... Como é que vou explicar para você? É curioso, porque é uma área que está realmente se sofisticando. Deixou de ser aquele: “Ah, coloca a minha prima que não está fazendo nada”. Não, não está mais rolando isso. Então, eles me pedem sim. Agora, é curioso, tem uma coisa que você falou, eu, por exemplo, meus alunos que vêm trabalhar aqui falam: “Cara, Clélia, eu não tinha ideia que era assim”. Ou seja, a universidade não está dando nem um pouco conta do aprendizado, do ensino. A gente não está dando conta mesmo. A gente está muito longe de dar conta da vida real, da atividade. E não dá tempo. Vou te dar um exemplo: a minha área, que é produção, tem Produção I e Produção II na PUC, a gente não consegue mexer no currículo. E, hoje em dia, tem que ter, pelo menos, Produção III ou IV, porque você tem que estudar economia, tem que estudar direito. Um produtor, hoje, lê contrato, faz modelos de negócio sofisticados, enfim, não é a filmagem... Porque, antigamente, o que era ser produtor? Era a filmagem. Não é mais, acabou há muito tempo. Ele é o empresário. Então ele teria que conversar com a economia, teria que conver-

sar com a engenharia, com a dramaturgia. Quer dizer, um produtor hoje tem que saber ler roteiro, que é uma coisa que... Tinha produtor que nem lia o roteiro que estava produzindo, eu já vi isso. Então, na verdade, acho que a universidade não está dando conta, até por causa da rapidez, não está dando conta da vida real. Então, sempre que os meus alunos vêm trabalhar comigo, é claro, tem aquela coisa natural de “agora estou aprendendo de verdade”, mas é o que uma produtora dá, são esses vários olhares, essa multiplicidade, essa quantidade gigante de informação. E eu vejo isso claramente no amadurecimento deles, quando eles vêm para cá. Eles falam: “Pô, devia ter dado isso em não sei aonde... Eu nunca vi isso”. Então tem esse desconhecimento. O cara sai da universidade ainda desconhecendo a atividade.

Aida: Eu também acho que, às vezes, chega o quarto período e eles ainda não sabem a diferença entre CNPJ e CPF. Você tem que saber o que é CNPJ, CPF, para que serve... Tem que começar assim... Eu dou planejamento: “Vamos ver... Você sabe o que é S/A, Ltda.?”. É impressionante o distanciamento...

Clélia: Da vida real, é. Tem uma coisa de geração, porque o meu primeiro grupo, quando eu comecei a dar aula... Sei lá, comecei a dar aula em 2008, não tem nem muito tempo... Mas os alunos, eu brinco com a minha filha, foram desamadurecendo, foram se infantilizando. Então, a primeira turma era mais madura. É curioso, como nós... Como eu... Eu falo assim: “Será que eu era assim?”. Essa é uma questão geracional... Mas, quando eu começo a falar para eles: “Vem cá, vocês já abriram conta em banco?”.

Aida: O óbvio. Aquela coisa, bem terra-terra. E eles têm um sonho com uma produtora, uma coisa... Quando chegam e veem o que é, o dia-a-dia, telefonar, não sei o quê...

Clélia: Mas tem outra coisa também. É o seguinte: o equilíbrio da gente pensar, resolver e partir para a prática. Acho que isso é andar na corda bamba da universidade. Esse equilíbrio é muito difícil. Eu louvo professores que conseguem isso, porque, por outro lado, eu brinco muito: “Ah, não tenho tempo, estou estagiando”. Todo mundo é ocupadíssimo. E aí eu comecei a perguntar de cada um: “O que você faz? O que você está fazendo?”. “Ah, eu estou trabalhando na produtora tal, estou virando noite”. Eu falo assim: “Mas o que é que você está fazendo?”. “Não, eu trabalho na pós-produção de finalização numa grande produtora”. Eu falo: “Sim, mas o que é que você está fazendo?”. “Não, eu pego a fita, eu mando não sei para onde...”. Aí ela começou a me descrever o negócio. Eu falei: “Olha só, eu estou aqui trabalhando desde as sete horas da manhã. Eu dou aula, trabalho com isso há vinte anos, vinte e cinco, trinta. Eu custo muito caro, minha hora-aula, quer dizer, meu trabalho. Eu estou aqui trabalhando, é caro. É caro para mim estar aqui, é caro para o seu pai pagar essa universidade, é caro o tempo que você tem e eu acho que o que você está fazendo é extremamente inútil. Arruma o armário da sua casa, a dispensa da sua mãe, organiza, que você vai aprender muito mais”. Aí eles ficam loucos, porque também tem esse outro lado.

Aida: Tem esse lado que é exagerado.

Clélia: Na verdade, o que acontece é que as maiores produtoras estão fazendo, enfim, trabalhando com mão de obra muito barata, ávida, que ainda tem saúde para ficar virando noite, é uma desorganização. Então, eu acho que, na verdade, a gente que é professor devia também orientar o aluno nessa ida para o mercado de trabalho. Eu me sinto muito responsável por isso também. Eu pergunto onde está, o que está fazendo... Bom, foi só um parêntesis.

