UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Linha de Pesquisa Poéticas e Técnicas

LUCIANA RODRIGUES SILVA

O CINEMA DIGITAL E SEUS IMPACTOS NA FORMAÇÃO
EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Tese orientada pela Professora Doutora Maria Dora
Genis Mourão apresentada para obtenção de Título
de Doutor.

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Silva, Luciana Rodrigues

O cinema digital e seus impactos na formação em cinema e audiovisual /
Luciana Rodrigues Silva – São Paulo : L. R. Silva, 2012.
280 p.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Maria Dora Genis Mourão

1. Tecnologia digital 2. Transformações tecnológicas 3. Ensino superior 4.
Cinema 5. Audiovisual 6. Graduação I. Título II. Mourão, Maria Dora Genis

CDD 21.ed. – 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luciana Rodrigues Silva

O CINEMA DIGITAL E SEUS IMPACTOS NA FORMAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação
em Meios e Processos Audiovisuais obtenção de
Título de Doutor.

Linha de pesquisa: Poéticas e Técnicas

Orientadora: Professora Doutora Maria Dora Genis
Mourão

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho ao meu adorado Pedro, o melhor companheiro de todos os momentos, que com a sua presença cheia de incentivo, alegria e inteligência torna meu mundo maravilhoso e à nossa amada Nina, que acrescentou magia à maravilha.

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Maria Dora Genis Mourão, estimada orientadora, que há tantos anos me introduziu no universo das escolas de cinema e que nunca deixou, com exemplos e palavras, de me inspirar e instigar a ir sempre além, muitos foram os caminhos que percorri desde que a conheci e que me levaram a um amadurecimento pessoal e profissional. Minha gratidão a ela é inesgotável

Aos membros da banca de qualificação: ao professor doutor Roberto Moreira, cujas frases e o espírito inquieto provocaram em mim as inquietudes necessárias para levar minhas pesquisas adiante e ao professor doutor Eduardo Santos Mendes, pela preciosa orientação e cuidado demonstrado na leitura da primeira versão da tese.

A Paula Sabagga, René Guerra, Elisangela Manzano e Mariana Ramos pelo auxílio nas traduções.

Aos colegas professores, alunos e egressos dos cursos de cinema e audiovisual da ECA-USP, da FAAP, da UFF, da UnB, do SENAC-SP, UFPEL e UFRB, a quem gostaria de agradecer pessoalmente pela generosidade e paciência com que responderem a meus enormes questionários, infelizmente esse espaço é pequeno para nominá-los como merecem.

À todas as associadas e aos diretores, atuais e anteriores, como a professora doutora Aída Marques e o professor doutor João Guilherme Barone, do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual- Forcine, pela luta constante em prol do ensino de cinema e audiovisual.

À CILECT, Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision, pelo maravilhoso trabalho de união das escolas de audiovisual do mundo todo, que me acolheu em seu Congresso e me deu condições de estudar as suas associadas.

Aos meus familiares, Rodrigues, Silva, Reis e Galindo, que com seu suporte e presença permitiram que eu tivesse tranquilidade para me dedicar a esta investigação acadêmica.

RESUMO

SILVA, Luciana Rodrigues. **O Cinema Digital e seus Impactos na Formação em Cinema e Audiovisual 2012**. 280 p.. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

A tecnologia digital, mais do que diversidade de suporte, causou grandes impactos no cinema, mudando todo o processo que envolve um filme, desde a escrita do roteiro, passando pela produção, pós-produção e difusão, lançando transformações também na preservação. Objetivamos pesquisar quais foram os principais impactos destas transformações sobre o cinema e sobre o ensino da área nas instituições de ensino superior brasileiras.

Além de postulados bibliográficos, que nos ajudaram a verificar que o mundo e os seres humanos mudaram com a tecnologia digital, utilizamos documentos de escolas de cinema nacionais e internacionais, bem como entrevistas com seus docentes, dirigentes, estudantes e egressos, para traçar panoramas analíticos acerca dos contextos gerais e particulares do cinema e do ensino.

Na primeira parte da tese verificamos que o número de escolas de cinema e audiovisual brasileiras cresceram em 250%, potencializado por políticas públicas para a educação, pelas facilidades trazidas pelas tecnologias emergentes e pela intensificação de interesse dos jovens que nasceram em meio a um universo saturado de imagens e sons. Nas partes seguintes estudamos as metamorfoses do cinema analógico para o digital, hasteando como isto trouxe vantagens para a formação de realizadores egressos dos cursos de bacharelado e tecnologia em cinema e audiovisual.

Palavras-chave: Cinema digital. Mudanças no processo de realização cinematográfica. Formação universitária na área de cinema e audiovisual.

ABSTRACT

SILVA, Luciana Rodrigues. **Digital Cinema and its impacts on Audiovisual and Cinema Majors / Courses** 2012 280 p. Thesis (Doctorate) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The digital technology, more than the diversity of the support itself, have caused great impact on filmmaking, changing every step regarding the film production: from the script development to film production, post-production, distribution and also, preservation. Our aim is to develop a research into what were the main impacts of those transformations over Cinema and over Brazilian teaching institutions of higher education. Besides bibliographic hypothesis, that had assisted us on presenting the main aspects of human change when in contact with digital technology, we used official documents from international and national cinema institutions, as well as interviews with faculty members, chairmen, and alumnae to trace an analytical panel about general and specific topics of filmmaking and film schools. On the first part of the thesis, we verified that the number of Brazilian Film Schools had increased in 250%, probably leveraged by public policies on education, emerging technological facilities and by the increased interest on young students, born in an universe impregnated with images and sounds. On the following parts, we conducted a study onto the metamorphosis of analog film into digital, emphasizing on the advantages noticed by the students when earning diploma.

Keywords: Digital Cinema, Changes on filmmaking process, University Coursers on Cinema and Audiovisual

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	02
2 AS ESCOLAS DE CINEMA E AUDIOVISUAL	07
2.1 Principais Trajetórias	07
2.2 Escolas Brasileiras de Ensino Superior- Bacharelado e Tecnologia	18
2.3 Escolas Internacionais- Universitárias, de Alta Capacitação e Politécnicas	36
3. O MUNDO TRANSFORMADO	100
3.1 A Cultura Digital	100
3.2 Nativos e Imigrantes Digitais- Uma proposta de diálogo	106
4. CINEMA DIGITAL- OS NOVOS DESAFIOS E SUAS INFLUÊNCIAS NO ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL	125
4.1 Ensino Teórico	127
4.2 Dramaturgia Audiovisual	133
4.3 Produção	144
4.4 Fotografia e Direção	149
4.5 Som	174
4.6 Edição e Finalização	179
4.7 Circulação- Distribuição e Exibição	186
4.8 Preservação	199
5 CONCLUSÕES	205
REFERÊNCIAS	215
ANEXOS	
Anexo A- Resolução Nº 10, de 27/6/06, do Conselho Nacional de Educação do MEC	224
Anexo B- Normas da Capes para o Mestrado Profissional	227
Anexo C- Manifesto da Associação Brasileira de Cinematografia- ABC- de 28/10/11	233
Anexo D- Disciplinas das graduações brasileiras em Cinema e Audiovisual	236

1. INTRODUÇÃO

É voz corrente que o mundo transformou-se com a consolidação do digital. No audiovisual não apenas o suporte mudou, mas houve metamorfose em todo o processo, desde a dramaturgia, produção, captação de imagens e sons, direção, edição, finalização, circulação até a preservação das obras. Esse fato vem afetando a relação com os espectadores e, de forma dialética, com toda a produção criativa.

O objetivo que estabelecemos ao iniciar o estudo que culminou nesta tese foi verificar se e como as escolas de cinema e audiovisual vêm respondendo ao cinema digital e na defesa de que esta nova realidade influencia e pode contribuir na melhoria e concepção dos cursos.

A pesquisa realizou-se pela leitura e confronto de postulados teóricos selecionados com a finalidade de identificar convergências e dissensos no diagnóstico dos problemas na formação em audiovisual, possibilitando a confrontação com a hipótese apontada.

Para cumprimos nossa finalidade, seguimos algumas jornadas das escolas com as seguintes questões: quais são os novos contextos do ensino de cinema e de audiovisual no Brasil e no mundo; o que mudou a relação entre professores (imigrantes digitais) e estudantes (nativos digitais¹); quais as principais mudanças nos processos do cinema, se o digital está sendo adotado apenas como uma possibilidade de acesso menos caro a equipamentos e insumos ou se seus potenciais vêm sendo explorados dentro das Instituições de Ensino Superior (IES) e se estes potenciais da convergência das mídias audiovisuais com digital mudaram o modo de fazer e pensar das/nas escolas, com novas formas de contar histórias, de pensar novos ambientes e personagens, além de outras possibilidades na captação, edição e manipulação de imagens e sons e facilitação na circulação e difusão de obras.

Tal como se deu ao realizarmos a dissertação de mestrado *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras- Universidade Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado*, defendida em 2004 e orientada pela Professora Doutora Maria Dora Genis Mourão, deparamo-nos com ausência de teorias que focassem o ensino do audiovisual. Em face disso, optamos por sair a campo e entrevistar pessoas, dirigentes, docentes e discentes

¹ Marc Prensky, educador e pesquisador na área tecnológica, cunhou tais termos para diferenciar uma nova geração nascida em tempos digitais e as anteriores, que simplesmente incorporaram o digital em suas vidas.

que vivenciam a realidade dos cursos de cinema e audiovisual nas Instituições de Ensino Superior, tanto no Brasil quanto no exterior. Comparativamente, foram objetos de estudo algumas experiências de escolas internacionais que se assemelham estruturalmente, em maior ou menor grau, com as escolas brasileiras.

Realizamos pesquisa do tipo exploratória em escolas para efeito do estabelecimento de um panorama. Levantamos todas as grades curriculares² das escolas brasileiras de cinema e audiovisual que utilizam o digital na produção de filmes³.

A despeito de reconhecermos a importância das estruturas curriculares, sabemos que estas não expressam completamente a realidade do ensino, assim entrevistamos 63 pessoas ligadas a escolas: professores, dirigentes, estudantes e egressos, além das entrevistas internacionais com docentes e dirigentes. Na escolha de algum recorte no universo das escolas, buscou-se um equilíbrio regional, entre públicas e privadas, antigas e novas, de forma a identificar suas práticas, motes, os exercícios realizados e a adoção das Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual. Os questionários aplicados em algumas escolas internacionais visaram a um panorama sobre as alterações sofridas pelos cursos com a consolidação de novas tecnologias.

Uma grande motivação de continuar a pesquisa iniciada na dissertação supramencionada foi o novo quadro do ensino de cinema e audiovisual no Brasil, com a criação de cursos nas universidades públicas por meio do Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) e a expansão de outros cursos nas universidades privadas com o Programa Universidade para Todos (ProUni).

Devemos ressaltar que a realidade dos cursos muda muito a cada ano, com o surgimento de novos e a extinção de outros, além da existência de poucos e imprecisos registros, o que obriga a um processo periódico de atualização de dados.

Um grande desafio deu-se com relação aos paradigmas brasileiros do ensino de cinema e audiovisual: nota-se que algumas antigas graduações em cinema têm resistências diante do novo cenário que se forma com o cinema digital e a necessidade da transformação de seus motes com a convergência das mídias.

Entretanto, a despeito da resistência mencionada, esta pesquisa só foi possível graças aos desejos e anseios por reflexões dos próprios envolvidos com o cinema e das escolas em que estão inseridos, tanto no Brasil quanto no exterior, que

² Foi utilizado um tabelamento de dados sobre os cursos no Brasil, com o qual colaboramos e coordenamos junto com a professora Aída Marques, realizado pelo FORCINE- Fórum Brasileiro de Ensino do Cinema e do Audiovisual.

³ Ressaltamos que nosso recorte são escolas em universidades que realizam filmes e não outras obras audiovisuais, embora estas estejam presentes, caso contrário a abrangência de informações poderiam impedir um aprofundamento necessário ao presente estudo. Não diferenciamos obras de ficção, documentários ou animação.

mostraram grande interesse em responder aos questionamentos levantados.

Além da experiência própria da autora com escolas de cinema e audiovisual, como estudante de graduação, pós-graduação, professora e membro de diretorias do Fórum Brasileiro do Ensino do Cinema e do Audiovisual, FORCINE, materiais importantes foram coletados a partir da participação em diversos eventos como o Seminário “Cinema Digital: Novos Formatos de Expressão e Difusão Audiovisual”, realizado conjuntamente pela Cinemateca Brasileira, CINUSP “Paulo Emílio”, CILECT – Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et Télévision e Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP, em setembro de 2008, em São Paulo; o “Seminário de Capacitação Docente- Cinema e Audiovisual”, realizado pela Cinemateca Brasileira e organizado por CILECT e CIBA-, grupo latino-americano de escolas de cinema e televisão filiadas à e pela Cinemateca Brasileira ⁴ em junho de 2011 na capital paulista, além da participação em todos os oito congressos do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual- FORCINE e do Congresso da CILECT em Barcelona, 2010 e “Simpósio A Pós-Produção Criativa”⁵, uma realização da Cinemateca Brasileira em parceria com a ABC – Associação Brasileira de Cinematografia, com apoio institucional do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP e da CILECT, de 9 a 12 de novembro de 2011 em São Paulo.

As escolas internacionais foram uma essencial fonte de reflexão para análise e comparação da realidade mundial com a local, desse modo uma boa parte da pesquisa concentrou-se em estudos sobre escolas internacionais, em entrevistas realizadas durante o já mencionado Congresso CILECT em Barcelona, no ano de 2010, e em materiais outros, como prospectos, sites e currículos destas escolas, seminários sobre o tema e algumas entrevistas realizadas em anos anteriores, publicadas em *THE STATUS QUO AND TREND OF INTERNATIONAL FILM EDUCATION*, captadas durante do congresso da CILECT em Pequim, no ano de 2008.

O caminho seguido foi entender, dentro das limitações de campo do presente estudo, quais os perfis dos novos egressos, “nativos digitais”; considerando em que medida o conhecimento de alguma técnica e de equipamentos, anterior ao ingresso desses estudantes nas universidades, pode influenciar suas primeiras realizações audiovisuais dentro das escolas e como estas práticas são desenvolvidas e incorporadas ao longo dos anos letivos.

Para tal, organizamos os capítulos como a seguir se descrevem.

⁴ Que nos referiremos no corpo da presente somente como “Seminário CIBA- CILECT”.

⁵ Referido futuramente no presente estudo apenas como “Simpósio a Pós- Produção Criativa”.

No capítulo AS ESCOLAS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, inicialmente, situamos a trajetória do ensino de cinema e audiovisual no Brasil por meio de um breve histórico das formações, peculiaridades e desafios em tempos de analógico, para depois discutirmos o contexto atual de cinema digital. Essa parte dividiu-se em duas: a primeira denominada Escolas Brasileiras- Bacharelado e Tecnologia, com informações sobre as estruturas curriculares das escolas e com pequenos resumos relevantes para a presente pesquisa, com as grades curriculares em ANEXO, constituindo-se mais como dados para consulta e apoio aos temas levantados ao longo da tese do que uma reflexão em si. Na segunda parte, Escolas Internacionais- Universitárias, de Alta Capacitação e Politécnicas, inserimos panoramas de importantes escolas internacionais, para traçarmos um painel e notarmos as diferenças existentes na situação brasileira, sem estabelecer modelos, objetivando pensar o aprimoramento do ensino de audiovisual no nosso País.

Em O MUNDO TRANSFORMADO, A Cultura Digital, buscamos demonstrar que o digital causou profundas mudanças em todas as formas de relações do ser humano na cultura e na comunicação, bem como no considerável aumento da importância do audiovisual na sociedade contemporânea. Os autores aos quais recorreremos foram, basicamente, Frederic Jameson (as linguagens midiáticas transformando os meios de vida contemporânea), Edgar Morin (a imprescindibilidade dos meios de comunicação), Lucia Santaella e Pierre Levy (o enraizamento e as características da cultura digital. A cibercultura), Gilles Lipovetsky (o cinema e a técnica), Lev Manovich e Edgar MacLuhan (velhas e novas mídias. O cinema como matriz multimidiática). No capítulo Nativos e Imigrantes Digitais- Uma proposta de diálogo, valemo-nos das pesquisas de Marc Prensky para traçar os perfis dos “nativos digitais” e dos “Imigrantes Digitais”, e a relativização acerca disso de Sue Bennett e Karl Manton, tendo como objetivo uma clara compreensão sobre se realmente as escolas de cinema e audiovisual estão recepcionando uma geração de características ímpares e como podemos lidar de forma mais eficaz com essa situação. Partindo do pressuposto de que há dificuldade de diálogo entre a (s) geração (s) dos professores e a dos alunos, propomo-nos a, mesmo correndo o risco de pecar pelo excesso, estimular um debate, como um diálogo, sobre diversos temas entre professores e estudantes de ensino de cinema e audiovisual, a partir dos depoimentos colhidos, tentando estabelecer consensos e dissensos que possam servir de mote para novas práticas de ensino.

Em CINEMA DIGITAL- OS NOVOS DESAFIOS E SUAS INFLUÊNCIAS NO ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL apresenta um arremate das informações e reflexões expostas nas partes anteriores, detalhando em capítulos cada grande área da

realização filmica, a circulação e preservação de obras. São análises gerais, resultado de pesquisas em livros, entrevistas, simpósios e seminários, que falam acerca dos avanços e dilemas do cinema digital e como as práticas de ensino podem ser melhoradas.

Em CONCLUSÕES pretendemos encerrar a tese demonstrando como o digital é um marco sem precedentes para a linguagem cinematográfica o qual pode ser bem utilizado no ensino de cinema e audiovisual de forma a qualificar a formação nas Instituições de Ensino Superior, inaugurando uma nova fase, com novas proposituras.

Em síntese, a hipótese por nós levantada é: a linguagem cinematográfica continua cada vez mais viva em tempos de tecnologia digital, que mudou radical e irreversivelmente todo o processo de realização e circulação de filmes, proporcionando ao cinema novas alternativas criativas, o que transforma em igual intensidade seu ensino. O estudo se contrapõe, basicamente, à defesa de que o digital é apenas mais um novo suporte, mais uma das muitas mudanças tecnológicas que incidiram sobre o cinema⁶, sem grandes influências na formação de novos cineastas.

Consideramos que os objetivos da pesquisa serão plenamente satisfeitos, se esta tese e suas reflexões forem úteis aos docentes e discentes dos cursos de audiovisual e cinema e influenciem positivamente os cursos, antigos ou novos, estimulando futuros estudos.

⁶ A afirmativa partiu de diversos entrevistados, inclusive dirigentes de escolas, mas a título de exemplo citamos John Belton, professor da Rutgers University e autor de diversos livros. Na obra *Digital Cinema: A False Revolution*, defende que o cinema digital não é uma revolução, mas apenas uma questão econômica motivada por interesses das indústrias de eletrônicos. “Ao final de 1999, com a celebração do falso milênio, surge o advento de uma nova tecnologia, ‘revolucionária’ – a projeção digital” (Belton, 2002: 103). Concordamos que a origem pode ter sido esta, mas isso não minimiza o enorme impacto que o digital trouxe em todos os setores, como justificaremos nessa tese.

2. AS ESCOLAS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

Esta parte inicial se trata de um suporte às partes que virão posteriormente que, estas sim, verificarão os impactos do cinema digital sobre o ensino nas escolas brasileiras. Muito embora a hipótese por nós levantada permeie todo este estudo fato é que optamos por fazer um panorama geral, de forma abrangente, sem o foco na questão tecnológica, visando situarmos a que nos referimos como ensino de cinema e audiovisual na atualidade, demonstrando que tipos de escolas existem no Brasil e no mundo. Ademais cumpre a função de atualização da pesquisa que realizamos para a nossa dissertação de mestrado sobre o ensino de cinema e audiovisual nas instituições de ensino superior brasileiras.

2.1 PRINCIPAIS TRAJETÓRIAS

Salientamos que a já mencionada importância crescente da circulação das imagens na nossa sociedade e a crença no mundo de possibilidades para a expansão da produção audiovisual que se abriu com o cinema digital e a convergência de meios acabaram por gerar uma valorização dos cursos de cinema e audiovisual. Novos cursos de audiovisual foram criados em razão da diminuição dos custos com equipamentos e insumos para realização e difusão e do interesse dos jovens que cresceram no mundo da cultura audiovisual, os quais se sentem atraídos por uma formação mais aprofundada dentro das universidades. A esse fato agrega-se a demanda da sociedade por produtos audiovisuais com mais qualidade.

A constatação de que as escolas possuem hoje estruturas sem precedentes no processo de realização de obras e no ensino das teorias, haja visto o acesso às obras cinematográficas e sua possibilidade de estudos nas salas de aula, é quase uma unanimidade mundial. Para contextualizar historicamente a passagem a que estamos nos referindo apresentamos um breve resumo de trecho extraído da dissertação de mestrado que defendemos em 2004.

Até o final do ano de 2003, constavam no MEC 22 instituições de ensino superior em nível de graduação (cinema, vídeo, audiovisual, imagem e som) com foco em produções de filmes. Entretanto, apenas 14 apresentavam cursos regulares e atuantes, com a seguinte classificação:

- cursos concomitantes de graduação (bacharelado, podendo ser em forma de Habilitação) e pós-graduação *stricto sensu*: apenas três;

- IES com cursos de graduação- bacharelado, habilitação em cinema ou audiovisual: cinco;
- graduações em fase de implantação (ainda em fase de reconhecimento pelo MEC): uma;
- escolas só com pós- graduação: uma (*stricto sensu*) e uma (*lato sensu*);
- cursos para formação de tecnólogos: três;
- cinco bacharelados em, cinco universidades públicas: em uma estadual, na USP, e os demais em federais: na UFSCAR, UnB, UFF e UFMG. Apenas o Imagem e Som, da UFCAR foi criado na década de 2000, os demais, a duras penas, já existiam há quase quatro décadas.

É compreensível concluirmos que a escassa existência de cursos de cinema devia-se aos custos de criação e manutenção de infraestrutura necessária para a área, assim como é também possível avaliar que, a despeito dos cursos serem criados em IES privadas, eram rapidamente extintos pelos altos gastos que demandavam. Em 2003 fizemos a seguinte análise:

Estes cursos sofrem com o descaso dos governos, que não dão a infraestrutura física, de equipamentos e pessoal fundamentais para o ensino na área. Entretanto algumas escolas privadas, como a FAAP, conseguem renovar periodicamente seus parques de equipamentos, mantendo-se minimamente atualizadas, porém à custa das altas mensalidades cobradas de seus alunos e com imunidade em alguns impostos no caso de serem enquadradas como Filantrópicas, sendo a FAAP, ainda, uma Fundação⁷. (SILVA, 2004:202)

Para efeito de conhecimento da trajetória das principais experiências em ensino de cinema no Brasil trazemos aqui um curto histórico.

Internacionalmente, a primeira escola de cinema foi criada em Moscou, setembro de 1919, originalmente chamada de Escola Estatal de Cinema, transformada, posteriormente, em Russian State University of Cinematography (VGIK)⁸. Em seguida, na Europa, surgiram cursos universitários que influenciaram sobremaneira os brasileiros que deles participaram, como no Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), atual Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia (FCSC) da Itália e no Institut Des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), atual École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (La FÉMIS) da França.

No Brasil, embora com outro caráter, desde a década de 1920 já se ouvia

⁷ Possuem imunidade tributária as fundações que sejam voltadas à educação ou à assistência social, de acordo com o artigo 150, VI, "c" da Constituição Federal, no que se refere ao seu patrimônio, renda e serviços, desde que preencham todos os requisitos estabelecidos no art. 14 do Código Tributário Nacional.

⁸ Por uma questão de compreensão, a fim de facilitar o entendimento, para as escolas internacionais serão utilizados os nomes com os quais são reconhecidas internacionalmente, principalmente na língua inglesa.

falar em escolas de cinema, principalmente a Azzurri de Arturo Carrari, voltadas à formação de atores e que alimentaram a atividade de *cavação*⁹, gerando campanhas sistemáticas contra elas, consideradas “antros de prostituição” ou, simplesmente, desmoralizantes para o cinema nacional. Um importante expoente que levantou a bandeira a favor do fechamento das escolas foi o redator da revista Cinearte, Pedro Lima.

Entretanto coube à atividade cineclubista no Brasil a responsabilidade pelas primeiras reflexões sobre o cinema, em paralelo com os primeiros cursos, livres ou em instituições de ensino superiores, com grande participação da Igreja Católica, segundo orientação internacional para tal.

Particularmente o ano de 1936 que marcou a manifestação oficial do Vaticano sobre o cinema, através do lançamento, pelo Papa Pio XI, da Encíclica *Vigilanti Cura*. Curiosamente no mesmo ano em que foi criado o primeiro órgão estatal de cinema no Brasil o INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo, com foco no ensino. Essa encíclica de 1936 reforçava o cinema como instrumento de educação, reconhecia o seu poder “para o bem e para o mal” e chamava os cristãos, inclusive os que trabalhavam com cinema, para assumirem um compromisso solene de proteger no futuro a moralidade dos frequentadores do cinema. Em virtude dessa promessa, comprometeram-se os cineastas católicos a nunca exibirem um filme que “rebaixasse o senso moral dos espectadores, que ferisse a lei natural e humana ou que mostrasse simpatia pela violação da mesma.”