Aida: Mas eu acho que a universidade ela está longe de todos esses aspectos, está totalmente desligada das entidades. Quer dizer, o aluno deveria sa-



ber essas coisas. Eu falo para eles: “Até para vocês defenderem o seu trabalho, vocês tem que saber. Saber o que é o sindicato, para que servem as instituições, as associações...”. Então, você vê: ou vai para esse lado de ficar fazendo qualquer coisa ou fica extremamente teórico. É um problema. Se eles tivessem em um país onde a indústria estivesse minimamente organizada, eles teriam tido outra vivência. Aqui a formação é toda assim, picotada. Clélia: Eu acho que a universidade, como um todo, está afastada da vida real. A universidade de medicina...

Aida: Só que, no caso da medicina, você tem que fazer residência. As engenheiras também. E a gente? Já foi discutido, durante muito tempo, se a gente deveria ter estágio obrigatório ou não, porque é essa coisa... Por outro lado, a atividade é tão desorganizada ainda. Há pouco tempo está se organizando, como é que você vai oferecer um estágio que paga aluno...

Clélia: Comigo, particularmente, todos são assim, informalmente. Eu acho também que, de uma certa forma, as produtoras estão se organizando. Com essa questão de você trabalhar com dinheiro público e o próprio amadurecimento da atividade, as produtoras de fundo de quintal vão desaparecer. Eu tenho um administrativo financeiro aqui que manda em mim. Então, acho que essa organização, a organização das produtoras, vai forçar, de uma certa forma, acho que já está acontecendo no cinema, uma organização enquanto estrutura. Não tem muito para onde fugir e é evidente que agora a gente, não só por causa das leis de incentivo, mas por conta do... Hoje você é uma pessoa absolutamente controlada pelo estado... Você ganha um número e vai com ele até o fim, etc., obviamente é um novo momento. E as produtoras estão mais profissionalizadas, isso é fato. Meu financeiro é um financeiro de alto nível, meu assistente é um garoto formado, obviamente isso está acontecendo. Mas eu acho que a universidade ainda está longe sim. Principalmente há uma infantilização do aluno, completa. É um negócio que depende, se você tem um grupo bom, o teu curso vai lá para as cabeças. Eu, por exemplo. Tem semestre na PUC... Tem o aluno do



meio do ano e o aluno do fim do ano. Nossa, é uma coisa gritante. Parece que estou dando aula para analfabeto de pai e mãe. Tem grupos que me deixam deprimida, quando eu saio. Porque você tem que ensinar o cara a viver. É diferente, o cara está na universidade aprendendo a viver, tem gente que nunca saiu do CEP. Tem aluno que nunca saiu do CEP. Tem muitos alunos que estudaram na Escola Park e passaram para a PUC, ou seja, não saíram da Gávea. Mora na Gávea, estuda... Não sai da Gávea... Isso acontece sim.

Aida: E vocês, lá na PUC, estão pensando em mexer no currículo?

Clélia: Olha, a gente tenta, mas é muito engessado. Eu acho que sim, porque o curso já está meio antigo, já está meio defasado. Ele começou com uma característica, acho que tem que mudar. Tem o Miguel, que agora está no departamento e pode responder isso melhor para você, mas, por mim, mudaria. Por exemplo, o aluno só vai ter as matérias práticas depois de dois anos, quatro semestres, então ele fica muito desestimulado. Chega muito desestimulado lá na frente. Quando ele chega, ele já chega no bagaço. Fica estudando História do Cinema I, II, III, IV, enfim... É importante, mas acho que os currículos precisam mesclar isso, porque, senão, fica difícil a gente manter esse aluno ligando os pontos, porque ele também entender a prática com a teoria, o que é muito mais interessante para ele. Até porque, tem uma coisa, hoje ele acha tudo na internet. Então, essa universidade está antiga. Como falei hoje, o professor não é mais um depositário de conhecimento, tem uma mão dupla, totalmente. Eu aprendi muito com os meus alunos, ainda mais agora por conta, inclusive, desse momento em que a gente vive. Eu brinco com eles falando que queria ter nascido trinta anos depois, pelo menos, queria estar entrando na universidade agora, porque é o melhor lugar para eles estarem, na melhor época. Porque, hoje em dia, você não fala só em cinema, você fala... O audiovisual é uma coisa extremamente abrangente e você tem mercado. E, da mesma maneira, você tem que ter um roteirista, tem que ter um produtor, tem que ter um fotógrafo, quer dizer, o modelo de produção não mudou muito, do ponto de vista dos

técnicos. Mas são milhares de telas diferentes que têm conteúdos diferentes. Então, eu acho que eles ficam muito desestimulados nesse começo, quando não conseguem se identificar com o que está sendo dado. Acho que a educação, de um modo geral, no Brasil, está enlouquecedora. A gente está muito atrás.