A *Vigilanti Cura* dizia que “O cinema precisa colocar-se a serviço do aperfeiçoamento do homem” Lembrava que em agosto de 1934 encíclica *Divini illius magistri*, lamentava: “que tais poderosos meios de divulgação, que podem ser, quando inspirados por princípios sãos, de grande utilidade para a instrução e educação, são muitas vezes desgraçadamente subordinados ao fomento dos instintos maus, à avidez do lucro”. E os católicos entenderam esse chamado e começaram um grande número de cursos livres e atividades cineclubistas.

Em 1953 a Conferência Nacional de Bispos, CNBB, havia criado o Centro de Orientação Cinematográfica, presidido pelo padre Guido Logger. Desse movimento nasceu, em 1962, a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, fundada pelo frei Urbano Plentz, Carmem Gomes, militantes do cineclubismo católico e pelo padre Edeimar Massote.

Assim, ligadas ao cineclubismo e ao catolicismo, as duas escolas

⁹ Filmes encomendados.

precursoras de ensino superior de cinema no Brasil foram a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em 1962 na cidade de Belo Horizonte, e, no mesmo ano em São Paulo, a Escola Superior de Cinema São Luiz.

Dentre as públicas, coube à Universidade de Brasília o primeiro curso de cinema. Em conjunto com a formação da UnB, em 1962, criou-se o Instituto Central de Artes, associado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Em 1963, o jornalista Pompeu de Souza foi convidado pelo primeiro reitor da UnB, Darcy Ribeiro, a dirigir o Instituto, criando o Curso de Cinema. Foram chamados a compor o quadro docente nomes reconhecidos do cinema brasileiro. Entre os anos de 1964 e 1965, tornaram-se docentes do Curso de Cinema da UnB: Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean Claude Bernardet, Dib Luft, entre outros, situação que foi alterada com o endurecimento do regime militar de 64, que quebrou uma belíssima experiência em curso, somente retomada alguns anos depois, sem a mesma potência.

Ao final do governo João Goulart, em paralelo à criação do curso de Brasília, houve a tentativa de um curso de cinema na recém-criada Universidade Federal de São Paulo, no ABC paulista. Para dirigir esta formação Rudá de Andrade deveria documentar em cinema a experiência. Seu currículo expressava o desejo de trabalhar com os estudantes os problemas da região do ABC paulista, aproximando a universidade da comunidade, infelizmente a tentativa da consolidação deste curso foi frustrada.

A Universidade de São Paulo, USP, foi fundada em 1934, seguindo um modelo europeu de ensino de caráter iluminista e liberal, como se observa no resumo dos *considerandos* de seu Decreto de fundação, de nº 6.283. Assumia diversos compromissos sociais, que manteve até a Reforma Universitária de 1968. A Reforma, baseada no conhecido acordo MEC-USAID¹⁰, passou a imprimir na educação brasileira o modelo norte-americano de tendência utilitária e prática, com caráter profissionalizante. O Curso de Cinema fazia parte do projeto original da Escola de Comunicações Culturais (ECC) posteriormente transformada em Escola de Comunicações e Artes (ECA). Na comissão criada para implantá-la, estava o prof. Dr. Cícero Cristiano de Souza, encarregado da parte de cinema. Este médico psiquiatra, catedrático da USP era um cineclubista amigo de Paulo Emílio Sales Gomes, de Antônio Cândido, Décio Almeida Prado e Luís de Almeida Salles, a quem chamou, juntamente com Paulo Emílio e Rudá de Andrade, para montar o curso, selecionando disciplinas e fazendo o programa, com

¹⁰ Acordo MEC/USAID, deflagrado pelas Leis nº 5.540 de 28 de novembro de 1968 e nº 5.692 de 1971 e pelo Decreto nº 6.3817 de 16 de dezembro de 1968, que deu início à implantação da reforma universitária, com a alegação de promover o desenvolvimento tecnológico do país. Para isso, dava prioridade à produção do saber científico e tecnológico, pilar do novo modelo desenvolvimentista brasileiro. A ditadura militar, sob a égide da ideologia da segurança nacional, abafou a produção do saber crítico, mola propulsora das mudanças sociais.

ênfase na prática cinematográfica. O primeiro vestibular deu-se no início de 1967, com a primeira turma diplomada no final de 1970.

No Rio de Janeiro, o curso de cinema da Universidade Federal Fluminense foi criado em 1968, quando o cineasta Nelson Pereira dos Santos, recém-saído da UnB, foi para o Rio de Janeiro e, em contato com o reitor professor Manoel Barreto Neto, sugeriu-lhe a criação do Curso de Cinema, como forma de aumentar o número de cursos e de alunos. A esse cineasta atribuiu-se o estabelecimento de diretrizes e planejamento de estruturas para esse novo curso que se integrou ao recém-criado Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS), sob a direção da professora Hagar Espanha, tornando-se posteriormente uma habilitação do Curso de Comunicação Social. Foram convidados para o quadro docente alguns cineastas como José Carlos Avellar, Mário Carneiro, Artur Omar, Sergio Santeiro, Gustavo Dahl, Breno Kuperman. A esse grupo inicial, que de certa forma modelou o curso da UFF, foram agregados ex-alunos, como João Luiz Vieira, Antônio Carlos Amâncio, Sérgio Vilella, José Alberto Nobre Porto, Antonio Moreno.

Nos anos 70, surgiu o curso de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo, FAAP, com foco no ensino da técnica e não da realidade social. Originou-se do Seminário de Cinema promovido pelo Museu de Arte de São Paulo, que teve seu início da década de 1950. Possuía diversos profissionais, nacionais e estrangeiros, ligados aos estúdios, como a Vera Cruz, Maristela e Multifilmes.

A FAAP tornou-se uma instituição de ensino superior com a autorização do Conselho Federal de Educação em 1967. Desde então, diversas faculdades passaram a existir, inclusive a Faculdade de Comunicação, que hoje abriga o curso de Cinema, como habilitação, além de Publicidade e Propaganda, Rádio e TV e Relações Públicas. Mesmo com as possibilidades abertas em 2006 para que os cursos de audiovisual e cinema se tornassem autônomos, pela Resolução Nº 10, de 27 de junho de 2006, do Conselho Nacional Educação do Ministério da Educação (ANEXO A), a FAAP manteve o Cinema como habilitação do Curso de Comunicação Social.

Quando da criação de Curso de Cinema na FAAP, nenhuma outra instituição de ensino superior privada mantinha um curso nos mesmos moldes, as experiências da Escola Superior São Luiz, da Universidade Católica de Minas Gerais (UCMG) e da Universidade Federal da Bahia sucumbiram sem sequer terem sido reconhecidas oficialmente.

Os maiores percalços dos cursos eram a conservação de estruturas que permitissem a experimentação constante dos alunos e isto lançava implicações diretas

na qualidade do cinema brasileiro. Com o digital, esta realidade, ao menos aparentemente, parece ter sido superada. Todavia, não podemos atribuir unicamente ao cinema digital este início de atração para alunos, porque este ciclo de valorização dos cursos começou já na segunda metade dos anos 90, quando os filmes brasileiros, embora timidamente, voltaram a ocupar as telas, o que se denominou “a retomada”.

O chamado Cinema da Retomada lançou um grande atrativo aos jovens para realização em cinema e muitos cursos foram revalorizados. Um exemplo disto é que há muitos anos o Curso Superior do Audiovisual da ECA-USP vem ocupando posição privilegiada no *ranking* de candidatos/vaga nacional.

No começo do século XXI, as escolas privadas, atentas a esta tendência, começaram a criar seus cursos, embora de curta duração, como técnicos ou sequenciais, o que, em uma parte dos casos, não em todos, ignorava uma reflexão mais aprofundada acerca da sociedade e da linguagem audiovisual em toda a sua complexidade, com risco de lançar no (escasso) mercado de trabalho profissionais pouco qualificados em termos de linguagem.

Nesse período, os cursos mais consolidados, como os da USP, UFF, UnB e FAAP cresceram exponencialmente e para tal buscaram manter coerentemente alguns eixos, mesmo com diversas mudanças nos seus currículos. Seguiram lutando para conjugar a teoria e a prática cinematográfica, com ênfase na experimentação como forma de fornecer ao mercado bons profissionais, apesar das já mencionadas dificuldades das públicas e das mensalidades muitas vezes altas das particulares.

Outro aspecto importante: originalmente seus quadros docentes foram formados basicamente de profissionais com atuação no mercado audiovisual, o que até hoje as escolas valorizam, entretanto a exigência de titulação engessa e afasta muitos dos grandes profissionais da área no cotidiano acadêmico, privando os alunos de experiências relevantes, como se observará ao falarmos acerca do ensino ao redor do mundo.

As dificuldades com a manutenção da qualidade e da atualização infraestruturais para os cursos foram constatadas incontáveis vezes no decorrer dos anos, fazendo parte, inclusive, das primeiras resoluções do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual - FORCINE, em 2003:

A maioria dos cursos existentes no Brasil está integrada a Universidades o que, se por um lado é altamente positivo, ao tomarmos como parâmetro um ensino no qual a reflexão e a experimentação têm papéis importantes, por outro, há sérios problemas no que diz respeito ao saber mais especializado, do ponto de vista tecnológico, pois as Universidades públicas, por exemplo, não têm incentivos que lhes permitam acompanhar os rápidos avanços na área. (CARTA DO 1º

Um resumo dos diagnósticos da nossa pesquisa para o mestrado:

Em contrapartida à necessidade do estudo sistemático do cinema e audiovisual que reputo essencial, as críticas quanto à sua situação atual se somam: defasagem das escolas, ensino técnico de cinema desacompanhado da teoria ou, por outro lado, ausência da atividade de realização, instituições que prometem educação de qualidade mas onde a única regularidade é na cobrança de mensalidades (altas), vãos compromissos de formar cineastas sem oferecer aos alunos contato com a prática da película, mas somente com o vídeo... Temos, ainda, que salientar: nenhuma escola consegue orientar com segurança seus alunos sobre o mercado de trabalho, pois não existe um estudo sobre o cinema brasileiro que dê aporte a isto. Estabelecer parâmetros mínimos que digam o que é “ensinar cinema” dentro das universidades é uma necessidade premente, que não se confunde com a defesa do retorno dos currículos mínimos para as escolas, limitadores. (...) reitero, que a linguagem matricial é o cinema, mas que a ela se agregam outras linguagens audiovisuais. Portanto as IES não devem se esquivar de ensiná-los dentro de parâmetros técnicos e teóricos que lhe são próprios, ter docentes, funcionários, equipamentos e infraestrutura que permitam aos alunos a prática cinematográfica, diversa do trabalho em vídeo, por exemplo. O específico cinematográfico, ministrado com qualidade, conjugando o fazer arte com o pensar arte: pesquisadores, historiadores, teóricos com grandes raízes acadêmicas que contribuam para a reflexão crítica agregados a realizadores presentes na prática cotidiana do cinema, que insiram os estudantes no meio profissional. Este foi o projeto pensado desde o Cinema da UnB e deve ser retomado como o ideal. (SILVA, 2004:243)

Algumas atualizações se fazem necessárias diante de tais afirmativas:

- 1- apesar de ainda considerar interessante o contato nas escolas com a película, pelo rigor e o fluxo de trabalho que esta demanda e ensina, não sobrevalorizamos a experiência tal como antes e, de certa forma, a presente tese tem este recorte;
- 2- há um grande número de escolas hoje que, graças ao digital, têm estruturas que permitem uma prática constante por parte de seus alunos, haja visto o aumento e a qualidade das produções que falaremos adiante;
- 3- continuam incipientes as informações sobre o mercado de trabalho no audiovisual brasileiro, apesar da existência de alguns dados sobre produções do Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA) da, Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Ou seja, as escolas ainda não sabem ao certo onde se inserirão os seus egressos mesmo avaliando, empiricamente, que uma grande parcela consegue se manter profissionalmente em algum campo do audiovisual e
- 4- acerca do “padrão mínimo das escolas”, a Resolução Nº 10, de 27 de junho de 2006, do Conselho Nacional de Educação do Ministério da Educação, aqui em forma de anexo, estabelece diretrizes para os cursos da área e foi fruto de uma proposta feita pelo Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE), formulada

por meio de ampla discussão, o que se constitui em um inestimável avanço.

Claro que os desafios ainda são muitos, mas o cinema digital, reafirmamos, parece trazer bons ventos.

Os próprios entrevistados egressos das escolas, principalmente públicas, naturalmente críticos, reconheceram que ainda existem problemas infraestruturais a serem enfrentados, mas os méritos do ensino são inegáveis, como nota Jotagá Crema, o egresso da ECA-USP, ao falar sobre o pioneiro Curso Superior do Audiovisual:

É claro que o curso, sendo tão recente, apresenta problemas estruturais e, paradoxalmente, tem dificuldade de acompanhar todas essas mudanças tecnológicas que deixam tanta gente confusa. Creio que, se por um lado, o digital apresenta novas maneiras de se fazer audiovisual, por outro, a essência de como os filmes nos tocam e nos fazem viver outras realidades se mantém, é eterna. (CREMA, Jotagá. **Re: estudo do Aurora e do Matrix BO para tese de doutorado.** Disponível em lurodrigues68@gmail.com em 30 de junho de 2011)

O cineasta Daniel Sake formou-se na UFF, em 2010, e fez críticas a alguns aspectos do curso, concluiu que parte das aulas “poderia ser mais focada ou bem organizada”, considera que o projeto do curso não é muito completo e não havia equipamentos para “abarcara uma turma inteira”, mas faz uma importante ressalva:

Acho que o principal do curso foi conhecer as pessoas da minha área e fazer os projetos pessoais com amigos e colegas, assim aprendemos muito. Agora que todos estão no mesmo momento, o pessoal do curso trabalhou os mesmos projetos. (SAKE, Daniel. **Re: estudo para tese de doutorado_ indicação Elianne Ivo.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em 17/7/2011)

João Cláudio Oliveira é um realizador que também se formou em Cinema na UFF, em 2009, e considera que os méritos do curso concentram-se em outros vieses:

Pensar e discutir a história, a linguagem e o exercício do cinema é fundamental para se tornar um *filmmaker*. Ainda que isso não seja feito numa escola de cinema, acho que é importante para a formação de alguém que trabalhe com audiovisual. Na UFF apesar das limitações de uma escola pública, eu tive excelentes mestres e colegas que ajudaram nesse processo. Além, logicamente, das condições de possibilitar a prática audiovisual com liberdade. (OLIVEIRA, João Cláudio. **Re: estudo para tese de doutorado_ indicação Elianne Ivo.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em:26/7/2011)

Na busca por uma visão mais atual acerca do curso da UFF, conversei com Vitor Medeiros, com data de graduação para 2012:

Certamente, ocorreram mudanças na facilidade do acesso aos meios de produção e na facilidade de difusão através da internet. Alguns professores já perceberam essa facilidade de produção por parte dos alunos e pedem exercícios práticos. Por outro lado, a estrutura do curso de uma maneira geral ainda está

engessada; não houve mudanças curriculares significativas. (MEDEIROS, Vitor.
Re: estudo para tese de doutorado_indicação Elianne Ivo. Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 11/8/ 2011)

Buscando segurança e constância algumas escolas vêm atuando para que as possíveis defasagens tecnológicas sejam superadas, com algumas parcerias sólidas com o mercado, o que é bastante inédito no Brasil, mas corriqueiro em outros países, como trataremos ao falarmos das experiências internacionais. Na UFF, além da recente aquisição de equipamentos para “aumentar e diversificar os exercícios”, como explica o professor José Leocádio da Nova, está sendo constituído um laboratório de pesquisa que contará com parcerias de empresas do mercado audiovisual, o que abrange tanto produtoras quanto instituições que necessitem de conteúdo, que financiariam atividades e/ou compra de equipamentos, nos moldes da Fabbrica de Olivier o Toscani, na Itália, e do Experimental Television Center do New York State Council of the Arts, nos Estados Unidos. Na “Justificativa” enviada à Reitoria da UFF são citadas empresas privadas interessadas a abrir um diálogo no futuro. Também serão buscadas parcerias institucionais, como com o Núcleo de Produção Digital da Prefeitura de Niterói.

Professores ligados ao laboratório coordenariam o trabalho, selecionando alunos para participar, executando seus projetos, experimentando novas possibilidades e oferecendo produtos diferenciados para produtoras e empresas. Seria um espaço de investigação e realização de diferentes conteúdos e formatos, para diversos tipos de ambientes - como a grade tradicional de uma TV, a internet ou mesmo as mídias móveis - com qualquer tecnologia de audiovisual possível. (LEOCÁDIO, José. **Re: perguntinha.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 17/09/2011)

Durante o Seminário CIBA-CILECT, as vantagens do digital para as escolas foram amplamente debatidas. Salvador Melita, fotógrafo argentino, professor das escolas Universidad de La Plata (Argentina) e EICTV (Cuba), chamou a atenção para a autonomia inédita que as escolas têm hoje, graças ao digital. Ele salientou que o processo todo pode ser feito dentro das escolas, desde a pré-produção até a finalização, prescindindo até dos laboratórios, o que sem dúvida é um avanço, já que certos países sequer têm laboratórios. Para ele hoje as diferenças entre as escolas são menores, “não são abismais como antes”, e qualquer escola pode chegar aos cinemas com seus filmes, independente do poder econômico e regiões em que se encontra. Nesse sentido, por

exemplo, a Argentina notou que os custos com o *transfer*¹¹ nos laboratórios, pela exigência das cópias em 35mm, gerava custos altíssimos e isto hoje mudou.

Em um país de dimensões quase continentais como o Brasil as diferenças entre as escolas também diminuíram, pelo menos no que diz respeito a autonomias, conforme chama a atenção a professora da UnB, Universidade de Brasília, Dácia Ibiapina:

O digital, por ser mais acessível, permite que possam ser feitos mais exercícios. No caso da película uma parte do trabalho tinha que ser feito no Rio de Janeiro ou em São Paulo, pois não há laboratórios de imagem e áudio para a tecnologia da película em Brasília. Com o digital todos os processos podem ser feitos nos laboratórios da própria escola. O transfer de vídeo digital para película se tornou muito frequente. (IBIAPINA, Dácia Segue questionário com respostas. Disponível por e-mail lurodrigues68@gmail.com em: 09/07/2011)

Os professores dos cursos criados recentemente nas universidades brasileiras reconhecem que, indubitavelmente, o advento do digital propiciou a existência de seus cursos:

A questão é que o curso da UFPEL já nasceu como suporte digital e não seria possível ser criado, por questões de investimento, se não fosse por conta deste suporte. Não gerou mudanças porque já nascemos digitais enquanto curso, então nossas práticas são orientadas para considerar este suporte nos três eixos: produção, distribuição e exibição. Mesmo assim, entendo que seria mais completo termos um contato com o suporte fílmico durante a formação dos alunos.
(ROSA, Guilherme Carvalho . Re:Entrevista acerca do curso da UFPEL. Disponível por e-mail lurodrigues68@gmail.com em: 07/07/2011)

Não há como negar que há uma nova realidade para o ensino do audiovisual, hoje existe maiores possibilidades de criação e manutenção de cursos com qualidades mínimas necessárias para uma educação teórica e prática, entretanto se estes cursos poderão permanecer-se atualizados ainda é um desafio:

O curso de Cinema e Animação da UFPEL só é possível devido ao cinema digital. Acredito que em todas as Instituições Públicas seja assim. O cinema digital democratizou a produção, difusão e distribuição do cinema. Automaticamente, permitiu mais experimentos estéticos, exercícios de criação. O que antes era caro, com manuseio complexo, hoje pode ser feito em uma câmera de celular. A estrutura curricular do nosso curso sempre foi baseada no cinema digital, então não sentimos nenhum impacto. O desafio, é manter a estrutura do curso atualizada com o mercado (equipamentos), o que faz com que os professores estejam em constante pesquisa de avanços tecnológicos. (XAVIER, Lanza . **Re:**

¹¹ Transfer, aqui referido, é o *film transfer*, processo que transforma o sinal eletrônico em película, com varredura do negativo. Sua precursora é a kinescopia, que consistia em um processo mais rudimentar, em filmar em película um monitor de vídeo especialmente preparado para tal.

Fazendo eco a seus colegas de instituição, a professora Carla Schneider, que ministra aulas de Técnicas de Animação, nota muitos aspectos positivos na sua atuação, tanto no ensino teórico, pela pesquisa de conteúdo, na visualização de curtas-metragens, nas plataformas de repositórios de vídeo, quanto no acesso a filmes do início do século para pesquisa de referências de autores e cineastas. Quanto ao trabalho técnico crê que as plataformas, *softwares* e equipamentos ajudaram muito a simplificar os modos de produção, por exemplo, na animação. Isto acaba influenciando na estética, nas possibilidades dos acessos a equipamentos.

A UnB, a mais antiga instituição pública de ensino no País com curso de cinema, já passou por muitas fases e muitas mudanças, constantemente à mercê de políticas educacionais instáveis, como já relatado, sofreu com perseguições políticas na sua origem, com falta de contratação de professores e funcionários. O novo respiro que a aquisição de equipamentos trouxe ainda não apresenta o melhor dos cenários:

A UnB, como instituição pública de ensino superior sofre com o excesso de burocracia em relação a compra de novos equipamentos. Tentamos reverter essa dificuldade com uma estratégia de privilegiar a pesquisa. Fizemos uma recente mudança curricular que se mostra defasada antes mesmo de sua efetiva concretização. Ou seja: em um campo com inovações tão rápidas e corriqueiras, a estrutura de uma universidade pública dificulta a rapidez de ação em nosso campo. (NOVIS, Carlos Henrique **Re:para minha tese.** Disponível por e-mail lurodrigues68@gmail.com em: 04/08/2011)

As vantagens do uso do digital nas escolas também foi sentida pelos cursos consolidados, antigos, que puderam ampliar suas práticas de ensino ou, pelo menos, manter seus cursos. O professor da UFF, José Luiz Leocádio da Nova, dá seu depoimento acerca dos exercícios:

O grau de experimentação prescinde do interesse dos estudantes e dos professores para enfrentar desafios. Diversos professores, mas não todos, têm se colocado nesse campo de interesse, o que tem fomentado novas formas de expressão audiovisual. A recente aquisição de equipamentos também contribuiu para aumentar e diversificar os exercícios que, em alguns casos, são levados a projetos de realização. Nesse mesmo contexto, foi constituído um laboratório de pesquisa que se encontra em fase de implantação e conta com a parceria de empresas atuantes no mercado audiovisual. (LEOCÁDIO, José. **Re: tese de doutorado: questionário sobre curso da UFF.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 01/07/2011)

O professor Cezar Migliorin, que já deu aulas em diversas universidades fluminenses, como a PUC, a Darci Ribeiro, a Estácio de Sá e, atualmente, na UFF, relata

que quando começou a dar aulas, as instituições tinham de oferecer toda a infraestrutura de captação e edição, o que mudou muito com o digital:

(...) na UFF, mesmo não sendo um curso de elite, os alunos já conseguem produzir para a disciplina por conta própria, já é possível pedir isto desde o início. Estes alunos já vêm para a escola com uma certa experiência, no primeiro período os estudantes já podem integrar um exercício prático em vídeo, eles não reclamam que a UFF não tem equipamento alocado para esta primeira disciplina. Mesmo os que vêm de outro curso conseguem equipamentos com outros. Antes os alunos reclamariam das dificuldades de conseguir, hoje é quase o mesmo de não terem canetas. (MIGLIORIN, Cezar. Entrevista por SKYPE à autora gravada em 13/08/2011)

O professor Carlos Henrique Novis também celebra o uso do digital nos exercícios audiovisuais, mas observa com preocupação a situação em sua escola, a UnB, pois com as políticas de democratização de acesso há um desequilíbrio entre as classes sociais dos ingressantes. Então, o aumento das produções e o fato de que muitos não têm equipamentos próprios, como em tempos anteriores, sobrecarregam o uso do material próprio da escola, algo que precisa ser sanado.

Em São Paulo, Roberto Moreira, considera que sua atuação como docente foi facilitada pela chegada do digital:

Facilitou em todos os sentidos. É mais fácil exibir filmes, é mais fácil usar o vídeo como ferramenta de ensaios. É mais fácil captar os exercícios. (...) está permitindo criar um processo contínuo e regular de produção, sem depender de verbas para os projetos. Os custos caíram e o processo ficou mais simples. Isso dá velocidade e continuidade às produções. (MOREIRA, Roberto. **Re: ainda a tese.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em:18/8/2011)

Assim, apesar de alguns obstáculos expostos, nota-se que os cursos de cinema, posteriormente de audiovisual, nas IES públicas sempre conseguiram se manter e formar bons realizadores.

A seguir apresentaremos breves informações sobre esses cursos de cinema e audiovisual brasileiros, para efeito de melhor compreensão e estímulo de reflexão ante um quadro global.

2.2 ESCOLAS BRASILEIRAS DE ENSINO SUPERIOR BACHARELADO E TECNOLOGIA

Através do site do Ministério da Educação localizamos 52 cursos em

instituições de ensino superior¹²:

Como o recorte do presente estudo é a comprovação de que o CINEMA digital mudou radicalmente as escolas de cinema e audiovisual que realizam FILMES, optamos por tratar de Graduações em Instituições de Ensino Superior, chamadas de AUDIOVISUAL, CINEMA, IMAGEM E SOM e MIDIALOGIA, em formato de bacharelados¹³, tecnologias¹⁴ e licenciaturas¹⁵. Pela ausência de informações mais precisas excluímos os cursos sequenciais¹⁶.