Aida: Só um parêntesis: você falou: “Ah, está fazendo quatro semestres de História do Cinema Mundial...”. Mas aí você faz alguma coisa transversal, como realização. A estrutura da universidade está estanca, está engessada, e você não faz coisas com outras disciplinas. É o pior dos problemas... Planejamento, lá na UFF, é uma luta, ninguém queria dar a matéria. Até o Alex entrou. Sabe o Alex da Ancine? Mas ninguém queria essa disciplina, foi uma luta. É importantíssimo. Planejamento é economia, direito, sabe? Como você vai fazer se não souber isso?

Clélia: Eu acho que ainda tem muitos buracos, enfim... É porque eu não sou uma pessoa da academia, você é uma pessoa da academia. Eu não me considero ainda, até porque eu dou uma aula de produção na PUC e não sou uma pessoa que tem esse entrosamento que você tem... Eu tenho o que eu vejo, é intuitivo. É claro que tenho, assim, me envolvido... Para você ter uma ideia da desconexão... Eu, ontem, fui falar no evento de transmídia com o pessoal lá das incubadoras. Eles não sabiam que eu dava aula na PUC, eu fui pela BPI TV. E dei uma palestra, porque, no ano passado, meu trabalho de conclusão de semestre foi um filme colaborativo... A Cândida apresentou agora num congresso, etc., porque foi uma experiência muito rica, que eu fiz utilizando só as redes sociais. Eu falei: “Isso daqui vai acontecer daqui a vinte, dez anos, eu não tenho dúvida”. Você tem tudo na rede, tem aplicativos que dão conta de uma série de coisas. E foi uma experiência incrível, que eles citaram ontem no debate, sem saber que eu estava lá. Olha que doideira. Eu, professora da PUC, na própria PUC. Então, foi uma experiência muito nova. E essas experiências sofrem muita resistência e a PUC deixa a gente muita à vontade, quero deixar claro. Porque eu acho

muito importante a gente ter liberdade, na PUC, para criar, inventar coisas com os alunos. Eles dão estrutura para a gente, condições. É uma universidade, realmente, muito boa de se trabalhar. É um paraíso, eu diria. Agora, claro que tem milhares de problemas e eu acho que o curso de cinema, não só na PUC, mas todos vão sofrer, têm que ser reajustados, porque, afinal de contas, é um curso extremamente ligado à tecnologia. É impossível, hoje, não falar disso. E os cursos não se reciclam. Mas é uma questão da educação, de um modo geral.

Aida: Agora, você é professora também, mas e a visão de uma produtora quando lida com egressos de cursos de cinema? Quais são os pontos graves que você acha que poderiam melhorar? Você já falou, mas repete, além desses pontos, você vê outros?

Clélia: Tem a coisa da infantilização... Olha, eu não sei te dizer, Aída. Eu não teria essa clareza.

Aida: O que você acha que teria que ser agregado ao...

Clélia: Acho que o estágio obrigatório, que foi o que você citou. Acho que isso melhoraria demais a formação do aluno. Eles fazem uma monografia, atualmente. Monografia e filme. É porque, hoje, quando você se forma em cinema, você já escolhe a área. Quando o cara entra... Por exemplo, eu tenho na minha sala o cara que quer ser fotógrafo, o cara que quer ser roteirista, então são especificações muito grandes. Eu acho que, na verdade, eles meio que esquecem o resto, ficam focados, são estaqueados. Então, o cara entra na faculdade, ele vai começar a fotografar só, ele fotografa o filme de dez alunos, o mesmo cara. Então, eu acho que essa formação, essa multidisciplinaridade deveria acontecer mais, esse cruzamento de áreas. O que eu tento fazer um pouco na produção: obrigo o cara que faz fotografia a fazer orçamento. Eles ficam loucos, mas obrigo a participar até para ele entender, até porque eu acho que essa profissionalização precoce tira dele a ideia

de conjunto, acho que o aluno, hoje, chega sem a ideia de conjunto. Pronto. Ele chega muito profissionalizado sem ser, porque ele não é nem um puta fotógrafo, não sabe dizer que lente é aquela, ele sabe onde a banda toca, mas não como e ele também não tem uma ideia de todo. Então, ele acha que é só aquilo. Você pega um aluno de cinema desqualificado, até mais do que se ele tivesse ido para o mercado de trabalho direto, sem fazer curso. Se ele tivesse ido trabalhar com o Antônio Luiz, ele teria aprendido muito mais. Então, esse cruzamento de disciplinas acho que é urgente. Essa mudança de grade. Porque o aluno chega completamente cru. Acho que isso seria o fundamental. Ter um conhecimento mais geral, não ter que explicar tudo. Quanto ao mercado... Quanto vale e quanto custa, acho que são duas coisas diferentes. Tem uma coisa de fazer por amor, que, por exemplo, o Cavi vivencia muito. E tem outra coisa que é viver disso. Até porque eu faço esse exercício, é muito claro, todo mundo precisa ganhar para trabalhar. Todo mundo precisa saber o valor do seu trabalho, independentemente. Pode ser o cara que bate estaca. Tanto que o que a gente chama de turma da pesada soube muito bem se organizar, porque eles tinham fome, a maioria passou fome. Você não consegue contratar nenhum eletricista ou maquinista que não seja sindicalizado ou de organização, que eu acho também que é outro momento. Mas, principalmente, os alunos não têm ideia do valor do trabalho e do valor de um projeto. Então, por exemplo, estou orçando lá com eles um curta metragem, usando tabela do sindicato. Um curta metragem de dez minutos. Tem um lá que já está custando quatrocentos e vinte mil. É quanto vale, se você for calcular, mas não é quanto custa no final, são duas coisas diferentes. Então, eles têm que sair da universidade pelo menos com essa noção, para não ficar falando bobagem por aí, porque tem um: “Nossa, um milhão de reais para esse filme...”. Sim. Custa isso. Na ponta do lápis a gente vai ver o que é... Então, há uma visão meio romantizada, que foi o que você falou. Eles não têm dados de realidade.

Aida: Existe também um deslumbre na internet, que eles mesmos podem fazer... Mas vai pagar seu aluguel!... Você tem que ganhar pelo seu trabalho.

Clélia: Hoje as grandes corporações estão pensando nisso. Sim, talvez você possa ganhar muito, se for uma celebrity, que é outra coisa, não é fazer filme. A grande questão da internet é como monetizar, o que não é uma questão só do audiovisual, é uma questão da TV Globo. A TV Globo demorou três anos para lançar o PlayTV, que é a Netflix da Globo, quer dizer, não foi à toa. Deve ter duzentos e cinquenta mil executivos lá procurando, porque a maior empresa audiovisual do país é a TV Globo, uma das maiores do mundo, e não consegue dar conta disso. Por isso, eu estou dizendo que este momento é de quebra de modelos. Este momento que a gente está vivendo agora, na nossa atividade. Porque a única coisa que circula hoje no mundo é conteúdo. É a coisa mais fácil de circular, sempre foi, mas agora é assim: basta ter uma banda larga lá, eu aqui, e eu te passo tudo. A gente não tem mais cópia. Então, o conteúdo, hoje, trafega com muita facilidade e você tem conteúdo em tudo quanto é lugar, são milhares de telas. Isso já é uma realidade. Agora, como monetizar isso, a gente não sabe. E a internet, na verdade, é uma tela, um distribuidor, não é uma produtora de conteúdo. A internet é só uma distribuidora. Dá para fazer um modelo de negócios sim, mas ainda não é monetizável. Eu estou fazendo o “Pluft, O Fantasminha”, que é um filme que vou produzir agora, muito diferente de tudo que fiz na vida, e tenho o Campeonato Série C, que é uma série de documentários de vinte e três minutos, que fiz com uma equipe de quatro pessoas. O “Pluft”, só para um teste de câmera ontem, eu tinha trinta e cinco pessoas no set. Então, depende muito do grau... Do alcance que você quer ter com aquele projeto... Para ele não ficar perdido junto com as canetas e os pen drives.

Aida: Mas, para a TV, nesses dias, você tem que estudar, tem que entender. Sobretudo, o produtor tem que entender muito disso...

Clélia: Não pode ser tão banalizado. Tem um texto do Fernando Meirelles que eu adoro passar para eles. A nova tecnologia que veio junto, que está vindo junto com tudo, foi maravilhosa. Por um lado, trouxe milhares de conteúdos novos. Quer dizer, 99% lixo. Você vê, por exemplo, o YouTube

por hora. São cem mil horas de material, só que 99% disso é lixo. Isso só o YouTube. Tem o Vimeo, milhares de outras plataformas de exibição, de armazenamento... Então, acho que o que difere, o que tem que diferenciar é a universidade. O que deixa de ser lixo é a universidade. Eu não admito que meu aluno produza lixo. Ele não pode, ele está numa universidade, ele é diferente. Eu fui júri dos filmes da Escola Park e vi coisas incríveis, incríveis. Todo mundo pode produzir. Então, eu, que estou na universidade, tenho que produzir muito melhor que quem não está. Isso é uma questão. Por um lado, é bom. Você está no melhor lugar do mundo para aprender a fazer melhor, que é a universidade de cinema, o curso de cinema. E, ao mesmo tempo, essa maquininha deseducou o aluno, porque ele não sabe mais dizer duas palavrinhas mágicas: “Ação” e “Corta”. Ele parou de pensar. 90% ele não prepara. Ele pega a câmera e sai. Depois o montador que se lixe, que se dane. Eles têm preguiça de fazer a preparação, que é uma coisa fundamental. É impressionante. Eles ficam absolutamente chocados quando pego para eles um projeto e vou dissecando passo-a-passo. Eles não têm noção. Então, a preparação hoje é que faz a diferença de qualquer produto que se jogue na internet. Acho que a universidade tem que dar conta disso, de fazer a diferença. Tem essa minha eterna briga com o Cavi... Agora, acho que o Cavi mudou bastante, já entrou em outro momento, mas, com certeza, a maneira de você produzir é o DNA do seu filme. Você pega um roteiro, lê, ele já começa a ter um DNA, você sabe para onde ele vai. Eu não posso produzir um filme para exibir em oitenta, em cento e cinquenta salas de cinema, com uma câmera dessas. Então, eu posso produzir para a internet milhares de coisas, vou continuar produzindo pelo resto da minha vida, mas, certamente, não vou viver disso... De cada mil, um vai conseguir. Agora, com certeza, aquele colombiano, por exemplo, que fez um filme dos brinquedos que invadem Bogotá... O cara fez um curtinha, jogou na internet, começou a viralizar, viralizar, ele foi contratado por um grande estúdio americano. Mas esse cara é um. Quantos vão ser? Eu formo quarenta e cinco, dou aula para quarenta e cinco por semestre. Um vai ficar muito bem. O ideal seria que muitos ficassem.