Ofertamos as informações que já havíamos coletado no início da pesquisa ao FORCINE e colaboramos em um levantamento que fará parte das pesquisas da Agência Nacional de Cinema, a ANCINE¹⁷.

Dada abrangência de disciplinas só foi possível estudar as do tronco obrigatório excluindo as eletivas. As grades curriculares estão presentes em forma de anexo e elas são base de diversas análises ao longo do presente estudo.

É bastante comum ouvirmos nas escolas os termos “disciplinas da área prática” e “disciplinas da área teórica”, o que muitas vezes pode causar compreensões distorcidas, espera-se, nesse sentido, que todas as matérias¹⁸ dentro de uma Instituição de Ensino Superior sejam ministradas acompanhadas de uma reflexão crítica, ademais é extremamente difícil entender, pela simples leitura das grades, se nomenclaturas novas dizem respeito à prática ou à teoria, pois mesmo pelas ementas

¹² Alguns esclarecimentos sobre o levantamento dos dados: a habilitação em Cinema Digital da Universidade Metodista de São Paulo será extinta em 2012 e o bacharelado da UFBA ainda não conseguiu ser aprovado para seu segundo ciclo, conforme nos explicou a professora Marise Berta. Apesar de diversas tentativas telefônicas, por e-mail e buscas em internet não conseguimos obter informações sobre os seguintes cursos, sequer sabemos se ainda existem: Universidade Salgado de Oliveira UNIVERSO – RJ (tecnológico); Centro Universitário Nilton Lins- AM (bacharelado); Faculdades Integradas Barros Melo- PE (bacharelado); Centro Universitário da Cidade- UniverCidade- RJ (bacharelado); Universidade do Vale do Rio Doce- MG (tecnológico) ; Centro Universitário do Triângulo Mineiro- UNITRI- Uberlândia (tecnológico); Faculdade Editora Nacional FAENAC - SP (tecnológico); Universidade de Mogi das Cruzes- SP (tecnológico); Universidade Braz Cubas- SP (tecnológico); UINBAN- SP (tecnológico) e Centro Universitário Uni FIAM- FAAM- SP (tecnológico)

¹³ É um curso superior que confere um diploma de competência em um determinado campo do saber para exercício profissional ou atividade acadêmica. Normalmente sua carga é de quatro anos, podendo ser maior.

¹⁴ Graduações de normalmente dois anos, que também conferem diplomas. Têm um objeto de estudo bastante específico, com matérias mais focadas. Inexistem cursos com o genérico “cinema” ou “audiovisual” tecnológicos, mas pode haver de fotografia, por exemplo. Normalmente os cursos da nossa área são de Produção Audiovisual, mas existem outros, como de Design de Animação.

¹⁵ Também de nível superior, as licenciaturas formam pessoas para atuarem como professores do ensino fundamental e médio. Normalmente, possuem a maioria das disciplinas do bacharelado e muitas no campo pedagógico.

¹⁶ Os cursos sequenciais não são graduações. Podem ser cursados por quem acabou o ensino médio, mas a ideia é que contribuam para uma especialização de quem já possui um curso superior. O MEC pode reconhecer e, com isso, conceder uma certificação para os de “formação específica”, o que não é o caso dos de complementação de estudos, sem diplomação.

¹⁷ A pesquisa foi realizada com nossa orientação e da professora Aída Marques, pelo egresso da UFF Bernardo Santos

¹⁸ Muito embora reconheçamos que “disciplina” e “matéria” não são o mesmo, a segunda como mais ampla que a primeira, por uma questão prática utilizamos os dois termos na tese de forma indistinta, para determinar os assuntos abordados de forma concentrada, dentro de uma grade com uma carga horária específica sob uma nomenclatura e uma ementa.

não é possível saber qual é o enfoque claro, todavia é a maneira mais segura e próxima de um panorama brasileiro, complementada com entrevistas.

Ao todo, pelo Brasil, são assim distribuídos os cursos:

REGIÕES	ESTADOS	BACHARELADOS	TECNOLOGICOS	LICENCIATURAS	TOTAL
SUL	RS	3	2		5
	SC	2	2		4
	PR	1			1
SUDESTE					
	SP	9	4		13
	RJ	3		1	4
	MG	3	1		4
	ES	1	1		2
CENTRO OESTE					
	GO	1			1
	DF	2	2		4
NORDESTE					
	BA	3	1		4
	CE	2			2
	PE	2			2
	RN	1			1
	SE	1			1
	PB		1		1
NORTE					
	PA	1	1		2
	AC		1		1
TOTAL GERAL					52

As escolas possuem, pelo menos formalmente, as seguintes estruturas, expostas por regiões e tipos, cujas estruturas curriculares fazem parte de anexo específico.

SUL

BACHARELADOS:

RS:

1- Universidade Federal de Pelotas- UFPEL

Habilitações: Cinema e Animação e Cinema e Audiovisual (em extinção)

Cinema e Audiovisual (em extinção)

Professores: 13.

Carga: 2908 h

Cinema de Animação (em funcionamento)

Professores: 13

Carga: 3066 h

Resumo:

É uma habilitação

Não há disciplinas em outras mídias.

Maior enfoque na prática.

Matérias Práticas: 32

Matérias Teóricas: 07

2- Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC

Habilitação da Comunicação social: Produção em Mídia Audiovisual

Professores: 21.

Carga: 960 h

Realizações por ano 14 (em digital)

Resumo:

É uma habilitação

Não há disciplinas em outras mídias.

Não localizamos disciplinas que tenham qualquer enfoque prático

3- Universidade do Vale do Rio dos Sinos- UNISINOS – São Leopoldo

Realização Audiovisual

Professores: 25.

Carga horária: 3.385 h

Filmes ao ano 34 (em digital)

- Pós- Graduação: mestrado e Doutorado (em Comunicação)

Resumo:

As mídias e suas linguagens são tratadas de forma separada, sem convergência, a não ser no que concerne às teorias, estas do audiovisual. Possuem disciplinas de comunicação, jogos, publicidade, cinema e jornalismo.

Equilíbrio entre matérias teóricas e práticas

SC:

4- Universidade do Sul de Santa Catarina- UNISUL- Cidade Universitária Pedra Branca.

Cinema e Realização Audiovisual

Professores: 12

Filmes ao ano: 22 digital e 2 película

Resumo:

Há disciplina de “linguagens híbridas”.

Maior enfoque nas disciplinas práticas e no cinema.

Algumas disciplinas da área de humanidades e artes.

5- Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC- Florianópolis

Cinema

Professores: 8

Carga 2700 h

Filmes ao ano 8 (em digital)

Resumo:

Não há disciplinas em outras mídias, é exclusivamente voltado para cinema.

Equilíbrio entre teoria (12 matérias) e prática (17 matérias)

PR:

6- Faculdade de Artes do Paraná- FAP- Curitiba

Cinema e Vídeo

Professores: 23

Carga 2800 h

Especialização: Ênfase em Produção (em Cinema).

Resumo:

Ensina exclusivamente cinema, possui algumas disciplinas da área de semiótica.

Não há disciplinas em outras mídias.

Maior enfoque na prática.

Matérias práticas: 26

Matérias teóricas: 09

TECNOLÓGICOS:

RS:

1- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul- PUC RS- Porto Alegre

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Professores: 14

Carga: 1800 h

Filmes ao ano: 10 (em película) e 14 (em digital)

Mestrado e Doutorado (em comunicação)

Resumo:

É Audiovisual mas as matérias teóricas, principalmente as de história, são de Cinema.

Não há disciplinas com detalhamento em outras mídias.

Maior enfoque na prática.

Matérias práticas: 25

Matérias teóricas: 08

2- Universidade Luterana do Brasil- ULBRA- Canoas.

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Professores: 6

Carga: 1700 h

Filmes ao ano: 30 (em digital)

Resumo:

Apesar do nome sua ênfase é em cinema.

Completo equilíbrio entre matérias teóricas e práticas

SC:

3- Universidade Comunitária da Região de Chapecó- UNOCHAPECÓ- Chapecó.

Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Professores 8

Carga 1650 h

Realizações ao ano- 1 (em digital)

Resumo:

Há grande gama de disciplinas, como *Motion Graphics Design*, Animação, Hipermídia e uma única intitulada “Cinema”. Além disso, possui matérias de chamadas de audiovisual, “TV”, “Rádio”, “Jornalismo” e “Roteiro para Novas Mídias”. Não conseguimos descobrir que tipo de formação oferece a seus estudantes, inclusive se mais teórica ou prática, pois sua grade é por demais abrangente.

O número de filmes por ano é ínfimo.

4- Universidade do Vale do Itajaí- UNIVALI- Itajaí.

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Carga 1.650 h

Resumo:

É Audiovisual, não diferenciando suportes ou mídias, a não ser em “fotografia para cinema”.

Nomenclaturas genéricas como “tecnologia audiovisual” e “processo criativo” tornam difícil determinar se o enfoque é prático ou não, de qualquer forma parece haver maior peso na prática.

Possui muitas disciplinas gerais ligadas à “cultura”, semiótica e *marketing*.

SUDESTE

BACHARELADOS:

SP:

1- UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS- UNICAMP - CAMPINAS

Comunicação Social- Habilitação Midialogia

Professores: 13

Carga: 2760 h

Filmes ao ano: 10 (digital)

Mestrado e Doutorado em Multimeios e arte.

Resumo:

Há grande peso em matérias teóricas (20) e poucas práticas (11)

Há matérias bastante peculiares, como “matemática” e somente algumas de história com o específico “cinema”.

Por ser uma habilitação, há matérias de comunicação e no específico de “web/internet”, “multimídia” e “redes convergentes”.

2- Universidade Federal de São Carlos- UFSCAR- São Carlos

Imagem e Som

Professores:18

Carga: 2.760 h

Filmes ao ano 6 (em película)

- Mestrado (em Comunicação)

Resumo:

Seu foco é no geral do audiovisual.

Matérias práticas: 38

Matérias teóricas: 13

3- Centro Universitário Monte Serrat- UNIMONTE- Santos

Audiovisual

Carga: 3.120 h

Resumo:

É Audiovisual, o ensino de Cinema é só teórico.

Há disciplinas em separado para televisão, mídias sonoras, produção multimídia, rádio e documentário.

Matérias práticas: 30

Matérias teóricas: 15

4- Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio- CEUNSP Salto.

Curso de Comunicação Social- Habilitação: Cinema

Professores: 12

Carga horária: 3.240h

Filmes ano: 8 (em película e digital)

Resumo:

É um curso basicamente de cinema, com algumas matérias teóricas de “audiovisual” e muitas do tronco de humanidades e comunicação (é uma habilitação).

Não há disciplinas em outras mídias.

Maior enfoque na teoria (34) do que na prática (11)

5- Centro Universitário Barão de Mauá- CBM- Ribeirão Preto SP

Comunicação Social- habilitação Audiovisual – Criação e Produção

Professores: 20

Carga: 1.870 h

Filmes ao ano: 30 (digital)

Resumo:

É Audiovisual, há as disciplinas cinema, rádio, jornalismo, HQ e televisão

Maior enfoque na prática.

Matérias práticas: 22

Matérias teóricas: 21

6- Universidade de São Paulo- Escola de Comunicações e Artes- USP- São Paulo

Curso Superior do Audiovisual

Carga: 3.870 h

Professores: 26

Pós-Graduação: Mestrado e Doutorado- Programa específico: Meios e Processos Audio-visuais

Filmes ao ano: 8 (em película) e 71 (em digital)

Resumo:

É Audiovisual, mas mantém forte tradição em cinema.

Há disciplinas eletivas em novas mídias e outras de foco especializador.

A grade obrigatória equilibra teoria e prática.

Há grande produção de filmes.

7- [Fundação Armando Álvares Penteado FAAP- FACOM- São Paulo](#)

Comunicação Social- habilitação em Cinema

Professores: 52

Carga horária: 3.024 h

Filmes ao ano: 45 (em película) e 40 (em digital)

Especializações:

- Argumento e Roteiro em Cinema e Televisão.

- Produção Executiva para Televisão.

Resumo:

É uma habilitação de Comunicação, possuindo um peso grande de matérias dessa área
Há poucas disciplinas em novas mídias, a não ser “hipermídia”.
Grande equilíbrio entre matérias teóricas e práticas de Cinema.
Produz um número grande de filmes ao ano, principalmente em película.

8- Universidade Anhembi Morumbi- UAM –São Paulo

Cinema

Professores: 15

Carga: 3.200 h

Filmes ao ano 8 (em digital)

Mestrado e Doutorado. (em Comunicação)

Resumo:

Possui foco em cinema, mas há algumas matérias, poucas, do genérico audiovisual.

Não há disciplinas em outras mídias.

Há também um curso tecnológico nesta universidade.

Matérias Práticas: 19

Matérias Teóricas: 16

9- Centro Universitário Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial- [SENAC](#)- São Paulo

Audiovisual - Cinema e Vídeo

Professores: 13

Carga: 3.312 h

Filmes ao ano: 18 (digital)

Resumo:

Consegue equilibrar bem cinema e audiovisual, inclusive rádio e televisão.

Muito enfoque na prática.

Matérias práticas: 49

Matérias teóricas: 12

RJ:

[10- Universidade Federal Fluminense- UFF- Niterói](#)

Cinema e Audiovisual

Bacharelado

Professores: 20

Filmes por ano: 6 (em película) e 60 (em digital)

Pós- graduação: - Mestrado e Doutorado

Carga horária: 2760 h

Resumo:

Seu enfoque é cinema, não estuda outras mídias ou linguagens.

Há distribuição equânime entre teoria e prática. Há um grande número de disciplinas optativas.

Graças ao digital, conseguiu estabilizar a realização de filmes.

Possui também Licenciatura

11- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC-RJ

Habilitação: Cinema

professores: 22 (específicos de Cinema, todavia há muitos de Comunicação)

Carga horária: 2.940 h.

Filmes ano: 36 (digital)

Mestrado em Comunicação e Imagem (em Comunicação).

Resumo:

É uma habilitação de Comunicação, então possui muitas matérias nesse tronco.

Maior enfoque na teoria (23).

Matérias práticas: 16

Por ser uma escola católica há matérias religiosas.

12- Universidade Estácio de Sá- UNESA- Rio de Janeiro

- Cinema

Carga: 2.495 h

Resumo:

Inexistem matérias que falam sobre outras mídias ou linguagens além do cinema.

Matérias práticas: 30

Matérias teóricas: 20

MG:

13- Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF- Juiz de Fora.

Cinema e Audiovisual.

Carga: 2400 h

Professores: 11

Resumo:

Apesar de ter “Cinema” em seu nome, só possui uma matéria introdutória sobre essa linguagem, na sequência, centra-se em matérias da área de comunicação, meios eletrônicos, publicidade, rádio, TV e Hiperfídia.

É um curso basicamente teórico.

Matérias Práticas: 09

Matérias Teóricas: 24

14- Centro Universitário UNA – Belo Horizonte

Cinema e Audiovisual

Professores: 22

Carga: 2.912 h

Filmes ao ano: 28 (em digital)

Pós-Graduação: História, Teoria e Crítica de Cinema e Cinema na Arte Contemporânea.

Cinema e Arte Contemporânea

Resumo:

É basicamente ensino de Cinema, de Audiovisual existem poucas disciplinas, como teoria de “meios eletrônicos” e “mídias digitais”, além de algumas de “vídeo e televisão”

Matérias práticas: 23

Matérias teóricas: 18

15- Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG- Belo Horizonte

Cinema de Animação

Professores: 15

Carga: 2700 h

Pós-Graduação- Mestrado- Criação e Crítica da Imagem em Movimento

Obs.: O curso de ARTES DIGITAIS será extinto em 2012 - forma cerca de 10 alunos por semestre, com uma produção média de 10 filmes por ano.

Resumo:

É o mais antigo curso de Animação no Brasil.

Analisando suas matérias obrigatórias notamos uma hegemonia do ensino teórico, não tivemos acesso às eletivas para saber se há mais práticas.

ES:

16- Universidade Federal do Espírito Santo- UFES- Vitória.

Comunicação Social – habilitação Audiovisual

Professores: 23

Carga: 2.700 h

Resumo:

Não há matérias específicas de “cinema”, a não ser “documentário”. Existem disciplinas como “multimídia e artes interativas” e “infografia e videografismo”.

Matérias práticas: 14

Matérias teóricas: 14

TECNOLÓGICOS:

SP:

1- Faculdades- VERIS- Campinas.

Produção Audiovisual

Carga: 1.600 h

Resumo:

Não há nenhuma disciplina específica de linguagem cinematográfica, mas existem de rádio, televisão, hipermídia, animação e mídias digitais.

Matérias práticas: 15

Matérias teóricas: 14

2- Faculdades Metropolitanas Unidas- FMU- São Paulo.

Produção Audiovisual

Professores: 21

Carga: 1.769 h

Filmes ao ano: 28 (em digital)

Resumo:

Sem disciplinas específicas em cinema, mas genéricas de áudio e vídeo. Em cruzamento de mídias existe “Montagem Multimídia”.

Não é possível compreender se várias das suas disciplinas têm abordagem prática ou teórica.

3- Universidade Anhembi Morumbi- UAM- São Paulo.

Superior de Tecnologia em Produção Multimídia - Design de Animação

Professores: 15.

Carga: 2.000 h

Filmes ao ano 15 (em digital)

Obs.: nessa IES há também um bacharelado na área.

Resumo:

Realmente possui um recorte específico, em design de animação, como se caracterizam formalmente os cursos tecnológicos. Tem enfoque prático.

4- Faculdades Integradas Rio Branco FRB- São Paulo.

Produção Audiovisual

Professores: 10

Carga: 1.600 h

Resumo:

Não possui nenhuma disciplina ligada a cinema, é focada em imagem e som sem determinar a linguagem. As informações genéricas não permitem dizer se há teoria ou prática nos ensinamentos aplicados.

MG:

5- Centro Universitário do Triângulo Mineiro- UNITRI- Uberlândia.

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Carga: 2.055 h

Não disponibilizaram outras informações

ES:

6- Faculdades Integradas São Pedro- Vitória

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Professores: 29

Resumo:

Sem disciplinas específicas em cinema, há uma disciplina de “produção para web e técnicas de animação”.

Matérias práticas: 16

Matérias teóricas: 08

LICENCIATURA

RJ:

1- Universidade Federal Fluminense UFF – Niterói

Professores: 20

Carga horária: 2.850 h

Resumo:

Curso em fase de implantação. Pretende preparar profissionais do ensino com conhecimento principalmente em cinema, vídeo e televisão.

Matérias práticas: 16

Matérias teóricas: 08

CENTRO OESTE

BACHARELADOS:

GO:

1- Universidade Estadual de Goiás UEG- Goiânia.

Comunicação Social - Habilitação Audiovisual

Professores: 13

Carga: 2.795 h

Filmes ao ano: 15 (em digital)

Resumo:

Não há destaques a ser dados, exceto existirem poucas matérias no tronco obrigatório, e uma interessante disciplina chamada “Realidade Regional Audiovisual”, afinal não é algo comum que as universidades procurem conhecer seus mercados. Apesar de ser uma habilitação não foram apresentadas as disciplinas de Comunicação, mas de

Humanidades.

Matérias práticas: 11

Matérias teóricas: 14

2-Universidade de Brasília- UNB- DF- Brasília

Comunicação Social – Audiovisual

Professores: 21

Carga: 2.790 h

Filmes ao ano: 20 (em digital)

Pós-Graduação: Mestrado e Doutorado em Comunicação

Resumo:

Há uma opção por aumentar as disciplinas optativas. A Oficina Básica de Audiovisual é comum a diversos cursos, conforme explicaram os professores Caíque Novis e Dácia Ibiapina em entrevistas.

Apesar da tradição do curso não são realizados muitos filmes.

Matérias práticas: 22

Matérias teóricas: 15

3-Instituto de Educação Superior de Brasília- IESB- DF- Brasília

Comunicação Social- Cinema e Mídias Digitais

Professores: 21

Resumo:

Além de Cinema é um curso de Mídias Digitais. Procura trabalhar com interatividade.

É uma habilitação da Comunicação, mas não apresenta muitas matérias nessa área.

Matérias práticas: 28

Matérias teóricas: 19

TECNOLÓGICOS:

1- Instituto Científico de Ensino Superior e Pesquisa- ICESP- DF, Brasília.

Comunicação Social – Produção Audiovisual

Professores 6

Carga:1.880 h

Filmes ao ano 10 (em digital)

Resumo:

Chama-se Audiovisual, mas seu foco, pelo menos formal, é em Cinema.

Matérias práticas: 17

Matérias teóricas: 6

2- Universidade Paulista- UNIP- Brasília

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Carga 1600 h

Resumo:

Não há matéria específica para a linguagem cinematográfica. As nomenclaturas são por demais genéricas, não sendo possível divisar o que é teórico e o que é prático.

NORDESTE

BACHARELADOS:

BA:

1- Universidade Federal do Recôncavo da Bahia- UFRB- Cachoeira

Comunicação habilitação- Cinema e Audiovisual

Professores: 16

Carga 3.332 h

Resumo:

Sua principal abordagem é o cinema documentário.

Matérias práticas: 20

Matérias teóricas: 19

2- Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia- UESB- Vitória da Conquista.

Cinema e Audiovisual

Professores- 4

Carga: 3.170 h

Filmes ao ano: 2 (em digital)

Resumo:

Procura conciliar matérias mais genéricas de audiovisual com cinema. Poucos filmes por ano e professores específicos.

Matérias práticas: 20

Matérias teóricas: 20

3- Faculdade de Tecnologia e Ciências- FTC

Comunicação Social- habilitação: cinema e vídeo.

Nº de professores: 07 (sete)

Carga horária: 2.700 h.

Filmes/ano: 10 filmes (em digital).

Resumo:

Assenta-se na tradição do cinema, o vídeo funciona como suporte, também possui algumas matérias de Comunicação, por se tratar de uma habilitação.

Matérias Práticas: 19

Matérias Teóricas: 17

CE:

4- Universidade Federal do Ceará- UFC- Fortaleza.

Cinema

Professores: 16

Resumo:

Apesar de novo, é um curso tradicional de cinema, englobando alguns estudos em mídias digitais.

Maior enfoque na realização

Matérias práticas: 34

Matérias teóricas: 12

5- Universidade de Fortaleza- UNIFOR- Fortaleza

Audiovisual e Novas Mídias

Professores: 12

Carga: 2.880 h

Resumo:

Não é muito claro a que “novas mídias” o curso se refere, aliás é um título que demanda uma constante atualização do curso, afinal as “novas” mídias rapidamente deixam de sê-lo. Pelas nomenclaturas, podemos concluir que há uma generalização de “audiovisual”, sem haver nenhum estudo específico de cinema, internet ou televisão.

Matérias práticas: 11

Matérias teóricas: 16

PE:

6-Faculdade Maurício de Nassau- FMN- Recife

Cinema

Professores: 6

Carga: 2.700 h

Resumo:

Trabalha com o específico cinema, pelo menos na teoria (não temos qualquer informação sobre exercícios e filmes finalizados). Sua grade é semelhante à tradicional do cinema e não há qualquer referência a outras mídias ou linguagens.

Existe um evidente desequilíbrio, com a formação tendendo para a teoria.

Matérias práticas: 15

Matérias teóricas: 29

7- Universidade Federal de Pernambuco- UFPE- Recife

Comunicação Social – Cinema

Professores 13

Carga 2.700 h

Filmes por ano: 40 (em digital)

Resumo:

É uma habilitação da Comunicação Social. Possui uma estrutura curricular típica de cursos de cinema, não abordando outras mídias ou linguagens.

Matérias práticas: 15

Matérias teóricas: 12

RN

8- Universidade Potiguar- UNP- Natal.

Comunicação Social – Cinema

Professores: 16

Carga 3.080 h

Filmes ao ano: 30 (em digital)

Resumo:

Trata-se de uma habilitação em Comunicação e tem uma estrutura voltada para o ensino de cinema.

Matérias práticas: 21

Matérias teóricas: 16

SE:

9- Universidade Federal de Sergipe- UFS- Sergipe

Comunicação Social- habilitação Audiovisual

Professores: 15

Resumo:

O curso de audiovisual é uma habilitação em Comunicação, com muitas matérias nesse tronco. Procura equilibrar o geral de audiovisual com cinema e mídias digitais.

Matérias práticas: 20

Matérias teóricas: 17

TECNOLÓGICOS:

BA:

1- Centro Universitário Jorge Amado- UNIJORGE- Salvador.

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Professores: 7

Carga: 1774 h

Filmes ao ano 11 (em digital)

Resumo:

Não ensina cinema, apenas TV e Vídeo.

Possui disciplinas visando especializações, chamadas de “Qualificação Profissional” para os considerados setores médios do cinema, como “assistente de produção audiovisual”, “operador audiovisual” e “editor/finalizador”.

Matérias práticas: 18

Matérias teóricas: 09

PB:

2- Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas- FACISA Campina Grande

Produção Audiovisual

Carga: 1.800 h

Resumo:

Sua grade se compõe de matérias genéricas de Rádio, Cinema e Televisão.

Matérias práticas: 17

Matérias teóricas: 11

NORTE

BACHARELADOS:

PA:

1- Universidade Federal do Pará- UFPA- Belém.

Cinema e Audiovisual

Carga: 3286 h

Professores: 7

Resumo:

Equilibra matérias de Audiovisual com Cinema. Tem uma preocupação com o estudo do cinema regional, como se nota em “Cinema Amazônico”.

Matérias práticas: 30

Matérias teóricas: 19

TECNOLÓGICOS

PA:

1- Instituto de Estudos Superiores da Amazônia- IESAM- Belém

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Carga: 1.728 h

Obs.: O Curso começará somente em 2012

Resumo:

As disciplinas são gerais, de audiovisual, quando mostra alguma abordagem específica é

em televisão.

Matérias práticas: 21

Matérias teóricas: 16

AC:

2- Instituto de Ensino Superior do Acre- IESACRE- Rio Branco.

Produção Audiovisual

Carga horária: 1680 h

Obs.: O Curso terá início somente em 2012.

Resumo:

Terá algumas matérias em audiovisual, mas o foco de realização será em Cinema.

Matérias práticas: 16

Matérias teóricas: 10

Algumas considerações:

1- em algumas escolas de Audiovisual, notamos um abandono completo do específico CINEMA, o que nos parece preocupante, porque defendemos que esta continua sendo a linguagem matricial de todo o audiovisual. Além desse fato, a presença cada vez menor de jovens nas salas de exibição pode significar uma séria ameaça, principalmente, para o frágil cinema brasileiro;

2- na maioria das escolas o DOCUMENTÁRIO é uma disciplina autônoma, em outras escolas pode palavras, este fazer parte de outros conteúdos ou sequer ser ensinado. Para a presente pesquisa, resolvemos não traçar diferenciações entre documentário e ficção, ao falarmos sobre as áreas do audiovisual, a não ser quando absolutamente necessário e

3- ainda são poucas as reflexões dentro das escolas acerca dos enormes potenciais abertos pelas mídias digitais: convergência, interatividade, *cross-mídias*, novos formatos narrativos, o que se traduz na tímida presença destas nas grades curriculares.

Essas discussões estão presentes nesta tese e serão retomadas também em CONCLUSÕES. Feitas essas considerações passamos a um panorama internacional.

2.3 ESCOLAS INTERNACIONAIS UNIVERSITÁRIAS, DE ALTA CAPACITAÇÃO E POLITÉCNICAS.

O objetivo deste capítulo é fornecer informações sobre escolas que trabalham com cinema e audiovisual ao redor do mundo em tempos de cinema digital, de forma a darmos sustentação a alguns debates que estabeleceremos ao longo desta tese. Como já dissemos não falaremos aqui especificamente sobre a tecnologia digital mas sobre temas amplos, que podem ou não encontrar similitudes no Brasil mas que, todavia, esperamos estimular reflexões e inspirar novas experiências nas nossas escolas.

Existem, de fato, situações sem precedentes por aqui, como a estadunidense Stanford, com o foco na especialidade do documentário. Outros fatores também podem tornar uma comparação por si só forçosa: as tradições próprias de cada país, as cinematografias consolidadas e quase um século de ensino de cinema, como em algumas europeias, e a presença de indústrias cinematográficas, tal como na Índia ou como a de Hollywood, que facilitam a inserção dos alunos em mercados de trabalho... Vale mencionar, ainda, os processos seletivos típicos de cada país e alguns cursos que possuem um pequeno número de alunos por sala, como a já citada Stanford, a polonesa Polish National Film, TV and Theatre School, a Aalto da Finlândia, a croata Academy of Dramatic Arts e outras. Também reconhecemos que existem diferenças entre escolas públicas e privadas, tal como no Brasil, mas consideramos que as análises ficariam por demais amplas, então optamos por não as fazer.

Todas as escolas aqui estudadas são associadas à CILECT, Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision. A CILECT é uma associação mundial de escolas de cinema e televisão, cujo objetivo é fornecer meios para a troca das ideias entre as escolas membro, auxiliando na compreensão do ensino de audiovisual.

Segundo nos informa em site próprio, dedica-se à criação, ao desenvolvimento e à manutenção da cooperação regional e internacional entre as escolas e ao incentivo do ensino de cinema e televisão no mundo. Além disso, ajuda na compreensão do audiovisual como uma chave para o desenvolvimento cultural e das comunicações, atuando como ferramenta de instrução, informação, documentação e pesquisa na área.

A CILECT foi fundada em Cannes em 1955, com a intenção de estimular um diálogo entre escolas de cinema no mundo, profundamente raro nesta época. Associaram-se, inicialmente, oito países: Grã Bretanha, Checoslováquia, França, Itália, Polônia, Espanha, União Soviética e os Estados Unidos.

Atualmente as escolas associadas à CILECT são: 153 (Full e partner members), nos cinco continentes. Sua presidente é brasileira, a professora Maria Dora Genis Mourão, eleita em novembro de 2011, que explica os perfis das filiadas:

Existem na CILECT:

1. Escolas em Universidades;
2. Escolas de alta capacitação profissional (são de nível superior, mas não estão vinculadas a Universidades. No entanto com o tratado de Bolonha¹⁹ essas escolas tiveram que se vincular a Universidades, ou entrar no sistema educacional do País) e
3. Politécnicas são escolas profissionalizantes. Acredito que depende do país elas são de nível superior ou de nível médio. (MOURÃO, Dora- **RES: escolas cilect_dúvida**. Disponível em lucianarodrigues68@terra.com.br em 20 de agosto de 2011)

Não foi possível discorrer acerca de todas as associadas, desse modo selecionaram-se algumas, 32 ao todo, cujas informações foram adquiridas em publicações (revistas e sites) e entrevistas realizadas especificamente para esta tese durante o Congresso de 2010 da CILECT, em Barcelona, e complementadas por e-mail. Também utilizamos as transcrições sem edição das conversas ocorridas no Congresso Cilect de Pequim em 2008, que constam da publicação THE STATUS QUO AND TREND OF INTERNATIONAL FILM EDUCATION, sem tradução para o português. Não se trata de uma amostragem quantitativa, tarefa impossível pelas especificidades e volume, então procuramos um equilíbrio entre continentes e perfis, centrando em panoramas ilustrativos.

O foco recaiu principalmente sobre as escolas em universidades, as demais, de Alta Capacitação e Politécnicas, por suas peculiaridades, podem servir de parâmetros para experiências outras, que estão surgindo ou poderão surgir.

Ao final do capítulo há uma análise das escolas situando, em alguns pontos destacados sobre como se dá no Brasil, mesmo que seja para falar sobre situações sem precedentes em nossas terras mas que podem contribuir para reflexões, objetivo principal deste capítulo. É importante salientar que não há aqui qualquer pretensão de

¹⁹ A Declaração de Bolonha, de 1999, também conhecida como Tratado de Bolonha, trata-se de um documento assinado por diversos ministros de educação que se reuniram na cidade de Bolonha, Itália. Determina diretrizes únicas para as políticas de ensino superior para os países da União Europeia, a fim de melhorar a educação, permitir mobilidade entre estudantes, pesquisadores e professores e intercâmbios e investigações de natureza didática com vistas a avaliações qualitativas. Os estudos se dividiriam em três ciclos. O primeiro tem uma duração mínima de três anos, como bacharelado; o segundo no grau de mestre que dura entre um e meio e dois anos e o terceiro, no grau de doutorado.

estabelecer modelos a serem seguidos, pois as realidades dos países e cinematografias são tão peculiares que qualquer tentativa de padronização seria, no mínimo, falsa.

Abordagens diversas sobre outros assuntos que fizemos com professores e dirigentes dessas instituições, tais como novos desafios, perfis dos estudantes e relações com o mercado, estão também oportunamente distribuídas ao longo do presente trabalho, em diferentes capítulos.

UNIVERSIDADES:

AMERICA DO NORTE

University of Southern California (USC)- School of Cinema And Television

A University Of Southern California- USC, localizada em Los Angeles, é uma instituição privada, criada em 1880 e possui um dos cursos de cinema mais procurados por estudantes do mundo todo. A escola de cinema foi fundada em 1929 por Douglas Fairbanks, Presidente da “Academia de Cinema, Artes e Ciência” na época, e é reconhecida por oferecer aos estudantes o contato com profissionais da indústria cinematográfica dentro da sala de aula. Todos seus professores estão inseridos no mercado cinematográfico, fazendo com que a grade de ensino e o conteúdo abordado estejam sempre em consonância com a evolução não só da indústria, como também do mercado de trabalho. Por suas cadeiras passaram jovens que se tornaram ilustres cineastas, como George Lucas.

O currículo do curso possui duas premissas básicas que sempre acompanharam os ideais da escola: a orientação de priorizar a prática cinematográfica e uma estrutura de ensino que possibilita aos alunos, independente de suas escolhas de especialização, realizarem diversas aulas entre as disciplinas oferecidas.

Através desse processo, alunos de Estudos Cinematográficos ficam atrás da câmera e filmam curtas-metragens, roteiristas dirigem atores para aprender como realizar roteiros melhores e diretores entram em contato com os trabalhos de outros colegas de gerações anteriores (DALEY, Elizabeth, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:210 TRADUÇÃO NOSSA)

Há 20 anos atuando na direção da Escola, Elizabeth Daley afirma que uma preocupação da escola é estar em sintonia com o que é produzido no mercado cinematográfico. As aulas, portanto, evoluem para englobar matérias cada vez mais recentes, como Animação, *Games*, Efeitos Visuais, Entretenimento Móvel e quaisquer outras formas de novas mídias. Outra preocupação da escola é dar ao aluno a noção de *business*, que acompanha a realização cinematográfica.

(...) Nós nos preocupamos muito em ensinar os estudantes a respeito de como a parte do *business* funciona. Alguns de nossos alunos são muito interessados em filmes experimentais ou em filmes independentes e nós também temos uma boa divisão de documentários. Mas é interessante, assim pensamos, que a faculdade se esforce para que os alunos entendam que isso é um negócio e, quaisquer que sejam suas especializações, eles devem entender como o sistema funciona. (DAILEY, Elisabeth, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:211 TRADUÇÃO NOSSA)

Para ilustrar sua opinião, Daley comenta que a separação entre arte e *business* sempre existiu. O aluno precisa entender que a indústria cinematográfica é variável e o que guia este aspecto é o a evolução do *business*. O fato de que o cinema é uma arte cara também ajuda Daley a confirmar sua crença

(...) É uma arte cara, então, deve-se ser responsável com a grande quantidade de dinheiro necessário. Normalmente é dinheiro alheio, que precisa ser empregado com respeito. Não que não se possam fazer filmes pessoais, mas não existe direito de desperdiçar o dinheiro de outra pessoa (DALEY, Elisabeth, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:217 TRADUÇÃO NOSSA)

O processo de seleção do curso vale-se de exames de admissão básicos no território norte-americano, como o SAT para os alunos de graduação, e o GRE para os de pós-graduação. No entanto, Daley declara que as vagas não estão reservadas para os estudantes com os melhores resultados nestes exames. Muitas vezes, o grau de seleção se baseia no portfólio do aluno ou em suas declarações pessoais afirmando o porquê de querer cursar a instituição. Este processo funciona, de acordo com Daley, porque o foco maior da universidade é formar, justamente, os profissionais mais interessados no campo cinematográfico, fazendo com que o curso, em seus primeiros anos, englobe as mais variadas matérias como Filosofia, História Geral, Língua Inglesa etc..

Em cursos como Estudos Críticos, há matérias gerais da universidade, como Matemática e Produção que os alunos devem cursar antes das específicas de sua graduação. O mesmo acontece na especialização em Roteiro Cinematográfico, ou seja, antes de roteirizar seus curtas, longas e documentários, os estudantes necessitam concluir direção, fotografia e produção.

(...) Um diretor pode dizer “*Eu não sou um bom diretor de fotografia, mas eu sei como a câmera funciona e sei o que as lentes fazem, então posso colaborar com o diretor de fotografia*” Aí está a diferença no nosso curso. Nunca se é admitido no curso como um diretor, um editor, um diretor de fotografia, um desenhista de som,. Uma pessoa é admitida na divisão de produção e deverá fazer tudo. Espera-se, assim, que ao experimentar essas possibilidades, descobrirá qual desempenha melhor..(DALEY, Elisabeth, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:213 TRADUÇÃO NOSSA)

A distribuição das aulas durante o curso segue uma estrutura que facilita ao aluno a descoberta de seu campo de interesse. Nos primeiros anos são realizados diversos curtas-metragens com uma rotatividade de funções entre os alunos. No terceiro ano, quando o estudante já tem certo conhecimento a respeito dos campos de estudo, as aulas já se tornam específicas e a distribuição dos alunos por grupo segue a composição de uma equipe de filmagem, com os próprios alunos decidindo suas respectivas funções em cada projeto. Cerca de quatro filmes por equipe são realizados entre o segundo e o terceiro ano, a faculdade distancia-se, gradativamente, dos alunos e deixa-os responsáveis pelas etapas de produção: desde a elaboração do roteiro até os processos de financiamento.

Após esse período, as aulas passam a ser somente focadas na realização cinematográfica. As matérias básicas e genéricas dão espaço para cursos cada vez mais específicos, unindo-se à estrutura dos próximos projetos exigidos. No terceiro ano, por exemplo, o aluno une-se a outro e a dupla formada intercala duas funções distintas em dois filmes diferentes: o primeiro roteiriza e dirige, enquanto o segundo fotografa e edita. Daley credits o sucesso de seus antigos alunos a este método de alternância de funções. Como exemplo, ela cita Walter Murch²⁰ que chegou à universidade com o intuito de se tornar diretor, mas com suas experiências como editor, provenientes da estrutura rotativa de funções, descobriu sua verdadeira vocação.

Ainda, Daley afirma que a escola preza por contratar somente professores que fizeram parte do mercado de trabalho por muito tempo, para que suas experiências e a excelência no campo possam abrir a mente de todos os alunos de maneira muito mais prática do que teórica ou imaginativa. Desse modo, o aluno terá a curiosidade de descobrir novas funções e abandonará a ideia fixa de uma formação desejada, que o acompanha antes mesmo de sua admissão na faculdade,

(...) O que pedimos para os professores é que, o que quer que seja o que eles ensinam, devem ter realizado de uma maneira extremamente satisfatória. Então todos os professores de fotografia são pessoas que realmente fizeram filmes, todos os diretores realmente dirigiram filmes. Em estudos críticos, queremos que tenham publicado livros. Nós não temos pessoas ensinando aqui que estudaram mas que não fizeram nada profissionalmente. (DALEY, Elizabeth, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:216 TRADUÇÃO NOSSA)

Acrescenta a professora outro ponto considerado essencial pelo corpo docente da faculdade: a relação dos alunos com o mundo real do mercado cinematográfico. Daley afirma que a faculdade além de ensinar o conteúdo deve também

²⁰ Editor: "O Poderoso Chefão" ; "Apocalypse Now", entre outros

servir de simulador do mundo real. Para isso, oferecem aulas de atuação para os diretores, com o intuito de treinar a relação profissional do aluno para a excelência além dos aspectos técnicos, e integram diversos aspectos das novas mídias dentro do currículo do curso. Para ela a narrativa cinematográfica ainda respeita os padrões que foram estabelecidos desde a criação do cinema, porém acompanhar a evolução do meio como esta narrativa é apresentada tem sido um dos principais desafios da faculdade. Uma das maneiras de resolver estes impasses é fazer com que os alunos se perguntem, primeiramente: “Onde as pessoas irão assistir a isso?”. Após a resposta, o caminho para a experimentação torna-se mais simples.

Também docente da USC, Doe Mayer, em entrevista destinada a esta pesquisa, disse que a escola vem tentando equilibrar as grandes novidades trazidas com o digital e a manutenção da essência do cinema, que é a de contar histórias.

A USC preza por sua excelência e referência no mercado de formação de alunos qualificados para trabalhar em qualquer parte do globo. Para isso, mesmo após formado, o aluno ainda é observado pelos professores, para que o corpo docente tenha uma autocrítica em relação à formação acadêmica dos alunos. De acordo com Daley, a avaliação do sucesso dos alunos não se mede, apenas, de maneira financeira. O foco é no tipo de trabalho que os alunos têm feito e se estão apresentando sucesso de maneiras variadas, sejam eles editores, sejam roteiristas, sejam diretores ou desempenhem qualquer outra função.

University of California- Los Angeles (UCLA)- School of Theater, Film and Television

A University Of California- Los Angeles (UCLA) é uma escola pública, fundada em 1919 e oferece, dentro da mesma escola, um programa de Cinema, Televisão e Mídia Digital e outro de Teatro, que possuem disciplinas e exercícios em comum. São quatro anos de formação com um programa com a imersão do aluno na educação midiática. Durante os dois primeiros anos de faculdade, o aluno realiza aulas de matérias gerais, como Humanidades, Estudos Científicos e Línguas Estrangeiras e, somente após completar esta etapa com sucesso, o aluno avança em seu aprendizado específico nas áreas de Cinema, Televisão e Mídia Digital.

Segundo informam seus prospectos o coração da escola é a escrita dramática, seja para cinema, teatro ou televisão, buscando integrar todas estas linguagens.

Este curso de graduação da UCLA é conceituado internacionalmente por sua estrutura de aulas e recursos de pesquisa. Recebe cerca de 30 novos estudantes por ano e fornece, durante o período de estudos, os mecanismos necessários para que a formação obtida durante as aulas seja extremamente diversa e abrangente em todos os aspectos da produção audiovisual. Após os três primeiros anos, o aluno deve estar preparado o suficiente para escolher sua especialização e focar seus estudos apenas em um aspecto da realização.

A UCLA, centrada na união entre o domínio estético e o prático, oferece aos alunos a possibilidade de realização de diversos curtas-metragens (ficção e documentário) e o contato com renomados profissionais da indústria que atuam como professores visitantes.

A universidade tem como ênfase a atualização profissional de seu currículo, buscando posicionar o aluno diante das principais inovações do mercado audiovisual. Atualmente, tem investido na tecnologia digital, utilizando-a como parte essencial em diversas disciplinas do curso (narrativa para *videogames*, efeitos visuais, cinematografia digital etc.), enquanto também tem buscado digitalizar todo o conteúdo de sua biblioteca audiovisual para acesso facilitado de seus alunos e pesquisadores. Ainda assim, explicou conforme explicação de Gyula Gazdac, docente da área de Direção e Narrativa, para a presente pesquisa, achar o cerne da história independe da tecnologia adotada.

Mais do que simplesmente treinar seus estudantes para adaptá-los ao que

já existe, explica Gazdac, a UCLA busca formar profissionais que transformem o mercado, que sejam “pioneiros” nos campos escolhidos.

Stanford University- Department of Art and Art History

Atualmente não há similar brasileiro à Stanford, o que não impede que seja objeto de análise a fim de pensar em se e como ela se enquadraria na realidade brasileira, pois seu foco é o somente o documentário.

Desde 1965, a Universidade de Stanford, na Califórnia, oferece o curso de pós-graduação em realização de documentário. Henry Breitrose, do seu quadro docente, comenta que o foco da universidade e, conseqüentemente, do curso é a adoção do método de especialização específica (...) “Se você quiser aprender cinema, não venha para cá. Se você quiser aprender cinema-documentário, venha. É isso que nós fazemos”. (BREITROSE, Henry. Beijing 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:279)

A especialização em documentário abrange tanto a narrativa cinematográfica quanto a televisiva. Muitos alunos trabalham para canais de emissoras públicas de televisão, como a National Geographic Channel.

Segundo Breitrose, o número de vagas oferecidas para os dois anos de curso é extremamente limitado, com no máximo oito alunos aprovados anualmente, dentre cerca de 150 candidatos. Destes oito alunos a maioria possui graduação em história, ciência política, sociologia etc.. Poucos possuem um diploma diretamente relacionado ao estudo de cinema.

O processo de seleção tem como pilar principal a avaliação escrita combinada com o conceito de diversificação do corpo estudantil. Afirma Breitrose que a universidade faz uma avaliação cuidadosa da carta de apresentação do aluno, esperando encontrar respostas diferenciadas a respeito da razão pela procura do curso, ao mesmo tempo em que tenta escolher candidatos dos mais diversos *backgrounds*.

O curso de dois anos é distribuído entre seis trimestres. A cada trimestre, o aluno realiza um documentário, podendo buscar apoio dentro da própria universidade, em pequenos intercâmbios entre os diversos cursos oferecidos pela instituição.

O foco do curso é a prática do documentário. As matérias oferecidas, portanto, são de especialização prática em produção, fotografia, edição, direção etc.. O espaço para a teoria existe de maneira um pouco mais controlada. Existem algumas poucas matérias de história do cinema e teoria do filme, porém, se há um desejo do

aluno em aprimorar a teoria, ele deve buscar outros departamentos da universidade, como Estudos Fílmicos ou Estudos Culturais. Para eles a vantagem deste método centra-se na questão da graduação ser extremamente flexível em relação às escolhas de matérias. É uma estratégia que, segundo o professor, tem dado certo desde a criação do curso. O número restrito de alunos por ano é visto como uma vantagem para Breitrose:

(...) Em programas pequenos, todos os professores sabem o que seus alunos estão fazendo. (...) apreende-se o que as pessoas têm feito ao conversar com elas, e com poucos alunos pode-se fazer isso. Pode-se tratar estudantes de maneira individual e sempre que precisarem de algum conselho serão ajudados. Com programas maiores é mais difícil. É como a diferença entre um pequeno barco e um navio de guerra. Pode-se cuidar de um barco pequeno com cuidado, mas um barco de guerra é mais difícil. Demora mais tempo para manobrar. (BREITROSE, Henry. Beijing 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:82 TRADUÇÃO NOSSA)

AMÉRICA LATINA:

Universidad del Cine (UCINE)

Inaugurada em 1991 em Buenos Aires, a Universidade del Cine oferece programas de graduação em diversos campos do cinema, como Direção, Roteiro e Fotografia. Ao aluno interessado em cursos teóricos, a Universidade também proporciona uma formação em História, Teoria e Crítica Cinematográfica e um diploma de capacitação profissional no ensino de cinema. Os cursos duram cerca de cinco anos, três anos e meio como intermediário, licenciatura, e mais um ano e meio para completar a graduação. Abrange desde o meio teórico e humanista até os detalhes práticos de cada especialização escolhida.

Os alunos, independente da especialização escolhida e desde o início do primeiro ano letivo, devem cursar matérias obrigatórias de conhecimento humanista e de desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Alunos de Direção, por exemplo, cursam Legislação e Produção, enquanto os de Roteiro de Cinema estudam Direção de Atores. Somente após completarem as aulas básicas, os alunos são orientados de acordo com a especialidade escolhida.

Cada filme realizado pelo aluno recebe acompanhamento dos professores, não somente durante todo o processo de produção, mas também de distribuição, com a Universidade investindo em um departamento de distribuição e difusão dos filmes dos

alunos em canais de televisão e festivais de cinema ao redor do globo.

A Universidade não se limita ao apoio somente da realização de Curtas-metragens, pois alunos e ex-alunos produzem longas-metragens desde 1996 e contam com a participação desta no papel de produtora associada. De acordo com Mario Santos, da direção do curso, o número cada vez maior de longas-metragens e curtas-metragens, (150 ao ano, com uma média de dez em 35 mm, 30 em 16 mm e 100 em vídeo) produzidos pela Universidade dá-se por conta da disseminação das tecnologias digitais.

No entanto, o aumento da facilidade para se filmar também pode causar uma diminuição na qualidade final dos filmes, ressalva. Para ele muitos realizadores tratam a filmagem em formato digital com displicência por usar um material extremamente mais acessível do que a película, exagerando na quantidade de conteúdo filmado. Considera que também são possíveis escolhas estéticas, não necessariamente mais econômicas:

Hoje a tecnologia digital também está em formatos de alta qualidade e isto ajuda a certos tipos de produções. Nós, quando falamos de fazer filmes, o que temos aprendido com o mundo digital é que se se finalizar em 35 mm para exibição, o digital não é uma alternativa econômica. Pode ser uma alternativa estética, para uma pesquisa ou um projeto no qual muito material é necessário, para um projeto de improvisação grande, nesses casos, sim. Mas se não, se for um filme convencional, no final dá no mesmo fazê-lo em película. (SANTOS, Mário. Entrevista para autora. novembro de 2010. Barcelona)

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos- CUEC- Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM)

O Centro Universitário de Estudos Cinematográficos (CUEC) da UNAM, fundado em 1963 sob influência do cinema francês dessa época, é um dos mais antigos curso de cinema da América Latina.

O curso tem duração de quatro anos e meio e se divide em duas etapas. Nos primeiros anos, todos os alunos concluem as mesmas matérias básicas que englobam as principais áreas de produção cinematográfica. A partir do meio do curso, eles optam por um campo de especialização e continuam seus estudos focados na área profissional escolhida.

Ao todo, os alunos realizam cerca de seis curtas-metragens durante todo o curso, entre ficções e documentários e em meios de captação variados, digitais e película. A escola também oferece um apoio financeiro, trabalhando como coprodutora em longas-metragens de alunos, atuando para que seus realizadores conquistem

prestígios antes mesmo de se formarem, segundo declara Armando Casas, diretor e professor de CUEC há mais de dezessete anos. O Centro vem tentando se adaptar com a realidade do que é o digital sem, entretanto, perder a riqueza que o convívio, dentro da escola, que o celuloide propiciava, pelas próprias peculiaridades do processo, por exemplo, de estarem todos junto a uma moviola em todas as demais etapas de realização.

Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)

O CCC, criado em 1975 no México, tem como objetivo, desde o início de suas atividades, a união das narrativas cinematográfica com as mais diversas formas de difusão cultural e de expressões artísticas.

O diretor do CCC , Henner Hoffman, afirma que uma de suas missões é fazer entender que a linguagem cinematográfica não mudou.