ENTREVISTA COM SILVIO DA-RIN

AÍDA MARQUES - UFF/UFRJ

Aida: Silvio, você tem uma longa carreira no cinema como técnico de som, como documentarista, diretor, queria saber se você acha que há alguma mudança no panorama, a partir da chegada de um maior número de egressos de escolas de cinema.

Silvio: Sem dúvida, a chegada dos ex-alunos de cinema, dos profissionais formados no ambiente acadêmico, gradativamente, proporcionou mudanças qualitativas no ambiente do set de filmagem. As escolas, como nós sabemos, são de 68, coincidentemente, a UFF, do Estado do Rio, em Niterói, e o curso da Escola de Comunicação e Artes da USP, em São Paulo. Quarenta e oito anos e isso já proporcionou gerações, pelo menos, três, de profissionais diplomados de formação acadêmica. Um mix de disciplinas, que inclui cinema brasileiro, cinema internacional, documentário, além do aproveitamento das aptidões técnicas conforme a opção de cada um, proporcionando o aperfeiçoamento profissional e a formação de uma mão de obra qualificada em nível superior. Isso foi uma novidade. Mas, no ambiente de filmagem em que eu ingressei, quer dizer, eu atuo no ambiente cinematográfico desde 67, portanto, sou praticamente contemporâneo da criação

das escolas de cinema, um ano antes. Eu era cineclubista e fui presidente da Federação de Cineclubismo do Rio de Janeiro, com dezoito anos, entre 67 e 68, mas, em função dos desafios colocados para a minha geração pela ditadura, movimentos estudantis, envolvimento mais radical que se seguiu a partir do AI5, eu abandonei o ambiente cinematográfico e só retornei a ele, aproximadamente, com a anistia, ou seja, por volta de 78. O projeto de um curta que eu realizei, “Fênix”, ficou pronto, em 1980, foi para Gramado e eu fiquei vários anos trabalhando como técnico de som direto. Eu era diretor da Cooperativa de Diretores Cinematográficos Autônomos, a CORSI-NA, que se formou em 78, 79. Chegamos a reunir cinquenta e dois realizadores independentes e, fundamentalmente, curta-metragistas, embora alguns tenham feito longas, esporadicamente. Alguns seguiram uma carreira de longa metragem, como José Joffily, Sérgio Resende, mas eu gravei o som de muitos filmes na cooperativa, porque lá havia muitos fotógrafos, mas eu era o único técnico de som. Fui me equipando progressivamente e, a partir daí, em 81, fiz um workshop na UCLA, Universidade da Califórnia, campus de Los Angeles, no final de 81. Então, a partir de 82, comecei a frequentar o ambiente de produção de longa metragem. O que se tornou realmente regular a partir de 96, com “Pequeno Dicionário Amoroso”. Por nove anos, gravei som de mais de vinte filmes de longa metragem. Já tinha feito alguns poucos, mas passei sistematicamente a trabalhar como técnico de som de longa metragem, o que significa uma permanência longa de set, trabalhos de três a catorze semanas, essas foram as durações mínima e máxima dos longas em que eu atuei. Isso forma uma verdadeira família, muitos filmes feitos fora do Rio, proporcionando um ambiente de convivência durante as filmagens, nos intervalos, no café da manhã, nas refeições e, no caso dos filmes feitos fora da cidade, uma convivência ainda mais extensa. E eu percebi carissimamente que o ambiente do set, essas companhias, essas conversas, elas se transformaram de maneira radical. Houve uma mudança qualitativa, já nos anos 90 se percebia isso. Na década seguinte, ficou ainda mais claro, porque os profissionais egressos das universidades traziam um componente que não existia no set de filmagem: cultura cinematográfi-

ca. Eles entendiam de cinema, tinham uma leitura ampla, uma leitura global do fazer cinematográfico. Então, as conversas, essa troca de ideias se enriquecia incrivelmente. E a compreensão que cada um desses profissionais de formação acadêmica tinha do filme que estava fazendo permitia a eles um nível de envolvimento que era completamente diferente dos profissionais das gerações anteriores, que tinham uma formação mais compartimentada. Eletricista trabalhava na elétrica. Maquiniista na maquinaria. E isso não mudou tanto. Mas os fotógrafos, assistentes de câmera, os técnicos de som, os assistentes, diretores de arte, figurinistas tinham outra cabeça, outra formação, um repertório imensamente ampliado. Isso não só tornava a experiência do trabalho mais agradável, como também se refletia evidentemente na qualidade do trabalho que era feito.