O Curso Geral de Estudos Cinematográficos, o principal oferecido pela escola, é dividido em quatro anos, com os dois primeiros focados em ensinar ao aluno as diretrizes básicas da realização cinematográfica.

Nos dois anos seguintes, os alunos escolhem uma especialização que deverão seguir até o fim do curso (entre Direção, Fotografia, Pós-Produção e Produção)²¹

Durante todo o curso os alunos realizam exercícios práticos em vídeo e filme como treinamento para o trabalho de conclusão de curso: a realização de uma ficção e um documentário.

²¹ A Escola oferece um curso de roteiro com duração de dois anos e diversos cursos de extensão universitária que abrangem matérias como documentário, direção de arte, direção de atores etc..

EUROPA:

Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (ESTC)

A ESTC de Lisboa oferece um curso de cinema de três anos de duração e, em seu currículo, há aulas variadas que introduzem o aluno às principais funções da realização cinematográfica, preparando-o para uma escolha de especialização em seu último ano.

Ligada ao Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), o curso de cinema da ESTC é organizado em dois ciclos de ensino, capacitando o aluno em dois graus diferentes: Bacharelado e Licenciatura. Durante o primeiro ano os alunos aprendem, na prática e na teoria, os fundamentos das matérias básicas como Direção, Produção e Roteiro (Classificadas como Técnicas) e Fotografia, Edição e Som (Classificadas como Tecnológicas). No ano seguinte, após a experimentação do aluno com as seis especialidades, o estudante escolhe uma matéria Técnica e uma Tecnológica para continuar seus estudos. Somente no último ano o aluno decide, dentre as matérias previamente selecionadas no segundo ano, qual deverá ser sua especialização final.

É uma escola “clássica de cinema”, conforme explicou em entrevista o professor José Bogalheiro, com toda a tradição assentada na herança do cinema, não tendo sofrido alterações em sua organização ou estrutura pelo advento do cinema digital.

Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC)

Vinculada à Universidade de Barcelona, a ESCAC é uma escola de cinema focada na formação de alunos interessados nos diversos campos audiovisuais. Com duração de quatro anos, o curso de cinema da ESCAC oferece contato com diversos profissionais do campo cinematográfico europeu, conforme conta o seu fundador e diretor Josep Maixenchs. Foi fundada em 1967 como uma escola de técnicos, profissionalizante, mas em 1994 tornou-se ESCAC.

O curso de graduação é dividido em duas etapas diferentes. Nos dois primeiros anos os 80 alunos que iniciam o curso estudam matérias básicas e obrigatórias, mesclando aulas práticas com teóricas com a intenção de ampliar a visão do estudante acerca das diversas possibilidades de especialização no ramo.

Durante o terceiro e o quarto ano de estudo, os alunos escolhem um assunto em que desejam se especializar nos últimos dois anos de sua formação. Nesta etapa, o curso toma um rumo mais prático, com menos disciplinas teóricas. Nos últimos

quatro meses do curso, os alunos desenvolvem seus projetos de conclusão de curso.

A ESCAC ainda administra a produtora Escândalo films, que foi criada em 1995 mas passou à Escola em 1999, já tendo realizado centenas de curtas metragens e sete longas- metragens, além de animações e videoclipes diversos, amealhando mais de 400 prêmios. A Escândalo funciona não somente como distribuidora e coprodutora dos filmes universitários, mas também como parceira de algumas realizações independentes de seus ex-alunos. O objetivo principal da companhia é favorecer a inserção dos alunos no cenário cinematográfico mundial.

École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle- Université de Toulouse (ESAV)

A ESAV, com unidades em Paris, Rennes e Nice, oferece aos alunos um curso de formação cinematográfica com três anos de duração, com uma possível extensão de um ano de curso a ser realizado em Nova York. O intuito é capacitar o aluno para trabalhar com produção cinematográfica nas áreas de cinema, televisão, internet e telefonia, segundo seu diretor Jean-Louis Dufour.

Concentrado em oferecer um curso multidisciplinar, a ESAV une, durante três anos, matérias teóricas e práticas ensinadas por profissionais do mercado cinematográfico local. Durante os dois primeiros anos, os cursos são básicos e abrangentes por todos os campos, preparando o aluno para a escolha de sua especialização no terceiro ano (entre Direção de cinema, Direção de vídeo, Fotografia, Montagem e Produção).

No primeiro ano de curso, ao mesmo tempo em que participam das aulas, os alunos devem produzir exercícios práticos de realização: Um individual de *mise en scène*, um filme em grupo, de cinco minutos de duração em Super 16mm, e diversos outros vídeos de publicidade e clipes.

No segundo ano, as matérias tornam-se mais técnicas. Os alunos aprendem técnicas de efeitos especiais e devem dominar os programas *Final Cut* e *Motion* para que consigam finalizar seus filmes individuais e coletivos (um exercício de 12 minutos, também em Super 16mm).

Durante o terceiro ano, os alunos substituem as aulas por seminários e *workshops* enquanto trabalham em seus projetos de conclusão de curso. As principais aulas práticas são optativas e permitem que o aluno construa seu currículo do último ano, focado em matérias que possam auxiliá-lo no desenvolvimento de sua especialização. A escola oferece cursos em manuseio de câmeras HD e 35mm,

Realização Publicitária, Técnicas de Pós-Produção e outras matérias que auxiliam os alunos também na realização de seus projetos finais.

A ESAV também recebe inúmeros eventos que fornecem ao aluno um senso maior do mercado cinematográfico fora do ambiente escolar. Entre os exemplos, podem ser citados debates com diretores, feiras de cinema, estreias de filmes, envio de alunos para festivais importantes, além da produção de um festival de cinema universitário dentro da própria escola.

Deutsche Film-und Fernsehakademie Berlin- Film and Television Academy (DFFB)

Fundada em 1966, e financiada pelo governo de Berlim, a DFFB tem, como fundamento, oferecer educação profissional para que seus alunos consigam trabalhos nos campos de cinema e de televisão da Alemanha. Todos os anos, o importante festival de cinema de Berlinale acontece em suas imediações.

O professor Jan Schütte acredita no poder de intercâmbio entre as escolas, ele já lecionou em Harvard e vem estimulando, dentro da DFFB, programas com escolas europeias, como com a National Film and Television School (NFTS), na Inglaterra e Fémis, em Paris.

A DFFB abriga cerca de 150 alunos em seus cursos e oferece-lhes oportunidades de especialização nos campos de Direção, Fotografia e Produção. Nos dois primeiros anos, no entanto, as aulas são gerais e obrigatórias para todos os alunos. Somente no terceiro e último ano, os alunos montam suas próprias grades, de acordo com seus interesses, e desenvolvem trabalhos individuais na forma de realização de um filme e de um trabalho teórico.

Durante o curso, os estudantes produzem diversos programas e filmes para as televisões alemãs, graças à parceria da DFFB com os principais canais de comunicação do país. A preocupação da escola com a inserção do aluno no mercado profissional também se reflete na importância dada à contratação de professores renomados e participativos no campo cinematográfico alemão. A DFFB trabalha com professores *freelancer* que conseguem reservar parte de seu tempo para ensinar, enquanto trabalham no mercado cinematográfico e televisivo na maior parte de seu tempo.

Comenta Schütte uma peculiaridade da escola:

Eu acho que os alunos levam muito tempo para terminar seus estudos na Alemanha. O curso de direção leva cinco ou seis anos, muito longo, em minha opinião. Eles ficam muito ansiosos e não estão fazendo tantos filmes quanto eles

Zürcher Hochschule der Künste- (ZHDK)- University of Arts Zurich

O curso de Graduação em Cinema da Universidade das Artes em Zurique possui uma estrutura relativamente recente. Fundado há cerca de 20 anos, oferecia somente diplomas de graduação, conquistados após quatro anos de estudos gerais a respeito da arte cinematográfica. Nos últimos anos, a estrutura do curso alterou-se consideravelmente: o tempo de graduação passou a ser de três anos e a Universidade começou a oferecer cursos de mestrado em três áreas específicas: Roteiro, Fotografia e Produção, seguindo os ordenamentos do Sistema de Bolonha.

Com cerca de 75 alunos em todo o departamento de cinema, a professora da Universidade, Lucie Bader, comenta preferir trabalhar com um número pequeno de estudantes, afirmando que a estrutura da Universidade e do próprio curso baseia-se no acompanhamento do trabalho individual de cada aluno.

Posso dizer que temos sucesso. Nós exibiremos um filme na próxima semana no Festival de Cinema de Pequim, e acabamos de passar um filme no Festival de Cinema de Veneza. (...) Nós nos importamos muito com os estudantes e, por causa do número de estudantes ser tão pequeno, podemos focar pessoalmente em cada um. (BADER, Lucie, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 184 TRADUÇÃO NOSSA)

Durante os três anos de estudo para a graduação básica, os alunos aprendem matérias gerais, sem o foco na especialização em alguma área. O conteúdo das aulas é distribuído em períodos concentrados. Durante algumas semanas, os alunos aprendem noções básicas de Roteiros. Depois, aprendem Cinematografia durante algumas outras semanas, seguido de Produção, Edição etc.. Após o fim de cada semestre os alunos realizam curtas-metragens com temática e restrições de tempo determinados pelo corpo docente.

A presença dos professores em relação às diretrizes do trabalho universitário inicia-se desde o período de inscrição dos interessados em cursar a graduação. Durante o processo seletivo, os candidatos são avaliados a partir de vídeos feitos por eles mesmos, com a temática indicada previamente pela Universidade. Outros requisitos necessários incluem a realização de uma avaliação, a elaboração de uma crítica cinematográfica e a condição dos candidatos já estarem formados há, pelo menos, um ano, no caso da pós-graduação.

Após aprovação, a própria faculdade também interfere no trabalho dos

alunos durante o curso, servindo de ponte para o envio dos materiais para festivais diversos. Na época em que concedeu a entrevista, Lucie Bader comentou que os dez curtas-metragens da universidade realizados naquele ano já haviam percorrido mais de cem festivais ao redor do mundo.

A relação professor-aluno não termina no fim do curso. Mesmo após a formação, os professores ainda mantêm certo acompanhamento aos alunos, indicando oportunidades de trabalho e inserção no meio audiovisual da Suíça. Alguns alunos antigos já possuem reconhecimento dentro do país, realizando longas-metragens de relativo sucesso doméstico, ou ganhando prêmios em grandes festivais.

A reação da universidade diante da inserção das novas mídias no campo de ensino cinematográfico não parece preocupar Bader, que prefere manter-se longe do assunto e, conseqüentemente, da adoção dos meios no currículo do curso, afirmando que estas iniciativas podem ser aprofundadas em outros departamentos, já que o curso de cinema segue a linha tradicional.

Existem outros departamentos que utilizam a Nova Mídia, programas especializados, como o departamento de arte. Nós podemos dizer: Se você quiser fazer isso, por favor vá até tal lugar. Nós sabemos que existem especialistas na escola, meios e infraestrutura onde eles podem realizar estes exercícios, mas nós somos um curso pequeno e não permitimos que eles façam aqui. Nós trabalhamos com filmes tradicionais. (BADER, Lucie, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education.:2008:188 TRADUÇÃO NOSSA)

Aalto University (TALK) Finlândia

School of Art and Design

A Faculdade de Cinema e Televisão da Aalto University- School of Art and Design é o único curso universitário de cinema na Finlândia, e possui em seu currículo disciplinas que englobam tanto o meio de produção cinematográfico como o televisivo. As disciplinas que envolvem estes dois campos são cursadas durante o período de três anos.

A faculdade divide-se em duas vertentes: a primeira, voltada à produção, engloba os departamentos de Roteiro, Direção (Documentário e Ficção), Fotografia, Edição e Desenho de Som. A outra vertente é voltada ao aprimoramento da linguagem artística e visual, oferecendo cursos como Desenho de Produção, Desenho de Figurino e Direção de Arte em televisão e teatro. Apesar de possuir algumas matérias comuns a todos os estudantes, a Universidade, desde o período de inscrição, espera que o aluno escolha apenas um curso para se especializar.

Cada departamento possui seu próprio método de seleção de alunos, mas, comumente, o processo seletivo é dividido entre três partes: portfólio (um filme, um roteiro, um ensaio fotográfico etc.), entrevista e exame escrito. Cerca de 16 alunos são aceitos a cada ano, a partir de 400 inscritos.

São três anos de bacharelado e dois de mestrado, como determinado no Tratado de Bolonha.

O professor da Aalto, Matti Kuoztti, informa que o foco principal do curso é voltado para a prática e a produção de material. Há matérias teóricas, como História do Cinema e Estudos Cinematográficos, porém como um meio para um determinado fim: a produção de filmes e conteúdos para televisão. Para ele a faculdade constitui-se em um porto seguro aos profissionais que desejam fazer parte da produção criativa cinematográfica e televisiva da Finlândia, já que os outros cursos oferecidos no país não possuem qualidade acadêmica relevante e tendem a ensinar somente a técnica.

Tel Aviv University (TAU) - Film and Television Department - Israel

O Departamento de Cinema e Televisão da Universidade de Tel Aviv oferece três diferentes campos de especialização profissional: Produção (focado na prática da produção cinematográfica), Estética (focado no campo teórico que engloba matérias como História do Cinema, Crítica Cinematográfica, Teoria da Comunicação e Análise Fílmica) e Roteiro.

Aproximadamente 800 candidatos se inscrevem anualmente para o curso. Destes 800, somente 190 são selecionados, passando cerca de quatro anos na universidade até se formarem. Este processo de seleção possui uma particularidade bastante específica, que diferencia os novos alunos da Universidade de Tel Aviv com outros da maioria das escolas analisadas: o fato de entrarem na faculdade com idades entre cerca de 20 a 23 anos, por terem passado os anos anteriores servindo obrigatoriamente o exército de Israel. De acordo com os diretores da Universidade, esta característica dá a eles uma formação humana mais completa e uma maturidade diferente ao enfrentarem um curso como o de cinema.

A Escola de Cinema e Televisão da Universidade de Tel Aviv apresenta uma política de ensino que diverge, em diversas peculiaridades, das estruturas clássicas de um curso superior.

Um dos dirigentes do curso, Dubi Rubenstein, atribui ao foco acadêmico nas matérias teóricas um dos pilares inovadores do curso, ao contrário da maioria das

escolas estudadas, com foco na prática. Tanto Rubenstein quanto Reuven Hacker, outro dirigente, indica que a escola tem uma preferência pelos alunos que constroem um vasto repertório teórico ao longo do curso, tomando a iniciativa de especializarem-se em assuntos variados. Por isso, é importante haver escolas com diferentes perfis para atenderem a diferentes expectativas dos estudantes, concluem.

No primeiro ano da faculdade, são avaliados os resultados e a evolução dos alunos pelo conteúdo das aulas, os quais são orientados nas suas escolhas pelos professores, em relação ao planejamento de seu futuro. A partir do segundo ano, os professores fazem a distribuição dos estudantes nos campos que eles avaliam ser o ideal a cada um. Ao todo, cerca de 60 alunos são dirigidos a especializações: 20 em Produção; 20 em Roteiro; 30 em Estudos Cinematográficos e Prática de Produção e 20 alunos em Estudos Cinematográficos em sua forma mais teórica.

Os reitores da Universidade manifestam grande preocupação a respeito da relação estudante-professor. O núcleo de professores da universidade é diversificado, abrangendo, principalmente, dois tipos de profissionais: “os mais experientes, organizados e metódicos”, e os mais jovens (normalmente recém-graduados) que participam do *brainstorming* dos projetos tanto quanto os alunos. A finalidade é fazer um balanço entre metodologia e inspiração já que, muitas vezes, o acompanhamento do aluno é individual, com o próprio estudante decidindo com quais professores pretende trabalhar.

Nós gostamos de confundir os alunos. Algumas vezes isso é muito bom. Sei que você sabe que a realização de um filme está diretamente conectada com tomar decisões. Se eles não estão praticando essa atitude desde o começo, logo se verão perdidos” (RUBEINSTEIN Dubi . Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 146 .TRADUÇÃO NOSSA)

Em relação às questões da prática cinematográfica, pode-se dizer que existe certo distanciamento da faculdade a respeito do assunto. Este deslocamento é estratégico e premeditado pelo corpo docente, que acredita não poder julgar o aluno por suas habilidades fora da objetividade teórica. Hacker declara que a carga teórica que o aluno recebe durante os anos de estudo é pensada para contribuir com a autonomia de suas escolhas.

Ainda, segundo os reitores, a preocupação com teoria não tira dos alunos a busca por conteúdo prático para a formação. Há, durante os quatro anos de curso, semanas de instrução e *workshops*, quando o aluno entra em contato com as questões técnicas da realização cinematográfica, produzindo cerca de três curtas-metragens

obrigatórios todos os anos. Porém, segundo Rubenstein, em nenhum momento, na visão da Universidade, essas aulas têm como intuito avaliar o aluno ou medir sua capacidade como cineasta.

A liberdade e o distanciamento oferecidos pela escola em relação ao âmbito prático do curso não se resume somente em exercícios feitos nos *workshops*. O projeto final é apresentado a um comitê de professores que decide se o aluno está apto a realizar o filme, independente de sua duração. Hacker comenta que os filmes variam bastante em termos de duração, mas a média costuma ser entre 20 e 30 minutos.

Não nos importa a duração. Podem ser três minutos. O comitê de seleção lê o projeto e, se eles acreditarem que o filme pode representar o projeto final, o aluno pode realizar um filme de três minutos extremamente complicado. Mas se você puder realizar um filme de maneira fácil e não demonstrar sua habilidade e criatividade, mesmo sendo um filme de uma hora, será ruim. Normalmente eles fazem entre 20 e 30 minutos. Não os forçamos a fazer 50 minutos. Não importa para nós. Só nos importa estarmos convencidos a apoiar o roteiro. (HACKER, Reuven. Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 145 TRADUÇÃO NOSSA)

A preocupação com a qualidade dos roteiros deve-se também ao fato de que a própria universidade atua como coprodutora dos filmes realizados, participando em cerca de 70% do orçamento do filme, não somente em forma de dinheiro, mas também em equipamentos e iniciativas de captação do restante da verba necessária. Há, de acordo com os reitores, um cuidado em assegurar que o aluno trabalhe em um ambiente limitado em recursos, fazendo com que haja uma iniciativa de busca de apoio financeiro fora do ambiente universitário, para que ele vivencie a realidade da produção cinematográfica atual.

University of Westminster- Westminster Film School (WFS)

A Universidade de Westminster, localizada em Londres, oferece um curso de Cinema e Televisão que mescla conteúdo teórico com foco prático durante os três anos totais de graduação para 180 alunos.

Com a filosofia que afirma que estudos acadêmicos devem unir a prática à teoria, a Universidade de Westminster acompanha de perto a trajetória dos alunos que buscam o diploma de “Prática de Cinema e Televisão”, de acordo com o que o coordenador do curso Peter Hort, professor de produção de cinema e televisão no curso de graduação, falou em entrevista à autora.

O foco da universidade é o desenvolvimento e a formação de realizadores com talentos individuais que consigam trabalhar em grupo para a aquisição de excelência

em diversas disciplinas de Realização.

Durante o primeiro ano de curso, os alunos exploram todas as disciplinas relacionadas à produção cinematográfica, realizando documentários e exercícios de ficção e participando de aulas de história do cinema e estética do filme.

No segundo ano, após o contato com as diversas possibilidades de escolha de segmentos, o aluno especializa-se em Roteiro, Fotografia, Direção ou Edição.

No ambiente universitário, o aluno encontrará possibilidades de experimentação ao realizar diversos curtas-metragens, tanto em película quanto em digital, bem como uma unidade administrativa especializada na colocação profissional no mercado de trabalho. Uma das principais vantagens da escola, neste aspecto, é o fato de a universidade possuir diversas parcerias com laboratórios, emissoras e produtoras britânicas de televisão e cinema, que priorizam a contratação de alunos oriundos do curso para o preenchimento de vagas de estágio.

Hort considera que seu papel como professor não mudou muito nos últimos anos, porém não pode dizer o mesmo sobre seu papel como coordenador, em função da necessidade do estabelecimento de regras mais claras de fluxo de trabalho para o cinema digital.

Eu não acredito que meu papel como professor tenha mudado drasticamente, exceto que, sendo a pessoa responsável pelo curso, eu tomo conta do fluxo de trabalho em geral dos alunos durante os 3 anos. E é aí que os formatos digitais são bastante significativos, porque quando eu comecei, nós estávamos no final da era dos videotapes e na escola em que eu lecionava não havia uma forma padronizada para, por exemplo, fazer a pós-produção, grading, mixar. O fluxo do trabalho como um todo era muito fragmentado e os alunos precisavam inventar a suas próprias formas de ir do começo ao fim do processo. Assim, o que eu fiz foi criar um processo padronizado (...) (HORT, Peter. Entrevista a autora. Novembro de 2010, Barcelona TRADUÇÃO NOSSA)

ASIA:
BEIJIN FILM ACADEMY (BFA)

A Beijing Film Academy, fundada em 1950, embora tenha adotado seu nome atual somente em 1956, possui em seu currículo cursos profissionalizantes de tempo integral, focados no intercâmbio de experiências nas diversas áreas de estudo do cinema e das artes. Por ocasião da entrevista base para o presente panorama, em 2008, a BFA era a única instituição da China especializada no ensino superior de Cinema, oferecendo cursos de graduação, mestrado e doutorado.

Seu reitor, Zhang Huijun, formado pela própria academia em 1978, afirma que o sucesso da instituição se dá ao fato de que todas as matérias do curso de cinema são integradas e relacionadas à prática cinematográfica. Os estudantes são encorajados a trabalhar na indústria e a dar continuidade ao aprendizado na sala de aula. A BFA incentiva os alunos a realizarem exercícios práticos de maneira livre: antes, durante ou depois do ensinamento básico da matéria pelos professores da Academia.

Afirma Huijun que, diferente de outras universidades, a BFA considera que o conteúdo teórico das aulas não é o suficiente para preparar o aluno para o mercado de trabalho. Estudos sobre a prática cinematográfica combinados com o exercício são encorajados pelos professores, como necessidade para o aprimoramento do ensino, com a própria academia oferecendo espaços e mecanismos para a realização destes projetos.

Anualmente, a academia serve como anfitriã do Festival Internacional de Filme e Vídeo Estudantil da Academia de Cinema de Beijing (ISFVF), que oferece contato com diversos professores e estudantes de cinema ao redor do mundo. Para a BFA este encontro não se resume somente à troca de experiências com os alunos, mas também como aprimoramento do curso pelos próprios professores da Academia que, segundo o próprio reitor, está em um excelente período para investimentos internos.

O processo de seleção para cursar a BFA, além de conter uma prova de conhecimentos gerais, conta com um período de entrevista com os candidatos: os professores encontram cada aluno durante 30 minutos para conhecê-los e testar o quanto cada um dos candidatos conhece o que pretendem estudar, fazendo assim um balanço equilibrado entre o conhecimento prático geral e profissional.

Na BFA, há uma constante preocupação a respeito da absorção de conteúdo e da iniciativa do aluno em relação ao desenvolvimento do aprendizado. O foco da academia, portanto, segue uma estrutura de balanceamento das aulas com exercícios práticos relevantes a serem realizados fora do período letivo, contribuindo para a criação

de um repertório crítico e analítico dos estudantes. Os alunos de arte, por exemplo, realizam estudos de perspectiva, teoria das cores e arquitetura, enquanto os de fotografia entram em contato com os diversos processos de revelação e cópia dos mais variados tipos de captação (Digital, 16mm, 35mm, negativos, positivos, etc.). A experimentação prática foi adotada como eixo da escola para que os estudantes consigam dar evolução às suas ideias, segundo afirmam os professores entrevistados. Por este motivo, todos os alunos, de qualquer departamento da BFA, são encorajados a filmar, tornando-se especializados em suas áreas específicas, mas possuindo uma versatilidade de comunicação e de compreensão com todas as outras; “Sabendo alguma coisa sobre tudo e tudo sobre alguma coisa”, segundo o reitor.

Todo esse trabalho dos objetivos, tarefas, aprofundamentos e conteúdo é cuidadosamente distribuído durante o período de 4 anos de graduação. Além disso, neste processo, diversos professores podem adotar estilos de ensino diferentes, ilustrando ao aluno diversas maneiras de pensar. Além dos exercícios práticos em épocas diferentes, os estudantes precisam ser apresentados e familiarizados com a alternância entre a teoria e a prática. Por isso, acredito firmemente que este nosso tipo de processo educativo, com clareza em seus objetivos, plano e conteúdo diversificado para os alunos, processos recompensadores e métodos e evoluções sistemáticos, são, de fato, o núcleo educativo da BFA. (ERSHI, Li; RUOJIAN, Pan. Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 3. TRADUÇÃO NOSSA)

Também declara Huijin que um dos principais pilares do ensino da BFA é o cruzamento de matérias entre os estudantes dos diferentes departamentos da academia, certificando que não há nenhum tipo de isolamento entre os departamentos, fazendo com que a comunicação e a relação entre os cursos sejam incentivadas. Alunos de Fotografia podem ir, com liberdade, ao departamento de Direção buscar ajuda para algum projeto, por exemplo. A escola acredita que este contato com as diversas áreas e os diferentes trabalhos dos outros estudantes gera um aprendizado além do dado em sala de aula. Nos últimos anos, houve um aumento significativo na oferta de matérias optativas oferecidas livremente para os estudantes de todos os anos e departamentos, aumentando ainda mais a comunicação entre os campos de graduação.