Aida: E você, trabalhando com esses profissionais, deve ter trabalhado com profissionais de várias escolas, UFF, USP, Estácio, etc., o que você pode detectar vendo o outro lado: o que poderia melhorar nessa formação? Porque o nosso tema é Formação e Mercado. Quer dizer, o profissional que está inserido no campo do mercado, trabalhando. Quais são as lacunas que você pode perceber? De que forma a universidade poderia melhorar a formação dos seus alunos?

Silvio: O tema que você propôs é excessivamente amplo e complexo. Numa análise ligeira, vai dar conta de sugestões para o aperfeiçoamento dos cursos de cinema. Isso é uma coisa que tem que ser examinada devagar, região por região, inclusive. Talvez até escola por escola. Em São Paulo, são muitas. Acredito que, em São Paulo, existam mais de cinco instituições de ensino que são referência em cursos de cinema. No Rio de Janeiro, tem a UFF, a Estácio e houve um curso de duração menor também na Gama Filho. Tem um curso de radialismo que agora pleiteou junto ao MEC a transformação para um curso de audiovisual. É uma oferta menor, mas nós temos aqui a Escola de Cinema Darcy Ribeiro, que dá um curso profissionalizante de três anos, técnico. Uma escola bem dirigida, com bons profissionais

que atuam como docentes. Existe, portanto, uma diversidade grande de opções para aqueles que querem se aproximar do campus, profissionalizar-se em diferentes níveis, em nível superior ou numa formação mais voltada para a absorção imediata do mercado de trabalho, no corpo técnico das produções em curso. Eu não saberia resumir sugestões para as escolas de cinema. Se tivesse um tempo maior de reflexão... Talvez em uma segunda conversa, eu possa anotar mentalmente algumas observações que poderia fazer; mas, de pronto, acredito que os currículos das escolas dão conta de um conjunto de aspectos, de natureza teórica e de natureza prática, que possibilita aos alunos formas e níveis bastante diferenciados de formação, visando atuar no campo de modo amplo. Seja diretamente no set de filmagem, seja na pós-produção, seja como produtor, seja atuando nas atividades conexas que ganharam, como mereciam e precisavam de fato ganhar, uma importância significativa nos últimos anos. A UFF, por exemplo, criou um curso ligado à preservação, absolutamente fundamental. Meu velho, querido, saudoso amigo Gustavo Dahl tinha uma frase que resumia essa questão: “Se é para não preservar, para que produzir?”. Evidente, mas essa evidência não se refletia nos currículos. O setor de conservação passou por muitas dificuldades. A Cinemateca Brasileira foi hegemonizando o campo, depois que, em finais de 83, outubro de 83, foi assinado um convênio com a Pró-Memória e a Cinemateca Brasileira, então, vinculou-se de modo mais orgânico ao governo federal, na área da cultura. Não existia ainda o Ministério da Cultura. A educação e cultura eram do MEC. Mas logo o Ministério da Cultura foi criado e a Cinemateca Brasileira foi sempre um órgão ligado à administração direta da formação cultural. Ainda bem, mas com muitas dificuldades. Foi o Gustavo Dahl também que criou o primeiro arquivo especificamente voltado para matrizes de cinema e audiovisual no Rio de Janeiro. O Arquivo Nacional já tinha, há alguns anos, um arquivo, mas eu diria que o que foi criado mais recentemente, inaugurado há dois anos, no CTAV, tende a ser um arquivo mais especializado e dentro de um ambiente mais especificamente cinematográfico. E é audiovisual... Porque o Arquivo Nacional é o receptáculo da documentação do governo federal, de modo

geral. É uma instituição ligava, vinculada ao Ministério da Justiça, que recebe os documentos do governo, documentos de várias ordens, documentos escritos, cartas, correspondências, publicações e também documentos audiovisuais ou visuais, fotografias, filmes, vídeos, telenoticiários oficiais, como os da Agência Nacional e os da Assessoria Especial de Relações Públicas. O Arquivo Nacional foi criado na ditadura para fazer propaganda dos governos militares. Mas quanto a uma vocação de conservação dos materiais filmicos, audiovisuais, vídeos e materiais digitais, eu diria que, sem dúvida, a Cinemateca Brasileira é a instituição de ponta e, além da Cinemateca do MAM, esse arquivo, esse acervo, esses cofres climatizados, com umidade controlada, que existem no CTAV, por iniciativa e empenho continuado do Gustavo Dahl, vão oferecer condições, aqui no Rio de Janeiro, dos produtores terem onde manter seus filmes, porque as produtoras não podem, cada uma, individualmente, criar ambientes com essas exigências técnicas. E, para que esses serviços funcionem adequadamente, é preciso que os profissionais que aí atuam recebam uma formação e nada melhor que uma formação de nível superior, uma formação acadêmica, que vai permitir a esses profissionais uma visão não específica, uma visão não técnica, restrita, mas uma compreensão mais ampla do que são aqueles objetos que eles estão se dedicando a conservar.