Um dos principais destaques da BFA, o “Grand Lecture of the Academy”, consiste em diversas palestras com renomados cineastas chineses que participam, com os alunos, em discussões e seminários acerca da produção chinesa e dos caminhos possíveis que os estudantes poderão percorrer após completarem o curso.

A partir dessa preocupação da inserção dos alunos do mercado de trabalho, investem substancialmente na aquisição de equipamentos de ponta no cenário cinematográfico mundial. Certos equipamentos, por exemplo, que ainda eram inéditos no campo profissional chinês foram adquiridos previamente pela faculdade, postura

justificada na formação prática dos alunos que, segundo eles, devem estar familiarizados com as novas tecnologias que os esperam fora da faculdade.

Para o futuro, o reitor destaca, além da criação de um departamento com estrutura de uma produtora cinematográfica (com serviços de elaboração, produção, pós-produção e distribuição de trabalhos), há a necessidade de adaptação das matérias e exercícios da academia às novas tecnologias digitais, enaltecendo sua importância para um meio de produção e pesquisa maior, melhor e mais forte dentro da BFA.

Hong Kong Baptist University (HKBU)- Academy of Film

O Departamento de Cinema da Hongkong Baptist University combina aulas específicas de produção cinematográfica com estudos gerais, como Inglês, Psicologia e Sociologia, para cerca de 30 novos estudantes por ano. A escola preza por uma estrutura que fornece ao aluno o acesso total aos meios de produção: poucas vezes, os alunos dividem uma ilha de edição ou uma câmera digital.

Durante os dois primeiros anos de curso, em um total de três, os alunos aprendem matérias básicas de humanidades, como Psicologia, Sociologia e Estudos Internacionais. Os cursos específicos de cinema são divididos em duas categorias: Teoria e História, que abrange metodologias de produção, crítica e análise fílmica e Produção, que foca o ensino prático de matérias como Roteiro, Direção, Fotografia e Produção. Há possibilidades de o aluno participar de matérias eletivas, como Documentário e Produção Digital para Outras Mídias, mas o foco da escola é centrar-se na ficção clássica do cinema e da televisão.

Durante o curso, os alunos devem produzir cerca de três curtas-metragens por semestre, contando com a ajuda de professores que estão inseridos no mercado de trabalho asiático. No segundo semestre, por exemplo, diversos realizadores consagrados auxiliam os alunos na elaboração de projetos próprios, acompanhando suas histórias desde o desenvolvimento, filmagem, pós-produção e distribuição.

Como trabalho final de graduação, os alunos escolhem entre produzir um filme, em digital ou em película, escrever um roteiro ou realizar uma dissertação. De acordo com Cheuk Pak Tong, diretor do Departamento de Cinema da Universidade, todos os alunos que terminam o curso acabam integrando, quase que automaticamente, o mercado de trabalho chinês, trabalhando em emissoras de televisão, agências de publicidade e produtoras cinematográficas. Muito do sucesso do aluno é creditado aos

primeiros anos de curso, nos quais se ministram matérias variadas que, muitas vezes, não são interligadas diretamente ao Departamento de Cinema, como História e Ciências Sociais.

No meu ponto de vista, o ponto mais primário para um realizador é ser “enciclopédico”. Na verdade, qual é o ponto chave de um diretor? É o bom senso. Um diretor pode não saber tudo, mas ele deve ter um bom conhecimento básico geral, especialmente em Literatura, História e Psicologia. Senão, de que maneira de seus trabalhos se tornarão profundos? Coisas como o domínio técnico não requerem muito tempo de aprendizado. Mas outros meios de sabedoria devem ser acumulados. (TONG, Cheuk Pak, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008; 32. TRADUÇÃO NOSSA)

Uma das principais características do curso de cinema da HKBU, de acordo com Tong, é a atualização constante do currículo e da distribuição das aulas. A cada três anos, a estrutura do curso é atualizada para que os alunos estejam sempre em dia com as novidades do mercado. Nos últimos anos, por exemplo, os alunos tiveram contato com aulas de Roteiro para Internet e Produção Online, revelando um aumento gradual na inserção de aulas que englobam conceitos de novas mídias no mercado de comunicação.

National Taiwan University of Arts (NTUA)- Taipei

A Universidade Nacional das Artes de Taiwan (NTUA), constituída por cinco escolas de arte, é a única universidade local a oferecer um Curso de Graduação em Cinema. Segundo o professor do curso, Gene-fon Liao, existem outras escolas em Taiwan que oferecem uma formação similar, porém com foco voltado para pesquisa, estando associadas a cursos de comunicação e humanidades.

A universidade é pública e mantida ou administrada por recursos do governo de Taiwan, porém não é gratuita aos alunos. Os subsídios governamentais ajudam a manter a mensalidade do curso a um custo baixo, livre de impostos e acessível à maioria da população, enquanto os custos de uma universidade particular chegam a ser duas vezes mais caros, aproximadamente.

A NTUA oferece cursos de graduação, especialização e mestrado. Indica Liao que não há interesse por parte da instituição em oferecer cursos de Doutorado, afirmando que a instituição tem como preocupação principal a produção cinematográfica.

Fundada em 1955, recebe cerca de 40 novos estudantes por ano, a partir de um sistema de avaliação que não leva em conta os conhecimentos artísticos e específicos do aluno. Liao explica esta atitude pelo fato de não existir, em Taiwan, nenhuma escola que ofereça aos estudantes do colegial alguma especialização em mídia

ou comunicação. O método de avaliação, portanto, possui três etapas: aplicação, cartas de recomendação e uma prova de conhecimentos gerais que selecionará, dentre cerca de 400 candidatos, 40 futuros graduados.

O curso de Cinema da NTUA é distribuído ao longo de quatro anos, e desde o segundo ano de graduação, os estudantes já devem escolher seu campo de especialização. No primeiro ano, as matérias seguem uma estrutura teórica fundamental, como História do Cinema, Teoria do Cinema e Análise Crítica de Filmes além dos cursos básicos de qualquer instituição artística, como Estética, Psicologia e Sociologia. Há, no entanto, algumas matérias mais objetivas e práticas para os alunos do começo do curso. Aulas de técnicas de iluminação e exercícios em grupo são oferecidas até o terceiro ano, para dois grupos de vinte estudantes.

No segundo ano, as matérias começam a abordar, de modo geral, uma estrutura mais especializada abrangendo assuntos como Produção, Edição e Fotografia, com o intuito de abrir aos alunos todas as possibilidades de possíveis especializações futuras.

A partir do terceiro ano, as aulas são voltadas para a escolha de cada aluno e uma estrutura é montada para a elaboração do tipo de projeto de conclusão de curso: Um roteiro de longa-metragem, uma dissertação ou a realização de um curta-metragem. Para isso os alunos escolhem, desde o começo do curso, matérias optativas que possam auxiliá-los em suas decisões.

Para os discentes que escolhem a dissertação como trabalho de conclusão de curso as aulas seguem um campo de maior especialização como Estilos de Autor e Pesquisas Críticas, embora, segundo Liao, os alunos, mesmo optando por uma especialização diferente, podem seguir cursando outras matérias fora do currículo obrigatório.

Whistling Woods International- (WWI)- Film City Complex - India

A Whistling Woods International, a maior escola de Cinema do continente asiático, oferece cursos de dois anos de duração em diversas áreas de estudo no campo cinematográfico, como Direção, Edição, Cinematografia, Produção, Roteiro e Som. Fundada por profissionais do mercado cinematográfico indiano, a escola possui parceria com produtoras, distribuidoras e empresas do ramo de cinema para colocação profissional de seus estudantes após a formação.

Após aprovado o aluno inicia suas aulas no Instituto junto com os outros,

independente de sua escolha de especialização. O foco é dado, principalmente, para aulas teóricas como História do Cinema, Linguagem Musical e Teoria da Arte. Durante os primeiros oito meses de curso, há uma formação geral, servindo como uma preparação básica para o aperfeiçoamento específico que os acompanhará nos 16 meses seguintes.

Antes mesmo de começarem o primeiro semestre, os estudantes realizam um vídeo chamado “Meu primeiro projeto”, para que eles apreciem o que já sabem e possam comparar, no final do curso, com o que aprenderam. No primeiro ano, fazem um videoclipe e um curta-metragem ou um anúncio publicitário e um filme de conteúdo social. No segundo ano, fazem o seu filme para adquirirem um diploma. Todos os exercícios são interdisciplinares. Ravi Gupta, professor de Produção do curso, explica em entrevista à autora, que, surpreendentemente, a maioria dos estudantes prefere usar a película, porque eles acreditam “que as cores e a temperatura que o filme transmite não são vistos na forma digital.”.

Observa Gupta que a nova geração de cineastas apresenta uma dificuldade criativa, o que é percebido pelos professores em geral. Graças ao fácil acesso a conteúdos de internet, muitos alunos entram na faculdade com um conhecimento técnico acerca de tópicos que seriam explorados na faculdade, fazendo com que as aulas corram o risco de se tornarem obsoletas. Por isso, a escola tem se esforçado bastante para que novas tecnologias (como 3D e HD) façam parte do currículo, que se encontra em constante evolução. Afirmar Gupta que o principal foco do curso, portanto, é dar o aluno conteúdo suficiente para que ele saiba discernir entre o que é interessante e bem feito e o que é lixo.

ESCOLAS DE ALTA CAPACITAÇÃO AMÉRICA DO NORTE:

Columbia College Chicago (CCC)- Department of Film and Video

A Columbia College Chicago, com ênfase na prática cinematográfica para formar profissionais que atuarão no mercado estadunidense, oferece tanto cursos de graduação (quatro anos), quanto de pós-graduação (dois anos de mestrado).

Seus departamentos englobam as funções básicas da produção de cinema, como Direção, Roteiro, Animação, Edição e Produção, ao mesmo tempo em que dedicam também um grande espaço para o desenvolvimento teórico do cinema, em aulas como Estudos Cinematográficos e Crítica do Cinema.

Diferente dos outros programas de graduação espalhados pelo globo, o curso da Columbia College Chicago possui uma curiosidade singular: não há nenhum processo seletivo classificatório para os alunos que se inscrevem no curso. Todos os candidatos que têm interesse em graduar em cinema são admitidos. O professor Chap Freeman comenta que, mesmo com este método, são poucos os alunos que chegam a se formar no curso.

Nós temos mais de dois mil alunos em nosso programa. É o maior programa dos Estados Unidos. Porém, enquanto nosso programa é muito fácil de entrar, ele é extremamente difícil de ser finalizado. Nós perdemos cerca de metade ou um terço de nossos estudantes ainda no primeiro ano, pois eles descobrem que cinema não é realmente o que eles querem fazer. (FREEMAN, Chap, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 106-07. TRADUÇÃO NOSSA)

Durante os primeiros anos, a faculdade foca o ensino de matérias básicas como filosofia, sociologia, história etc... Somente após o primeiro ano letivo, quando muitos alunos já abandonaram o curso, é que as matérias começam a ficar mais específicas. Os alunos que demonstraram interesse desde o começo do programa, portanto, acabam tendo um acompanhamento mais particular dos professores durante o restante da graduação.

Quanto mais tempo você passa no nosso departamento, mais especializado você fica. Você aprende experimentando as diferentes especializações e decide qual delas você quer ter. Se quiser ser um editor, um diretor, um roteirista... Você descobre tendo todas essas experiências. (FREEMAN, Chap, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 106 TRADUÇÃO NOSSA)

A importância do foco teórico nos primeiros anos não serve apenas para

realizar a seleção dos alunos que escolhem continuar no curso. Muito do conteúdo teórico tem como fundamento a união à prática, explica Freeman. Cita como exemplo as aulas de elaboração de roteiro, nas quais a noção de linguística aplica-se ao exercício do diálogo e faz com que o produto final fique não só mais interessante como também mais completo e coerente. Através de exemplos como esse, afirma que a escola adota métodos de ensino não comuns às outras universidades americanas e, enquanto tentam evitar a industrialização da educação, conseguem êxito em treinar seus estudantes para o mundo real da indústria do cinema.

ÁFRICA:

NTA Television College (Nigéria)

A NTA, escola focada em Produção de Televisão com algumas práticas em Cinema, é mantida pelo Ministério da Informação e Comunicação e conta um canal de televisão próprio. Dividida entre dois tipos de curso (graduação e mestrado), a instituição oferece especializações em Comunicação Televisiva, Jornalismo e Engenharia da Televisão. Dentro destes cursos, a NTA aborda matérias de cinema, como Direção, Roteiro, Fotografia etc..

Com muitas facilidades, incluindo estúdios, câmeras e um canal de televisão, a NTA se diferencia das universidades nigerianas por ser uma escola focada em cursos práticos.

Após os dois primeiros anos de curso, em um total de quatro, os alunos de graduação são encaminhados à diferentes produtoras e emissoras de TV, que possuem convênio com a escola, para que a teoria ensinada no começo do curso se depare com a prática esperada para o mercado de trabalho. De acordo com Ifeyinwa Uzodinma, que atua na reitoria da escola, este estágio unido com os quatro anos de curso tem criado condições extremamente favoráveis para que o aluno consiga partir para o mercado de trabalho sem muitas dificuldades.

South African School of Motion Picture Medium and Live Performance (AFDA)

A AFDA com dois *campi*, um em Johannesburg e outro na Cidade do Cabo, abriga cerca de 1.200 estudantes, entre alunos de graduação, pós-graduação e especialização, que se dividem entre os seguintes departamentos: Roteiro, Direção, Produção, Edição, Direção de Arte, *Sound Design*, Fotografia, Figurino e Maquiagem e

Atuação. Os estudantes escolhem a melhor combinação entre cursos para obtenção do diploma.

Nos quatro anos de curso, o aluno da AFDA recebe uma educação que combina prática e teoria. As aulas teóricas, no entanto, não se limitam às clássicas Sociologia e Estética do Filme, explicam seus docentes. Há, divididos em quatro focos diferentes distribuídos durante o curso, o oferecimento de estudos teóricos separados em núcleos de História, Variação, Expressão e Inovação. Todas as matérias oferecidas, no entanto, são eletivas. Durante seus anos de estudo, o próprio aluno elabora a distribuição das aulas em seu currículo, dependendo da especialização que almeja conseguir.

Após a escolha de matérias, o aluno deve se unir com seus colegas para realizar os exercícios práticos, propostos a cada ano.

No primeiro ano você faz um projeto por semestre, filmado em Super 16mm. No segundo você realiza cinco filmes de cinco minutos. O primeiro e o último, são feitos em 16 mm. Os outros em 35mm. No terceiro ano nós fazemos o que é conhecido como filme experimental. É um filme de 10 minutos de duração, que experimenta tanto a mídia quanto a narrativa. É o que temos para encontrar a expressão do aluno. Eles aplicam essas experiências para 10 a 12 filmes até o fim do curso. (HOLMES, Garth, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:170 TRADUÇÃO NOSSA)

Segundo Garth Holmes, diretor e fundador do curso, um dos processos inovadores da escola é o de avaliação separada dos elementos de realização de um filme. Somente após os projetos individuais de cada membro da equipe (como *Storyboards*, Mapas de Câmera, Desenhos de Produção, Figurino etc.) terem sido considerados excelentes, o filme receberá autorização para ser produzido. Holmes credita o sucesso recente dos curtas da escola a este método.

Em relação ao uso de novas mídias, Holmes afirma ser um pouco cético ao adotar um sistema de adaptação às novidades, porque o investimento neste aplicado não tem um retorno tão positivo, já que todos os anos as novas tecnologias tornam-se obsoletas. A ênfase da escola, então, é a de oferecer conteúdo para o domínio da técnica da narrativa, de modo que ela possa ser adaptada a qualquer meio de comunicação. “Equipamento é a coisa mais fácil de aprender. Você consegue pegar um macaco e ensiná-lo a usar a câmera.” (HOLMES, Garth, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 174 TRADUÇÃO NOSSA)

Após a graduação, a maioria dos alunos tem tido destaque no mercado de trabalho, segundo Holmes. Muitos recém-formados já saem da escola como diretores ou

produtores no mercado sul-africano de produção, que engloba não só o cinema, mas a televisão e, principalmente, a publicidade.

EUROPA:

École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son – (LA FÉMIS)

LA FÉMIS é sucessora direta do Institut Des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), que foi fundado em 1943 pelo governo francês. Desde o início buscou ofertar uma formação que agregasse todos os aspectos da realização fílmica, além da história, teoria e crítica.

Dada a sua abrangência e grande reputação, o IDHEC passou a atrair um grande número de estudantes, locais e internacionais. De passagem, podem ser citados como egressos, que estudaram integralmente ou em curtos períodos, o diretor alemão Volker Schlöndorff, o diretor francês de origem grega Costa-Gavras e o diretor grego Theo Angelopoulos, além de eminentes figuras do cinema brasileiro que o frequentaram, mesmo que por pouco tempo, como o ensaísta e professor Paulo Emílio Sales Gomes²², Joaquim Pedro de Andrade, Rodolfo Nanni, Anselmo Duarte, Ruy Guerra, Jorge Monclar, Romain Lesage, Sílvio Autuori, Luiz Carlos Barreto, Osvaldo Caldeira, Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel, Jacques Deheinzeln, Geraldo Santos Pereira e muitos outros.

Dentre os franceses vale destacar alguns, como Louis Malle, Alain Resnais, Alain Cavalier, Claude Sautet, Henri Colpi, Jean-Jacques Annaud, Yves Boisset, Arnaud Desplechin e George Sluizer. Como um ponto de encontro essencial, muitos realizadores da *nouvelle vague* passaram pelo IDHEC.²³

Em 1984, transformou-se em - Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS) - Escola Nacional Superior das Profissões ligadas à Imagem e ao Som. O processo de transferência se deu sob a orientação do escritor e roteirista Jean-Claude Carrière²⁴. Em 1998 se instalou definitivamente nos estúdios antigos da Pathé, reformados para receber esta nova instituição.

A FEMIS tem como objetivo oferecer uma grade de cursos que preza o equilíbrio entre pesquisa, desenvolvimento profissional e treinamento técnico. Seus alunos corriqueiramente vencem os principais festivais de cinema do mundo, como Cannes, Berlim e Veneza. Por não possuir muitos professores fixos durante o curso, o

²² Alguns anos antes participou de cursos, também em Paris, na Sorbonne, École de Journalisme, e na École de Hautes Études Sociales e Internationales

²³ Sobre a influência dessa escola na formação em cinema no Brasil e no mundo ver a dissertação defendida em 2004 no Mestrado em Ciências da Comunicação, na Universidade de São Paulo, com o título: A FORMAÇÃO EM CINEMA EM INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR BRASILEIRAS -UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO, Ano de obtenção: 2004, Orientadora Maria Dora Genis Mourão, de nossa autoria.

²⁴ Escritor, dramaturgo e roteirista de mais de cinquenta roteiros, trabalhou com grandes diretores como Jacques Tati, Luís Buñuel e Peter Brook.

número de pessoas que ministram aulas na FEMIS costuma bater a marca de 500 por ano, assegurando a comunicação dos alunos com diversos profissionais do ramo. Além disso, nos últimos anos, a comunicação da FEMIS com outras faculdades tem aumentado o intercâmbio de relações entre seus estudantes, sejam eles de Atuação (School of Drama for Actors's Training), Design (Academy of Fine Arts) sejam de Administração (College of Arts).

Com o intuito de equilibrar qualidade com variedade de informações, a FEMIS também tem como foco priorizar a arte. Marc Nicolas, diretor da escola, afirma que o intercâmbio recente entre as faculdades deve, primeiramente, auxiliar o aluno a formar sua personalidade artística individual. Além disso, a grade curricular do curso conta com diversos cursos multidisciplinares, que preparam os estudantes para descobrir não só suas próprias características, como as de seus colegas. Dentro da multidisciplinaridade apresentada, a especialização em produção digital revela ser um dos principais focos da instituição.

Isso tem sido incluído em nosso sistema educacional. Claro que a introdução de um novo equipamento digital é um processo gradual. Nos últimos três anos nós temos acompanhado o progresso dos equipamentos de alta-definição (NICOLAS, Marc, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 102 TRADUÇÃO NOSSA)

A diversidade entre os estudantes, em termos colaborativos, não se restringe ao intercâmbio de experiências entre universidades, no ponto de vista de Nicolas. Ele afirma que a FEMIS tem como objetivo internacionalizar a globalização intelectual com os estudantes, compreendendo a indústria norte-americana e a chinesa, por exemplo. De acordo com Nicolas, somente com a abertura e o conhecimento das diversas linguagens cinematográficas o aluno poderá encontrar sua própria voz.

Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia (FCSC)- Scuola Nazionale di Cinema

A FCSC, ex- Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), fundada em 13 de abril de 1935, é a segunda escola de cinema no mundo e a primeira da Europa Ocidental.

Em tantos anos de atuação, vários cineastas italianos lá encontraram sua formação, como Michelangelo Antonioni, Francesca Archibugi, Marco Bellocchio, Liliana

Cavani , Alessandro Blasetti, Paola Borboni, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini, que foi seu diretor nos anos 70. Muitos de seus estudantes e docentes construíram o Neo-Realismo.

Brasileiros, buscando uma formação, também frequentaram o Centro: Duílio Mastroianni, César Memolo Jr., Rudá de Andrade, Gerson Tavares, Trigueirinho Neto, Guido Cosulich, Luís Sérgio Person, Roberto Palmari, Glauco Mirko Laurelli (no ano de 1961, mas não o concluiu), Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Luiz Carlos Saldanha e Rose Lacrete.²⁵

Em 1939, o Centro passou a ser sediado em Cinecittà. Neste período o Festival de Veneza tornou-se uma vitrine internacional.

Em novembro de 1997, o CSC foi transformado em Fundação, passando a ser Scuola Nazionale di Cinema (Escola Nacional de Cinema), que tinha quatro departamentos básicos: Biblioteca e Atividades Editoriais; Cinemateca Nacional; Formação, Pesquisa e Experimentação; Produção e Promoção Cultural.

A Escola preza, principalmente, por ensinar aos seus cineastas os caminhos fundamentais para dar continuidade à evolução do cinema italiano. Atualmente, espalhada entre quatro unidades diferentes no país, conta com profissionais atuantes no mercado cinematográfico, que acompanham, quase que individualmente, os poucos alunos selecionados para cursarem os três anos de curso. A estrutura curricular e o número de profissionais oriundos do curso, os quais trabalham no mercado italiano, fazem com que a busca pelo número limitado de vagas seja alta. A título de ilustração: para as seis vagas em Roteiro disputam 1.500 inscritos. A escola, então, realiza um processo seletivo cujo principal meio de avaliação se dá através da realização de um filme. O aluno que demonstra facilidade e visão narrativa cinematográfica diferenciada tem mais chances de ser aprovado no curso.

Focada principalmente no ensino das técnicas narrativas do cinema italiano, a escola tem como finalidade a relação narrativa entre a realidade e a ficção. Como exercício proposto no primeiro ano de graduação, os estudantes realizam pequenos documentários com o intuito de “aquecer” suas visões de realidade e construir histórias fictícias a partir da observação do real. Caterina D’Amico, professora e ex- dirigente, comenta que, apesar de o curso seguir esta estrutura, o aluno tem liberdade para não realizar as tarefas propostas, caso seus interesses sejam outros.

Se o aluno disser: Eu gostaria de fazer como exercício um filme de ficção, ótimo. Nós tentaremos ajudá-lo com um método adequado, talvez até chamando alguém de fora para ajudá-lo. Mas não é o que nós propomos. (D’AMICO, Caterina,

²⁵ Ver comentário acerca da dissertação de mestrado exposto em FEMIS.

Os departamentos de cinema da Instituição estão separados em quatro regiões diferentes: Produção, em Roma; Animação, em Turim; Roteiro, em Milão; e Produção de TV e Documentário, em Palermo. Caso o aluno tenha interesses em diversificar ou especificar sua formação, ele é encorajado a percorrer pelos diferentes departamentos, independente de sua escolha de especialização. Os estudantes podem conhecer os departamentos, ou apenas contatar os colegas de outras cidades, trabalhando a distância.

Todas as unidades de ensino possuem habitações para os estudantes e oferece-lhes acomodações individuais. Como o número de estudantes aceitos todos os anos é extremamente baixo (15 por ano, totalizando 45 estudantes nos três anos), D'Amico afirma que há certa facilidade em manter este tipo de estrutura, bem como o de selecionar professores extremamente capacitados para lecionar na instituição. Cerca de quatro profissionais são professores em tempo integral enquanto muitos são instrutores ou professores visitantes por um período restrito de tempo ou para especializações específicas.

Recentemente, duas novas unidades da escola foram inauguradas: um curso de Comunicação em Palermo (juntamente com o de Roteiro) e um curso de Documentário em Arte e História. D'Amico lamenta que, embora a indústria cinematográfica italiana esteja consolidada com cerca de cem filmes por ano, houve uma diminuição significativa em relação ao número de produções realizadas há 30 anos. O número de empregos diminuiu e a escola tem tomado providências para que seus alunos ainda consigam um espaço no mercado de trabalho.

O curso de Comunicação, por exemplo, tem seu foco em comunicação comercial para empresas italianas, podendo ser caracterizado como uma mistura de cinema com publicidade. O curso de Documentário, por sua vez, é um curso extremamente prático que limita à especialização no desenvolvimento de guias audiovisuais para a grande quantidade de museus que a Itália abriga em seu território. Outra providência tomada pela escola é o de adaptação das matérias clássicas e já consolidadas da escola para o cenário atual. O curso de produção de televisão e documentário, em Palermo, por exemplo, começou a oferecer aulas de produção para *Websites*, com o intuito de tornar o profissional capacitado para enfrentar todas as áreas que participam da recente ampliação do mercado audiovisual. Os cursos de Roteiro e o de Direção também tiveram algumas matérias integradas com o mesmo objetivo. Os

diretores que também querem escrever seus filmes, são obrigados a trabalhar com pelo menos um roteirista. Normalmente, o resultado é tão positivo que, mesmo após a formação, as parcerias continuam.

Normalmente nós temos um diretor que escreve com no mínimo um roteirista, algumas vezes com dois e muitas vezes com três (...) e eles trabalham juntos. Então muitas vezes quando você assiste a um filme italiano, você percebe que mais de um roteirista assinou o roteiro. Cada um apresenta uma especialidade. Um pode ser aquele que é muito bom em estruturar a narrativa, outro pode ser bom em caracterizar os personagens e outro pode ser especialista em diálogos. Se você juntar essas especialidades, você consegue um roteiro muito melhor. (D'AMICO, Caterina, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:55 TRADUÇÃO NOSSA)

Esta estratégia tem tido sucesso, de acordo com D'Amico. Muitos alunos que se formaram recentemente, têm tido boas experiências no mercado cinematográfico italiano, fazendo a escola continuar na busca por novas formas de integrar os diversos meios audiovisuais existentes em seu currículo e adaptá-los à Indústria Italiana.

National Film and Television School (NFTS)- Grã Bretanha

A National Film and Television School (NFTS), fundada em 1971 no Reino Unido, vem promovendo o intercâmbio de experiências de alunos de todas as partes do globo, com o mesmo número de alunos, britânicos e estrangeiros, aproximadamente.

A escola oferece apenas cursos de pós-graduação, com especializações nas áreas do audiovisual que duram no máximo dois anos. É esperado, portanto, que os alunos que iniciam o curso já tenham uma base de aprendizado considerável no ensino de cinema.

Desde o período de inscrições, o candidato já deve declarar qual das especializações deverá cursar, entre 13 disponíveis. O foco da escola, independente do curso escolhido, é fazer com que o estudante tenha o domínio da narrativa, sem hierarquização de mídias.

Nós queremos que nossos alunos tenham boas histórias para contar. Se a história é melhor contada na televisão, em telefones celulares ou no cinema, isso vem em segundo lugar. Nós acreditamos em todas as mídias audiovisuais. (POWELL, Nik, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 194:2008: 194 TRADUÇÃO NOSSA)

Como pré-requisito para a entrada, os estudantes devem ter passado por uma primeira graduação, de preferência relacionada à Comunicação e aos meios audiovisuais.

Explica Nik Powell, diretor do curso, que o domínio da linguagem técnica é o diferencial que a escola espera do candidato. Esta é uma das principais razões pela qual o curso é focado quase que inteiramente na prática, deixando a teoria em segundo plano. Não há necessidade de ensinar o básico, podendo começar com aplicação de técnicas mais avançadas já no começo das aulas.

Nós temos certeza de que nossos alunos já vêm com certa bagagem em filme, televisão e outras formas de vídeo-arte. Nós não ensinamos isso a eles. Nós estamos aqui para ensinar a eles ideias de histórias e o que nós chamamos de habilidades. (POWELL, Nik, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008 195 TRADUÇÃO NOSSA)

Um dos principais cuidados do curso é o de oferecer ao aluno a formação específica em campos profissionais que não se limitam apenas ao cinema. Os cursos de Direção dividem-se em Direção de Ficção e Direção de Documentário, abrangendo não só o cinema, como também a televisão e outros formatos. Ao ser questionado, então, a respeito da adaptação do curso para as novas mídias, Powell afirmou não se preocupar em ensinar aos alunos os meios para se adaptarem à estética recente e ao novo mercado, porque acredita que o cerne das mudanças está na inovação da história, independente do formato, uma vez que a sociedade está mudando.

Os novos formatos não mudam a maneira de contar uma história. O que está mudando, na verdade, é justamente a história. O que está mudando é a sociedade, as pessoas ao nosso redor, as circunstâncias em que vivemos. A história vem primeiro. Depois encontramos a mídia ideal. Para nós, é só uma forma diferente de distribuição. (POWELL, Nik, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 195:2008: 195 TRADUÇÃO NOSSA)

O fato de os alunos terem concluído seus cursos na escola é extremamente favorável em relação às suas inserções no mercado de trabalho. Muitos alunos já foram indicados aos principais prêmios cinematográficos e contribuem para que o nome da NFTS continue sendo associado a uma boa formação, declara seu diretor.

The London Film School (LFS)

The London Film School (LFS) é membro da Skillset Screen Academy, uma organização da indústria cinematográfica inglesa, que funciona na Inglaterra desde 1956, especializada no posicionamento de jovens no mercado de trabalho.

Oferece cursos de pós-graduação, de três anos de duração, com foco em diversificação de alunos. A LFS possui um número considerável de estudantes estrangeiros, cerca de 70% do seu quadro discente é composto por não nativos da

Inglaterra.

Os 32 alunos selecionados em todos os anos, 12 de Roteiro e 20 de Realização, passam por um período de avaliação curricular, que leva em consideração referências, portfólios e currículo. Não há uma prova de admissão.

A escola foi criada por cineastas ingleses que não só possuíam o desejo de compartilhar suas experiências, como também tinham em vista a formação de colegas de trabalho capacitados para dar continuidade ao mercado cinematográfico britânico.

A LFS oferece como possibilidade de especialização os campos de Realização e Roteiro, ambos com finalidade prática. Explicam seus representantes que não há interesse em abrir espaço para especialização em teoria, embora a escola ofereça aulas de análise fílmica e teoria do cinema, com o intuito de incorporar a teoria com a prática.

A intenção da pós-graduação em Roteiro é preparar o aluno para a elaboração do roteiro de um longa-metragem por ano. Os alunos desenvolvem projetos e ideias com diversos professores, de diferentes experiências, até encontrarem um conceito e um tema que explorarão pelo resto do ano.

O curso de Realização consiste em uma formação mais ampla, com o intuito de introduzir o aluno nos principais campos de atuação na área cinematográfica. Somente após o primeiro ano de curso, o aluno deve escolher sua especialização.

Em vez de estabelecer um formato clássico de ensino na sala de aula, as aulas costumam ser ministradas em estúdios, *sets*, palcos e ilhas.

O enfoque é oferecer ao estudante o contato com a prática e o desenvolvimento de relações profissionais durante todo o período acadêmico, explica Alan Bernstein, diretor do curso. O trabalho de conclusão de curso segue esta mesma estrutura, com uma divisão de funções entre os próprios estudantes. Não há limitações de tempo, tema ou gênero. Alguns estudantes chegam a realizar longas-metragens, embora Bernstein explique que, normalmente, os filmes chegam a durar cerca de 30 minutos e que, apesar da liberdade de escolha, os estudantes sofrem avaliações criteriosas.

Nós temos um princípio na escola que diz que o aluno é quem determina o que irá realizar. Se um aluno vier com um roteiro que nós não gostamos, os professores, primeiramente, dizem para ele, o que não gostaram em detalhes. Pode ser bastante cruel. Nós dizemos tudo o que o roteiro tem de errado, linha por linha e eles têm de ouvir. Eles têm de conversar, ouvir e reconsiderar. E, se após isso eles quiserem continuar com o roteiro do jeito que está, aí eles podem fazer isso. (BERNSTEIN, Alan, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 206 TRADUÇÃO NOSSA)

As chances de inserção dos alunos no mercado de trabalho após a graduação são grandes. Normalmente, os alunos técnicos (editores, fotógrafos, diretores de som etc.) conseguem trabalhos mais facilmente, enquanto os diretores, produtores e roteiristas encontram mais dificuldades. A escola, no entanto, dá apoio aos discentes na busca por empregos, ao montar estratégias de planejamento de carreira e marcar entrevistas com diversas produtoras.

Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF/M)

University for Television and Film Munich

A HFF/M mantida pelo governo da Bavária e diversas organizações da mídia e do entretenimento alemãs (como canais de TV e produtoras que doam seus equipamentos para a escola) e com uma divisão equilibrada entre cursos teóricos, *workshops* e Seminários, oferece aos seus alunos de graduação um conjunto de aulas extremamente vasto tanto no âmbito prático quanto no teórico.

A escola formou, em seus mais de 40 anos, cineastas consagrados no cenário cinematográfico mundial, como Wim Wenders e Henckel von Donnersmarck²⁶.

O curso tem duração de quatro anos e, após os primeiros dois, o aluno deve realizar uma prova que o habilita a continuar seus estudos, para que o conteúdo do aprendizado entre os alunos se mantenha sempre no mesmo nível.

Possui cerca de 50 alunos aprovados todos os anos e distribuídos entre os cinco departamentos.

A grade curricular da escola segue uma estrutura de aproximação com o básico genérico, durante os primeiros anos. À medida que o aluno avança seus anos na escola, o básico abre espaço para as matérias específicas que o aluno já escolhera desde que se inscreveu no processo seletivo.

Os departamentos especializados, oferecidos pela escola são: Direção de Ficção, Direção de Documentário e Produção. Dentro destes departamentos, existem ainda as especializações em Fotografia e Roteiro.

Embora seus estudos inclinem para a especialização escolhida, todos os alunos, independente do foco adotado, necessitam realizar quatro filmes durante o curso, que variam de 5 a 7 minutos (no primeiro ano) e de 30 minutos (no último ano). Para que a realização destes filmes seja bem sucedida, os professores ficam à disposição dos

²⁶ Jovem realizador, ganhou o Oscar com *Das Leben der Anderen* (A Vida dos Outros). Dirigiu também *The Tourist* (O Turista), recebendo três indicações para O Globo de Ouro.

alunos realizadores em cada passo da produção. Há um orientador diferente para cada etapa, desde a pré-produção e a elaboração do roteiro até a edição. O diretor do curso, Gruber Andreas, explica que muitos filmes de conclusão de curso têm destaque no cenário internacional graças ao foco diferente que os professores dão nos primeiros dois filmes.

Talvez um dos nossos segredos em fazer quatro filmes é o fato de que dois deles são filmes normais, que eles aprendam bastante. Nós ensinamos os alunos nos dois primeiros anos. Nesses primeiros filmes, o aluno não tem que ter sucesso. O filme tem que ser falho. Mas a primeira coisa que ele tem que aprender é como realizar. Com os outros dois filmes, eles têm que saber o que aprenderam. Eu realmente acredito que isso cria uma boa educação cinematográfica. (ANDREAS, Gruber, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 137 TRADUÇÃO NOSSA)

Polish National Film, TV and Theatre School

A Polish National Film, TV and Theatre School é focada não só no ensino básico de cinema, mas também em matérias teóricas que possam aumentar o repertório dos alunos (como história da arte, fotografia *still* etc.), é uma das escolas de cinema mais procuradas por estudantes europeus. Fundada em 1948, formou cineastas como Andrzej Wajda, Romain Polanski e Krzysztof Kiésowski, buscando continuar com a excelência na formação de novos alunos. O processo seletivo do curso é longo e cuidadoso (com duração média de cerca de duas semanas para seleção de até seis alunos) e busca não só avaliar o conhecimento básico dos candidatos, mas também a criatividade e o olhar artísticos dos futuros alunos, tanto nos campos de Direção, quanto nos de Fotografia e Produção.

Especializada na prática cinematográfica, a escola oferece aos alunos de cinema a opção de especialização em três diferentes departamentos: Fotografia para TV e Cinema, Produção para TV e Cinema e Direção para TV e Cinema. Todos os departamentos, no entanto, abordam tanto as técnicas narrativas de ficção quanto as de documentário e as mais diversas funções em uma equipe de filmagem. De acordo com Andrzej Bednarek, diretor acadêmico da escola, o aluno deve descobrir suas preferências e vocações enquanto estiver no curso. Para auxiliar os futuros cineastas nesta descoberta, a escola propicia exercícios e experimentos tanto em documentário quanto em ficção.

No primeiro ano, os alunos realizam seus exercícios, utilizando a linguagem digital. No ano seguinte, os exercícios de ficção são realizados em 35mm e os de

documentário podem ser tanto em digital quanto em película, dependendo do desejo do diretor e das limitações do tema.

Um dos diferenciais do curso é o fato de que todos os professores da escola atuam no mercado europeu e, por causa de diversos trabalhos fora do ramo acadêmico, intercalam períodos fixos na escola com algumas semanas de *workshops*, dependendo de suas disponibilidades. Assim, os alunos acabam tendo contato com diversos profissionais do ramo.

Ao comentar a respeito de intercâmbio de alunos com outras instituições, Bednarek questionou alguns procedimentos:

Todos os anos um ou dois de nossos alunos vão para uma escola de cinema alemã e realizam alguns curtas-metragens. Logo os estudantes alemães também nos visitam e fazem o mesmo junto ao nosso departamento de fotografia. Mas é mais difícil fazer este processo com estudantes de direção. A ideia de mandar estudantes para ficar dois ou três meses é perda de tempo. Eles deveriam ficar cerca de um ano letivo. Eles devem ter a oportunidade de dirigir um filme aqui e um filme lá, mas é difícil porque não são todas as escolas de cinema que realizam filmes longos, como nós. (BEDNAREK, Andrzej Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008; 166 TRADUÇÃO NOSSA)

Afirma Bednarek que o mercado de trabalho costuma ser mais generoso para os estudantes que se especializam em Fotografia,. Muitas vezes, o aluno já sai da escola empregado em emissoras de televisão ou agências de publicidade. Os alunos que escolhem a especialização em Direção costumam encontrar mais desafios no mercado de trabalho, com alguns ainda abandonando a profissão.

National Academy for Theater and Film Arts (NATFA) - Bulgaria

A National Academy for Theater and Film Arts (NATFA) é a única faculdade de Cinema financiada pelo governo búlgaro. Desde a sua fundação, em 1948, situa-se em Sofia, e mantém-se como uma referência europeia em educação cinematográfica, aceitando cerca de 50 alunos por ano (e outros 70 no curso de Atuação) distribuídos entre os departamentos de Direção, Câmera, Edição, Direção de Arte, Roteiro, Animação, Fotografia e Crítica Cinematográfica.

Com cerca de seis a sete alunos por departamento, o método de ensino da escola acaba sendo extremamente pessoal. Como todos os professores da Academia também trabalham no mercado cinematográfico e televisivo, o contato do aluno com o corpo docente serve não só como uma prévia de como o mercado nacional de cinema funciona, mas também como uma chance de parceria entre professores e alunos em

oportunidades profissionais.

O professor Stanislav Semerdjiev comenta que, desde o primeiro ano, as aulas são focadas em ensinar os mais diferentes tópicos teóricos.

Nossos estudantes aprendem tudo. Eles aprendem história da arte, história da música, da literatura, do teatro. Eles estudam atuação, filosofia, religião, mitologia... Tudo o que você pode imaginar. Eles aprendem todas essas coisas porque nós não queremos que eles sejam só editores. Não queremos que eles fiquem sentados na tela e editando. Queremos que eles pensem no que estão fazendo e o que estão editando. (SEMERDJIEV, Stanislav, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 68 TRADUÇÃO NOSSA)

Muitos diretores do atual cinema búlgaro são oriundos da escola. O cenário cinematográfico da Bulgária, anos atrás, contava com diretores formados na Polônia, Rússia ou Hungria. Agora, com a presença da NAFTA, muitos estudantes não têm necessidade alguma de irem para outros países para conseguir um diploma de diretor.

Comenta Semerdjiev que esta é, de fato, uma facilidade proporcionada pela escola. No entanto, por mais que o número de vagas oferecidas seja relativamente alto, a busca pelo curso normalmente aparece após o aluno já ter tido uma primeira graduação em área diversa. A explicação para isso é que a economia da região oriental da Europa passa por um período de grande turbulência. Os alunos costumam procurar uma formação mais clássica, em Direito ou Economia, para apenas depois de formados e estabilizados no mercado de trabalho comum começarem a cursar Cinema.

A idade média dos alunos que começam o curso, portanto, é relativamente alta. Aos 25 anos de idade as ambições e a visão de mundo dos realizadores são diferentes das visões de um adolescente de 18 anos, nota o professor, há uma visão mais ampla de vida por causa da experiência adquirida, e os filmes realizados pelos alunos da universidade refletem essa diferença.

As mudanças advindas das tecnologias digitais foram sensivelmente sentidas na escola. Para Semerdjiev há que se conviver com o fato de que os alunos são mais “virtuais” do que literários, o que é um problema em termos de dramaturgia cinematográfica, dado o repertório limitado dos alunos e a recusa em realizarem pesquisas. Todavia, pensar em mudanças é uma necessidade.

(...) porque agora nós temos que entender e ensinar nossos alunos como eles devem escrever para jogos de computadores, para a internet ou para programas de realidade virtual, o que é algo completamente novo, especialmente a estrutura de ramificações da ficção interativa, que esta se desenvolvendo no tempo e no espaço, e toda a ficção hiperativa, então normalmente eu pensaria que a mídia digital irá transformar por completo toda a noção de criação de roteiro e produção de filmes(...) (SEMERDJIEV, Stanislav. Entrevista a autora. Novembro de 2010, Barcelona TRADUÇÃO NOSSA)

Akademija Dramske Umjetnosti (ADU)

Academy of Dramatic Arts, Zagreb

A Academy of Dramatic Arts, localizada em Zagreb, Croácia, tem como característica principal o oferecimento de uma abordagem extremamente prática na educação cinematográfica de seus alunos, durante três anos de graduação. Com professores atuantes no mercado cinematográfico europeu, são oferecidas diversas oportunidades de estágio em produções profissionais, criando também um território de aprendizado fora da sala de aula.

Durante três anos de curso de graduação e dois anos de pós-graduação, o aluno de cinema da ADA permanece em contato direto com alunos do Departamento de Teatro, fazendo com que a multidisciplinaridade da graduação permita também o desenvolvimento de parcerias profissionais entre cursos. Para a ADA é essencial que a interação profissional, por mais variada que seja, contribua com a inserção do aluno no mercado de trabalho. Por isso, a escola dá prioridade na contratação de professores que não somente tenham experiência, mas que sejam ativos em sua área e permitam uma troca com os discentes que vá além das salas de aula.

Nós acreditamos que todos os melhores profissionais devem estar no mercado. Não cremos em teóricos de academia se nosso foco é a prática. Acreditamos que o que você sabe, você deve ter aprendido pela experiência e assim você conseguirá ensinar. Muitas vezes nós aconselhamos os alunos a nos acompanhar no set para fazer um tipo de estágio conosco. É muito importante para os estudantes que eles vejam na tela o que seus professores andam fazendo (PUHOVSKI, Nenad, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. :2008: 122 TRADUÇÃO NOSSA)

O professor Nanad Puhovski, que ensina documentário para os níveis bacharelado e mestrado, comenta que a proximidade com o aluno, oferecida pelo curso, é vantajosa também para os professores que, motivados com este contato direto, sentem-se obrigados a se relacionar e mostrar seus trabalhos para uma plateia mais crítica e menos condescendente com erros.

Com cerca de dez alunos por ano, a relação entre o corpo estudantil e os professores não se restringe ao ensino básico e genérico. Todos os alunos têm acompanhamento próximo ao individual.

Nós conhecemos os estudantes não somente como estudantes, mas como pessoas. Conhecemos seus problemas, suas situações econômicas, seus interesses suas vidas, suas famílias... Nós sabemos tudo para nos capacitarmos a auxiliá-los, pois acreditamos que estamos mais para Mestre e Aluno do que Professor e Aluno. Nossa parte maior é ajudar os alunos a descobrir seu interior, e encontrar a melhor maneira de expressar o que sentem. E muitas vezes eles

Um dos exemplos práticos, para ilustrar o interesse da faculdade nas autodescobertas dos alunos, revela-se logo no primeiro ano, no qual os estudantes são obrigados a realizar um vídeo autobiográfico de 10 minutos. Frequentemente, a escola nota que tais produções revelam ser os melhores filmes de alguns alunos durante todo o período de graduação. Apesar de a estrutura ser escolhida pelo aluno, algumas restrições são postas, como tempo e a obrigatoriedade de uma narrativa original. Em outros anos, a escola realiza exercícios variados e em grande número.

Acerca da quantidade de realizações, Puhovski afirma que, após os três anos de curso, cada aluno deixa a faculdade com, no mínimo, oito projetos dirigidos (tanto para televisão quanto para cinema) e algumas edições de festivais realizadas.²⁷

O foco prático do curso, apesar de mostrar-se intenso e presente na maioria das aulas, não é único durante os três anos de graduação. Há um pequeno departamento com aulas de teoria, linguagem e história do cinema que oferece aulas complementares às práticas. Porém, diz Puhovski, por enquanto, estas aulas apenas auxiliam o aluno em seu desenvolvimento para a produção de filmes, já que ainda não há planos para estender as aulas teóricas e criar um novo foco de graduação.

Em entrevista para a presente pesquisa, destacou o papel do professor como tutor, seguindo uma tradição do leste-europeu, onde os melhores profissionais dão uma assistência para um pequeno grupo de alunos, e isto não se alterou mesmo com as mudanças das características dos jovens:

(...) Nós temos sorte de ter um pequeno número de alunos, minhas turmas nunca foram maiores do que 10, 12 alunos, na maioria das vezes 5 ou 6, então nós conseguimos ter uma relação bem próxima com eles e, basicamente, acreditamos nessa relação, especialmente no MA (Master of Arts).(PUHOVSKI, Nenad. Entrevista para a autora. Novembro de 2010, Barcelona)

Stockholms Dramatiska Högskola (SADA)

Stockholm Academy of Dramatic Arts

A SADA, fundada em 1970 na Suécia, e com cerca de 160 alunos no total, possui três departamentos diferentes para especialização: Departamento de

²⁷ Os alunos da ADA realizam anualmente um festival de cinema interno, no qual vários profissionais do cinema são chamados para analisar as produções da escola.

Documentário, Rádio e Televisão, Departamento de Cinema e Departamento de Teatro.

A Universidade, para ser eficaz na preparação profissional de seus estudantes, oferece um curso de graduação de três anos de duração, que equilibra tanto exercícios práticos quanto aulas teóricas e cursos interdisciplinares. No entanto, o aluno se forma como especialista apenas em campos práticos, como Direção, Produção, Roteiro, Fotografia etc.. Não existe intenção, por parte da escola, em oferecer meios para que o aluno se forme como teórico, em nenhum dos três departamentos de especialização.

O contato com profissionais do ramo acontece naturalmente, tanto dentro da sala de aula com professores, que também são atuantes no mercado, como com palestras com convidados e, principalmente, com parcerias entre produtoras e canais de televisão para a realização de coproduções com a própria universidade. A televisão aberta sueca, por exemplo, investiu dinheiro neste curso, facilitando *workshops* e trânsito de profissionais, além disto há programação especial com os filmes realizados.

O processo seletivo elege alunos que, após optarem por um dos departamentos no ato da inscrição, realizam provas práticas e entrevistas com professores, de acordo com a especialização pretendida. Normalmente, a instituição costuma aceitar candidatos mais maduros com alguma prática no mercado. Não é comum a aceitação de jovens que acabam de se formar no colegial, como explica a professora Madeleine Bergh

Nós começamos a escolher a partir de um certo nível. Caso contrário, três anos não são suficientes se tivermos estudantes sem nenhuma experiência. Nós não podemos nos dar o luxo de falhar. Você pode até dizer que temos uma taxa de sucesso de quase 100%. Os alunos que entram no curso, terminam o curso e já saem empregados.(BERGH, Madeleine, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 179 TRADUÇÃO NOSSA)

Após a admissão, cerca de 24 estudantes de cinema realizam, em seu primeiro ano de curso, alguns pequenos exercícios, culminando em um filme maior de cerca de 10 minutos de duração. No segundo ano, os exercícios seguem uma estrutura individual, com uma divisão de tarefas mais específica para a realização de curtas-metragens de cerca de 15 minutos de duração e, como uma preparação para o trabalho final, um filme de 30 minutos. Durante todos os períodos de elaboração e produção dos projetos, a escola apoia a realização do filme com parte do orçamento. Os gastos com o filme, no entanto, devem ser aprovados pelos professores, já que existem algumas restrições no uso do dinheiro.

Em relação à inserção no mercado de trabalho, de acordo com Lotta

Mothander, uma das diretoras do curso, os profissionais técnicos formados pela escola, como fotógrafos, editores, diretores de som etc., encontram trabalhos facilmente, antes mesmo de se formarem. Mas os diretores devem adaptar-se à realidade e trabalhar como assistentes de direção ou de produção, para que, alguns anos depois, estejam aptos a dirigirem seus primeiros longas-metragens.

“Sam Spiegel” Film & Television School (JSFS) Jerusalem

A “Sam Spiegel”, criada em Jerusalém em 1989 pelo Ministério da Educação e Cultura de Israel, tem como diferencial o interesse exclusivo na realização de curtas-metragens, ao invés da preparação para a elaboração de longas.

Essa escola tem como um dos focos principais mudar o olhar que o espectador israelense tem de seu próprio cinema. O professor e fundador da escola, Renen Schorr, preocupa-se com o fato de que o cinema nacional de Israel é praticamente inexistente. São poucos os filmes produzidos e, normalmente, são divididos em dois polos completamente opostos: ou são vistos por cerca de cinco mil a dez mil pessoas ou são internacionalmente famosos.