Aida: É claro que essa questão é ampla e precisa de tempo para que você fale com mais precisão, mais à vontade, seria preciso discutir o currículo e tudo isso... Mas o que eu queria é uma impressão do que um profissional sente que... Por exemplo, eu sinto que há duas grandes lacunas: uma é a questão da comercialização, distribuição e exibição. Poucos currículos contemplam e, quando contemplam, é de forma muito precária. Outra lacuna é também um certo desligamento do panorama político. Então, o aluno tem pouca formação em pensar o audiovisual... Acho que, em qualquer disciplina, seja Literatura, Artes Plásticas... Não ficar descolado do mundo real no sentido político, o que significa história... A Embrafilme, para eles,

é jurássica. E não se trata muito desses assuntos. A história, essa história das conquistas é deixada de lado.

Silvio: Eu não chamaria propriamente de político esse domínio. Diria, antes, que é um domínio institucional e eu diria que a formação demandada aí talvez seja uma segunda prioridade, além da preservação, está no campo da gestão pública, gestão das políticas públicas, especialmente fomento à produção do audiovisual, mas das políticas públicas de modo geral, que cuidam também da difusão, que cuidam também da comercialização, ou seja, que cuidam do conjunto dos aspectos que não exclusivamente a produção e que, sem dúvida, devem fazer parte da formação acadêmica universitária de um profissional de cinema. Eu acho que aí há, de fato, uma lacuna. Não que as oportunidades sejam tantas, mas, nos últimos anos, a Agência Nacional de Cinema promoveu alguns concursos, ampliou significativamente o seu quadro de funcionários e hoje, por exemplo, os membros do comitê de investimento do Fundo Setorial do Audiovisual, uma conquista esplêndida do setor, que é uma luta que vem de décadas, que tomou forma ao longo da discussão do projeto de transformação da Ancine em Ancinave. Ou seja, de recuperação do projeto original da agência reguladora, que sempre foi uma agência para o cinema e para o audiovisual. Mas o presidente Fernando Henrique Cardoso, seu ministro Pedro Parente e os profissionais a quem cabia a decisão de que órgão regulador criar no campo de cinema, até porque o cinema não demandava tão claramente uma regulação, na medida em que não se tratava de tabelar preço, na medida em que não se tratava de regular relação entre oferta de serviços públicos por parte do Estado ou de empresas privatizadas e o consumidor, mas, de todo modo, quando o cinema entrou no paradigma vigente no governo Fernando Henrique, ou seja, criar agências reguladoras para intermediar o relacionamento entre o Estado e a sociedade, por causa desse setor específico, fornecimento de transporte, fornecimento de água, setor de telecomunicações, etc., criou-se então a agência que seria de cinema e audiovisual, mas há uma pressão fortíssima contra isso das televisões, leia-se da Rede Globo, do

sistema Globo de comunicação, que temia que esse fosse um caminho para a regulamentação de dois artigos da Constituição de 88. Na verdade, dos cinco artigos que formam ali no capítulo V, que trata da comunicação social, os artigos de 220 a 224, inclusive prevendo a impossibilidade de monopólio. O monopólio na propriedade dos meios de comunicação social é vetado constitucionalmente, no entanto, o que nós temos no Brasil é que cinco ou seis famílias são donas do ambiente de comunicação por meio da propriedade cruzada dos veículos. Estou me referindo aí a televisão, rádio e, agora, inclusive, a produção de cinema também e a produção fonográfica. Então, havia um medo enorme dessas empresas de que esses artigos fossem regulamentados. Só um foi regulamentado, o que interessava às empresas de comunicação social. Foi abrir o capital, que antes só podia pertencer a brasileiros, abrir para empresas estrangeiras. Eles precisavam de uma injeção de capital, então, lutaram por uma emenda constitucional que, vejam só, alterou a constituição e permitiu que o capital estrangeiro fizesse parte da composição das empresas de comunicação social que recebem concessão do Estado para administrar um bem público, que é o espectro radioelétrico. Como as jazidas de subsolo, ouro, petróleo, o Estado administra, autoriza grupos privados a explorarem e assim funciona com canais de televisão aberta e outros serviços de comunicação social. De modo que, na época da criação da Ancine, em 2001, a parte do audiovisual e a parte ligada à televisão ficaram fora do espectro da agência. Cuidou-se, então, do cinema a partir dali. E ali o Conselho Superior de Cinema se debruçou sobre o projeto da ANCINAV, o projeto que tinha a intenção de recuperar esse conceito inicial de que não existia mais cinema separado de televisão, separado dessas novas mídias, que hoje são uma realidade corrente. No metrô, andando pela rua, está todo mundo ali, com um aparelho na mão, telefones celulares, mandando mensagem, trocando whatsapp, falando diretamente por vídeos e se comunicando. Então, essa realidade não era inteiramente configurada na primeira década, na década passada, primeira década do século XXI. Houve essa tentativa e essa resistência. Não se conseguiu. Junto com o projeto da ANCINAV havia também o projeto de cria-

ção de um fundo financeiro. Havia o projeto de criação de programas: PRODECINE, para o fomento ao cinema; PRODAV, para o fomento ao produto da televisão; PROINFRA, que é a assistência às empresas do sistema que forma a infraestrutura do cinema e do audiovisual no Brasil. Isso tudo, felizmente, foi recuperado. E o comitê de investimento do Fundo não é mais formado como historicamente foi no Brasil: por comissões feitas por entidades legítimas e representativas de diferentes seguimentos da atividade cinematográfica, que faziam a indicação de membros para comissões, para a análise de projetos, seleção de projetos - não. Hoje, é tudo feito por funcionários de carreira. No princípio, o diretor-presidente da Ancine pensou que seriam da Ancine e da Finep, porque a Finep era o agente financeiro, mas a Finep sempre fez isso a contragosto, não deu conta da tarefa. O agente financeiro principal hoje é o BRDE, que é o Banco Regional de Desenvolvimento Econômico, um banco do sul, brasileiro, que atende prioritariamente os estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Isso para contratação, para utilização dos recursos que se ampliaram enormemente com a contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica. E a escolha de projetos, como hoje nós temos um bilhão de captação e temos dois bilhões, ainda que o Estado decida contingenciar pelo menos a metade, às vezes mais da metade, o valor de recursos que sobra, mais de oitenta milhões de reais, quase um bilhão, é um volume de recursos que a produção cinematográfica brasileira, naqueles remotos tempos da Embrafilme, de uma empresa mista, mas, a rigor, uma empresa estatal, porque o governo detinha 98% das ações, havia uma pulverização de uma pequena parcela de ações, uma parte com o governo do Paraná, porque foi o ministro da educação Ney Braga que proporcionou a criação da Embrafilme. Ele era ministro da educação e cultura quando foi criada a Embrafilme e achou que o Paraná podia dar sua contribuição. Havia menos de 1% que era pulverizado entre dezenas e dezenas de produtoras. Na verdade, era uma sociedade anônima, com ações distribuídas para muitos interesses, muitos produtores, eventualmente, até distribuidores. A Embrafilme era uma empresa estatal vinculada ao Ministério da Educação e Cultura e passou para

o Ministério da Cultural, até que Fernando Collor de Melo, então, num dos seus primeiros atos do ano de 1990, extinguiu todo o edifício institucional de amparo, de fomento à cultura, não só no cinema, mas também no teatro, também na leitura. Muitas instituições foram desativadas. O que mais lamentamos hoje é que, tendo sido, de algum modo, reposto o âmbito do fomento e da regulamentação, da regulação, fica faltando sempre, e esse enorme ato institucional com que nós nos debatemos no Brasil, nas políticas públicas de apoio ao cinema e audiovisual, um órgão que se dedique especificamente aos seguimentos que tratam da cultura cinematográfica. Aí me refiro não só à preservação, mas também à formação nos diversos níveis, às publicações, à produção inovadora, ao curta, ao média, ao documentário. Todo esse âmbito da reflexão, que é absolutamente fundamental para oxigenar a atividade de produção, está quase que inteiramente por parte do Estado, porque só quem tem prerrogativa legal para assisti-lo é a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, que é um órgão de administração direta e que, por essa natureza, tem inúmeras travas, inúmeras dificuldades de captar, gerir e, enfim, ordenar recursos materiais. O Fundo Setorial do Audiovisual veio resolver essa lacuna dos recursos no âmbito da produção do estímulo, da criação e renovação de salas de cinema, com atuação também na distribuição para os filmes de longa-metragem, para os filmes voltados para o mercado comercial, para as salas de cinema. Mas o âmbito mais propriamente cultural... É claro que todos os produtos culturais têm uma dimensão comercial e todos os filmes comerciais têm, por serem filmes, por registrarem o entorno, o mundo, a sociedade, a indumentária, os modos e os costumes, têm uma dimensão cultural, queira um ou não, voluntariamente ou não... Não se trata de fazer uma separação conceitual entre essas coisas. Mas os profissionais que se dedicam a essas atividades mais diretamente vinculadas à cultura cinematográfica formam um contingente específico. Aqueles que se dedicam às atividades de produção, distribuição, exibição do curta, do média, do documentário, das escolas, da formação, das publicações, etc., esses estão, hoje, bastante desassistidos. A Secretaria do Audiovisual tem um orçamento desprezível, perdeu muito

prestígio. Houve um tempo em que a Ancine se agigantou. Ao longo dessa última década, em especial, a Secretaria do Audiovisual foi definhando progressivamente. Então, eu me afastei um pouco do assunto, mas não poderia deixar de mencionar esse déficit institucional, quando eu me referia ao fato de que a segunda lacuna, além da conservação e preservação dos filmes, está no âmbito institucional, está no âmbito da formação de gestores, na formação de profissionais para lidar com o relacionamento entre o Estado, nos seus diversos níveis, o Municipal, Estadual e, principalmente, Federal e o setor cinematográfico e audiovisual.



Este livro foi composto na tipografia Baskerville
em corpo 10/15 e impresso em papel offset 75g/m²
no segundo semestre de 2015.