A ideia de Schorr é formar alunos que cubram a lacuna restante, produzindo filmes que dominem o mercado interno de Israel, sem a necessidade de realizar grandes produções. Seu interesse são obras que se comuniquem com o espectador, que representem a cultura de Israel e que, ao mesmo tempo, tenham histórias universais.

Nós queremos realizar filmes que são simultaneamente locais e simultaneamente universais. Esta é uma questão complicada. E nós encontramos a solução em curtas-metragens. Na realização de histórias pessoais. Histórias em que o diretor e o roteirista sabem o que estão falando. Então nós pedimos aos alunos que realizem histórias pessoais sobre suas infâncias, suas famílias, serviço militar, que são relevantes no cotidiano de Israel. Eu digo aos alunos: “você vão passar cerca de um ano, um ano e meio desenvolvendo seu primeiro filme. Eu sugiro que vocês falem ou escrevam sobre algo que é importante para vocês e que valha a pena gastar um ano e meio desenvolvendo. (SCHORR, Renen, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008:140)

Cada estudante observa e tem uma história para contar, mesmo sem saber. Existem professores na escola que se sentam com os estudantes e pedem para que eles contem algumas histórias e acontecimentos de suas vidas. O estudante e o professor, então, trabalham na seleção das histórias e na adaptação para a tela.

Contando com uma média de 30 estudantes por turma, a escola focaliza a formação de futuros diretores. No primeiro ano, o aprendizado é o básico cinematográfico, e todos os alunos realizam funções variadas. No segundo ano, os

alunos já realizam seus primeiros experimentos em direção, tanto de ficção quanto de documentário.

Nós acreditamos que as pessoas devem realizar ficção e documentário. Não somente um ou outro. Porque, no documentário, tem-se uma visão de vida. Na ficção, tem-se o estilo. Então nós forçamos os alunos a fazer os dois. Não é mais uma coisa democrática.(SCHORR, Renen, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 140 TRADUÇÃO NOSSA)

Nos primeiros exercícios, há um rigor grande na questão técnica. Os filmes não podem durar mais do que 10 minutos, devem ter uma locação apenas, iluminação natural, sem efeitos visuais, e com três dias para produção. Com cuidado, os alunos passam cerca de quatro meses desenvolvendo o roteiro. A energia do aluno deve estar na narrativa e no esforço para conseguir produzir um filme com recursos extremamente limitados. De acordo com Schorr, este é o único método correto para que o cinema israelense funcione e tenha sucesso. E o foco da escola é, justamente, formar alunos que estejam prontos para realizar estes trabalhos e para atuar na mudança do cenário cinematográfico do país.

OCEANIA

Griffith Film School (GFS)

A Griffith Film School, localizada na Austrália, tem foco prático em vídeo, animação (2D e 3D) e *games*, com objetivo expresso de apoiar os alunos não somente no caminho clássico da pré-produção à pós-produção, como também trabalhar diretamente com a distribuição dos projetos realizados por quase 400 de seus alunos em três anos de curso.

O diretor da Griffith Film School, Craig Caldwell, comenta que a iniciação dos alunos em relação à prática cinematográfica acontece desde a primeira semana de curso.

Nós oferecemos a teoria, mas não é nosso foco principal. Nosso programa é o de criar realizadores e conectá-los tanto com a indústria em Brisbane, como com a indústria de fora. Inclusive, uma das coisas que estamos mudando é que antes passávamos a oferecer um curso teórico em Filmes Australianos. E começamos a perceber que precisamos começar a pensar de uma maneira muito mais global, ao invés de nos focarmos em produção local. (CALDWELL, Craig, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 114 TRADUÇÃO NOSSA)

Os alunos começam a fazer pequenos experimentos com o conteúdo que aprendem nas aulas de Edição, Fotografia e Direção. Comenta Caldwell que o foco na prática é dado no início do curso com o intuito de oferecer ao aluno, desde cedo, oportunidades no mercado de trabalho. Em *games*, por exemplo, muitos profissionais do ramo, donos de companhias de desenvolvimento de jogos, são contratados para dar aulas. A proposta, de acordo com Caldwell, é encontrar meios de conexão com as indústrias para o desenvolvimento das carreiras dos estudantes. “Não é o bastante estar no lugar certo e na hora certa. É preciso dominar a técnica”, explicou em entrevista.

A partir do segundo ano, a teoria ganha mais espaço, mas sua entrada funciona para aprimorar a prática. Os estudantes produzem trabalhos mais narrativos e têm contato com o processo completo de realização, enquanto pensam em formas diferentes de ilustrar suas ideias. A presença constante dos trabalhos com novas tecnologias, aliadas à estrutura clássica de narrativas auxiliam estes experimentos. Novos equipamentos chegam na escola com frequência e logo são adotados pelos professores na grade curricular.

Nós queremos que os estudantes saibam que as noções que eles aprendem são transferíveis entre os meios. Se eles pensam em luz, eles sabem que essa luz pode se transferir para os *games*. CALDWELL, Craig, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 115 TRADUÇÃO NOSSA)

A preocupação com a inserção dos estudantes no mercado não se limita

apenas na estrutura de aula. Durante o último ano, os estudantes têm a obrigação de trabalhar em projetos ou em produtoras, durante certo período de tempo, para aprimorar suas habilidade e criar conexões futuras de trabalho.

ASIA:
Korean Academy of Film Arts (KAFA)

A KAFA é a primeira escola de Cinema da Coreia do Sul a ter seu foco voltado especialmente à produção e à realização, sendo mantida pelo governo sul-coreano desde o ano de sua criação, em 1984.

O exame de admissão é completo e longo, dividido em três partes diferentes: uma prática, em que o candidato deve enviar uma imagem, um curta-metragem ou um longa de autoria própria; uma escrita, que é um teste específico de admissão e um exercício de autoria do aluno a ser feito dentro da própria instituição.

Os cursos são rigorosamente práticos, já que escola não oferece graduação em teoria, direcionados à Produção, Direção e Animação, a KAFA, desde o começo dos anos 90, tem aumentado gradativamente sua estrutura de ensino, estudando englobar outras matérias em seus dois anos de duração.

O diretor da escola, Park Ki Yong, explica que, por ser um curso relativamente curto, o ritmo das aulas é extremamente pesado. Durante 40 semanas no ano, os alunos não têm tempo de trabalhar ou realizar estágios, sendo obrigados a se dedicar totalmente aos estudos se quiserem obter o certificado de graduação. A lacuna entre a escola e o contato com a indústria, no entanto, é preenchida com palestras e *workshops* de profissionais do mercado. O mesmo acontece em relação à apresentação de novas tecnologias para serem adotadas.

É muito difícil encontrar a pessoa certa para ensinar as novidades do mercado. Já que estamos perto e temos uma boa relação com a indústria cinematográfica, nós fazemos muitas parcerias com diversas companhias. Então nós pedimos, com frequência, que os profissionais destas companhias nos visitem e deem palestras, além de receber alguns alunos em suas instalações. (YONG, Park Ki, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008: 154 TRADUÇÃO NOSSA)

ESCOLAS POLITECINICAS:

Republic Polytechnic- School of Technology for the Arts- Singapura

O curso de Creative Media Arts (Criatividade em Mídias de Arte) da Escola Politécnica é recente, de 2002, e busca acompanhar as inovações das artes contemporâneas. Oferecendo cursos com três anos de duração, a escola proporciona diferentes campos para especialização: Novas Mídias (que engloba Cinema, Televisão e Animação), Artes do Som (englobando *Sound Design*, Composição e Captação de Som), Teatro e Administração Artística.

Conhecida por ser a única escola politécnica de Singapura a oferecer cursos relacionados às artes, a Escola Politécnica de Artes usa como método de ensino a prática das resoluções criativas de problemas. Os alunos são divididos em grupos e cada grupo trabalha para que cada questão seja resolvida pelas mais diferentes formas. Esse treinamento, de acordo com Victor Valbuena, professor da escola, é um dos métodos que têm se comprovado mais eficazes com os alunos na busca pela familiarização da produção criativa.

Apesar de a escola optar pelo foco prático, a teoria não é deixada de lado. Por mais que a escola seja uma escola técnica, ela também é uma escola focada no estudo das artes.

Nossos alunos frequentam aulas de estudos antropológicos, artes digitais, comunicação criativa, ciências sociais. Estas matérias são a base para nossas aulas de produção..(VALBUENA, Victor, Beijing, 2008 Interview on CILECT Film Education. 2008;88 TRADUÇÃO NOSSA)

Como a história do curso é extremamente recente, não há como prever a taxa de sucesso de seus estudantes. O mercado interno de Singapura é um mercado crescente, explica Valbuena, a Lucas Film, Disney e Ubisoft acabaram de inaugurar filiais no país, o que faz com que as chances de seus alunos arranjam empregos logo após de formados esteja crescendo a cada ano.

Pelas explicações do professor Valbuena a metodologia de ensino é voltada na proposta de descrição e análise comparativa. Existem basicamente duas vertentes no ensino mundial que assim se baseiam: a Aprendizagem Baseada em Problemas (ABA) e a Metodologia da Problemática, em ambas a aprendizagem se dá na resolução dos problemas, buscando a inovação, os questionamentos são colocados à luz de análises descritivas e comparativas. Na primeira, ABA, existe um projeto curricular, equipes de especialistas elaboram problemas que cobrem todos os conhecimentos fundamentais, enquanto na Metodologia da Problemática, a realidade

é objeto de observação dos alunos e os problemas são dela extraídos. Estes métodos ainda são pouco usuais no Brasil e certamente não o são nas escolas de cinema e audiovisual.

Algumas Considerações:

Vamos agora resumir algumas questões esparsas do capítulo em tela, que serão retomadas oportunamente ao longo do presente trabalho.

Em diversas escolas notamos que a introdução da tecnologia digital foi um longo processo. A Westminster, localizada em Londres, não abandonou o uso da película, (a maioria das escolas brasileiras não a usa). Esta universidade inglesa segue utilizando-a em conjunto com o digital por valorizar os procedimentos que o uso do celuloide demanda e, como consequência, os potenciais educacionais. Tal como se observa no Brasil e no mundo, o uso da tecnologia digital vem demandando a necessidade de organização de fluxos mais rígidos de trabalho, para evitar os reconhecidos desperdícios de tempo e dinheiro que a captação indiscriminada de imagens e sons acaba causando, como abordaremos nos capítulos seguintes. Para impor certos rigores acerca dos fluxos de trabalho na Polish National Film, TV and Theatre School, uma Escola de Alta Capacitação, há uma hierarquização dos meios, com o digital sendo usado nos exercícios dos primeiros anos e a película nos seguintes.

Surpreendentemente notamos que o digital sofre, ainda, alguns preconceitos, como manifestou o diretor da ESTC, de Lisboa, José Bogalheiro. Acerca da herança do cinema, disse não se preocupar com as mudanças tecnológicas, o que é cada vez mais raro no Brasil, embora escolas como a FAAP continuem sobrevalorizando o ensino de cinema com base na película, em detrimento das matérias ligadas a outras mídias que apontem para uma convergência digital. Não estamos, com essa afirmação, fazendo um juízo de valor sobre o que é certo e errado no ensino, seguir as tradições estabelecidas do cinema não pode ser considerado ruim, entretanto isso pode privar a escola de pesquisar e desenvolver potenciais criativos que as tecnologias vêm trazendo, como estamos analisando na presente tese, e privar seus alunos de experiências importantes nas suas formações e futuras inserções profissionais. Outra universidade que vale menção acerca disto é a ZHDK, de Zurique, cuja direção declarou não se preocupar com novas mídias, que isso não lhe diz respeito.

Tornar o ensino convergente de mídias e linguagens, para além do cinema, é uma tendência crescente internacional. A Aalto, escola de alta capacitação da Finlândia, prepara para televisão e cinema e estudos de teatro o mesmo se dando com a UCLA, uma universidade dos EUA.

Na tradicional escola de alta capacitação francesa, La FEMIS, o cinema é

basicamente considerado arte, ao contrário do que acontece no Brasil onde um grande número de cursos ainda estão dentro da área de Comunicação²⁸. Então, as disciplinas da FEMIS visam prioritariamente à formação artística de seus alunos, os quais podem realizar intercâmbio com outras faculdades de artes, para qualificação em dramaturgia, atuação, *design*, ou administração.

Na NFTS da Grã Bretanha, também um escola de alta capacitação existe um ensino do audiovisual como um todo, não havendo hierarquização entre os meios.

Precursora em convergência, a Polish National Film, TV and Theatre School, de alta capacitação na Polônia, apesar de ter começado somente com cinema, (é um instituição bastante antiga) logo viu os potenciais do meio que emergiu alguns anos depois de sua criação e incorporou a televisão aos seus estudos, situação sem similitude na época por aqui, onde o ensino de cinema como “belas artes” não se misturava com o da “pobre e sem linguagem própria” da televisão. Lembrando que somente no começo do século XXI é que cursos de audiovisual, englobando cinema e televisão, começaram a surgir no Brasil. Por aqui as escolas que trabalham com audiovisual normalmente ou englobam televisão e cinema ou fazem uma opção por cinema **ou** radialismo, como já avaliamos anteriormente.

A questão das atualizações curriculares não é simples em nosso País, seja por questões ligadas a exigências legais ou por tradição, fato é que sentimos grandes dificuldades para as escolas brasileiras, manifestas via entrevistas, de introduzirem novidades, como no caso das mídias audiovisuais mais recentes, telefonia, internet, contextos que não notamos (embora não possamos afirmar peremptoriamente que não existam) nas internacionais. A USC, universidade estadunidense, é um exemplo desta afirmativa, seu currículo está em constante atualização, adequado às mídias emergentes. Apesar de reconhecer que a linguagem do cinema se mantém e precisa ser transmitida, há um estímulo da USC para que os alunos reconheçam a especificidade de cada meio, principalmente dos emergentes, fazendo com que eles questionem quem é o público e onde ele assistirá a obra. Outro exemplo estadunidense, dessa vez com uma universidade pública, a UCLA vem buscando aperfeiçoar-se na área tecnológica digital,

²⁸ Quando do nascimento do ensino de cinema no Brasil ,havia autonomia no enquadramento dos cursos, normalmente ligados a instituto de artes, entretanto, posteriormente, viu-se obrigado a se tornar uma habilitação da Área de Comunicação, tal como Jornalismo, Radialismo, Relações Públicas, Editoração e Publicidade e Propaganda, tendo um currículo mínimo obrigatório, com muitas disciplinas de comunicação. Em 1996 ,a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), nº 9394/96, instituiu o princípio da flexibilização, extinguindo o currículo mínimo. Dez anos depois o Conselho Nacional de Educação do MEC publicou a Resolução nº 10 de 27 de junho de 2006, estabelecendo novas diretrizes para os cursos do cinema e audiovisual. Isso permitiu uma nova autonomia dos cursos, que podem se tornar independentes das grandes áreas, porém, como podemos notar na parte das Escolas Brasileiras, muitos cursos, mesmo novos, ainda estão ligados à Comunicação Social.

com narrativas para *games*, por exemplo.

Em se tratando do estudo de games e animação vale destacar a atuação da Griffith Film School, de alta capacitação, que vem investindo em disponibilizar para o mercado australiano profissionais com formação nestas áreas. No Brasil, não há formação específica em audiovisual para jogos ou *games*, na verdade, as escolas sequer possuem esta área como obrigatória, com exceção de uma disciplina na UFPEL e outra na UNISINOS, o que é bastante irracional se pensarmos nesta indústria com crescimento exponencial e nos seus potenciais dramaturgicos. Também em constante expansão global é a Animação, que já vem aumentando sua importância nas grades curriculares de cinema e audiovisual brasileiras, apesar de só existirem dois cursos específicos de Cinema de Animação, na UFPEL e na UFMG e um tecnológico na UAM.

Como foi possível observar a maioria das escolas internacionais, tanto universidades como de alta capacitação, declaram ser voltadas para o ensino da prática audiovisual, porém notamos ainda uma valorização da formação em humanidades e artes nas escolas ao redor do mundo, em todos os continentes, com o intuito de gerar melhores cidadãos e realizadores. Na nossa vizinha Argentina, a Universidad del Cine possui educação inicial em humanidades e linguagem cinematográfica, com uma especialização que procura abranger matérias consideradas essenciais para o cinema.

Nos EUA, a Columbia College Chicago, uma escola de alta capacitação, a despeito de afirmar ter o foco prático, ministra amplos conhecimentos nos primeiros anos em disciplinas ligadas à humanidades e linguística, considerando que este é um bom caminho para formar melhores cineastas. Na UCLA, EUA, há um ciclo básico que reúne disciplinas na área de humanidades e línguas estrangeiras combinado com um saber posterior focado na realização audiovisual e no teatro, em uma especialização que o aluno escolherá em cinema e em televisão. Na USC, no mesmo país, as disciplinas na área de humanidades, como filosofia, ainda são obrigatórias, dentro da visão de que o ensino universitário deve ser amplo.

Em muitas IES brasileiras este saber mais abrangente está categorizado como optativo, para não ocupar lugar das disciplinas específicas da área audiovisual. Cumpre uma nota acerca do curso de cinema da FAAP: a área de humanidades é obrigatória e tem sido bastante valorizada pela instituição e muito elogiada pelos seus estudantes e professores. Pelas peculiaridades brasileiras e do ensino atual, principalmente nas escolas privadas, faz-se necessário avaliar se o estímulo ao comportamento crítico, à responsabilidade social e à reflexão dos estudantes como

cidadãos não deve ser uma das preocupações de todas as universidades brasileiras, seja através de disciplinas próprias para tal, como sociologia, seja transversalmente a todas as disciplinas teóricas, mesmo que específicas do cinema e audiovisual.

Poderíamos atribuir à existência de indústrias consolidadas de audiovisual como na Índia e Hollywood, a relação do ensino com o mercado, onde a USC e a UCLA²⁹ rapidamente inserem seus egressos em postos de trabalho, entretanto notamos que o mesmo ocorre em diversos outros países, como na Grã-Bretanha, França, Alemanha, Nigéria, Austrália, Polônia, Bulgária e outros tantos, onde existe uma relação mais próxima das escolas com o mercado.

Para a indiana Whistling Woods International, as peculiaridades da sua indústria cinematográfica permitem uma rápida ocupação profissional dos seus egressos, mas isso não faz com que a escola se acomode. Ordinariamente são estabelecidas parcerias com empresas da área de cinema e televisão, quando são mantidos diálogos que permitem a esta instituição o aprofundamento em tecnologias emergentes, como o cinema tridimensional, por exemplo.

Na Nigéria, a NTA Television College, escola de alta capacitação, é mantida pelo governo e possui um canal próprio de televisão, além de a prática de seus alunos ser exercida nas empresas de radiodifusão nacionais.

A London Film School, de alta capacitação, é uma escola de pós-graduação formada pela indústria para a indústria: foi projetada pelo próprio mercado para qualificar seus profissionais.

Outra escola de alta capacitação a University for Television and Film Munich, tem uma estrutura muito próxima as das escolas brasileiras, inclusive nas disciplinas oferecidas, entretanto o tão sonhado diálogo das escolas com os mercados audiovisuais lá é uma realidade. A escola recebe aporte das empresas alemãs ligadas à televisão e ao cinema, que veem nisso uma oportunidade de obterem profissionais altamente qualificados e, pelo lado da escola, é uma forma de manter-se constantemente atualizada e com um bom índice de egressos ocupando postos na indústria.

Na Stockholm Academy of Dramatic Arts outra de alta capacitação, a relação do ensino com o mercado se dá na prática, onde as produtoras de cinema e TV e

²⁹ a primeira com foco mais no atendimento das demandas de negócios existentes, a segunda com um perfil mais autônomo e experimental

empresas de radiodifusão aportam a escola com equipamentos, dinheiro e profissionais, além da realização de coproduções. Segundo informam há uma situação de pleno emprego na área audiovisual para seus graduados.

No Brasil, a cadeia produtiva do audiovisual não inclui as escolas, embora estas tenham produção constante e em crescimento. Faz-se necessário que haja um intercâmbio maior entre o mercado e o ensino, um diálogo constante acerca das necessidades de ambos, que pode se traduzir em diversas formas, inclusive por convênios. Note-se que a Agência Nacional de Cinema, (Ancine), sequer encaminhou a linha de formação presente nos eixos do Fundo Setorial do Audiovisual³⁰, como se a formação de mão de obra especializada não fosse essencial para a implementação de uma indústria qualificada do audiovisual no Brasil, principalmente em cinema que é inexistente.

A Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia (FCSC)- de alta capacitação, tem fortíssimas ligações com o cinema e a televisão italianos, por isso se preocupa em equilibrar tanto a experimentação audiovisual criativa, independente, quanto manter o compromisso em formar profissionais que possam atuar nas mais diversas facetas do mercado audiovisual, o que significa, por exemplo, inovar com produção de *websites*, filmes institucionais e guias audiovisuais para museus, sempre buscando o melhor que as novas mídias oferecem. Tudo isso sem perder os troncos comuns às escolas de audiovisual, como direção, documentários, animação, produção etc.. Além disso, há ações para que seus estudantes se integrem ao mercado de trabalho após formados.

Algo que observamos nas entrevistas dos docentes da USC, é que escola estadunidense possui um acompanhamento da atuação dos seus ex-alunos, isto permite que a universidade consiga ter uma visão crítica sobre a eficácia dos seus métodos, com base no êxito dos seus egressos. A USC deixa claro que entende o cinema como *business*, negócio, o que não é o caso das universidades brasileiras, que ainda declaram buscar um equilíbrio entre teoria e prática, experimentação independente e demanda do mercado (em menor grau), o que é condizente com as necessidades mais amplas do

³⁰ Conhecido como FSA, o Fundo Setorial do Audiovisual é ligado à Agência Nacional de Cinema- ANCINE, e ao Ministério da Cultura e foi criado pela [Lei nº 11.437](#), de 28 de dezembro de 2006. Em 2007 sofreu regulamentação através do Decreto 6.299 tornando-se uma categoria específica do Fundo Nacional de Cultura – FNC. Seus recursos advindos principalmente da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE - e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações – FISTEL, devem ser aplicados projetos e programas que desenvolvam as atividades cinematográficas e audiovisuais, com a finalidade precípua de inserção e consolidação do produto brasileiro no mercado nacional e internacional. Dentre seus eixos estão: aperfeiçoar a competência artística, técnica, gerencial e financeira das empresas brasileiras do cinema e do audiovisual e aperfeiçoar a capacitação profissional do setor audiovisual (fonte: <http://www.ancine.gov.br/fsa/principaisdiretrizes.htm> . Acesso em 01 de dezembro de 2011)

cinema e audiovisual brasileiros, como trabalharemos ao longo deste estudo.

A inglesa Westminster é uma escola com um viés prático e para isso se preocupa com manter sempre seus alunos ligados ao mercado de trabalho, seja em forma de estágios seja com um departamento próprio para colocação profissional. Isto está bastante longe das nossas escolas: por aqui, apesar das determinações legais, os estágios ainda carecem de um acompanhamento mais próximo e melhor regulamentação, pois muitas vezes significam apenas exploração de mão de obra, não trazendo ganhos educacionais aos estagiários.

Quando perguntamos aos professores das escolas brasileiras acerca dos trabalhos dos egressos, notamos uma enorme dificuldade de responder com precisão. Excetuando a UFF e a ECA-USP, que mencionaram interesse em algum encaminhamento sobre isto, poucas mencionaram estar desenvolvendo pesquisas para verificação desta questão. Ou seja: as escolas brasileiras ainda não conhecem profundamente o que seriam as vocações locais e nacionais e as necessidades dos mercados de trabalho em audiovisual. Além disso, não há políticas escolares visando a ocupação de postos de trabalhos para os egressos. É essencial que haja um mapeamento acerca do trabalho em audiovisual no Brasil, a fim de que as escolas possam melhor orientar suas políticas e currículos. Sem isto, trabalha-se no escuro, sem um norte mais claro e necessário.

Ligada a essa questão vem a pergunta sobre quais são as especializações profissionais necessárias para o cinema e audiovisual brasileiros. Notamos que as escolas internacionais estudadas têm foco na especialização de seus alunos. Como no Brasil, além de não termos clareza sobre as necessidades de mercado, por uma questão de sobrevivência os egressos têm que circular por diversas profissões do audiovisual até conseguirem se consolidar em uma (isso quando conseguem), então é bastante simples entender porque são transmitidos saberes abrangentes, seja de graduação, seja de pós-graduação, apesar da baiana UFRB ter seu bacharelado focado em documentário cinematográfico, conforme se observa no depoimento dos docentes e na sua grade curricular.

Poucas são as IES brasileiras em que os alunos escolhem um ramo de especialização, como se dá na ECA-USP, no geral o ensino procura abranger o básico de todas as áreas de realização audiovisual ligadas, principalmente em cinema. Nota-se, além disso, que ainda existem poucas pós-graduações que permitem uma imersão mais profunda em alguma área, *lato sensu* ou *stricto sensu*. Na californiana USC, os alunos

cursam primeiro disciplinas que lhes dão uma visão geral do cinema, para depois escolherem a área que desejam trabalhar, isto permite que tenha melhores desempenhos nas áreas escolhidas também. Os exercícios, em rodízio de funções, reforçam esse eixo. Dentre os exercícios realizados nas escolas brasileiras analisadas, notamos a obrigatoriedade de rotatividade de funções nos cursos do Senac -SP e da ECA- SP.

Na América Latina também observamos uma tendência para a especialização dos alunos em áreas específicas durante a graduação. No México a formação no CUEC tem uma duração um pouco maior que os brasileiros, de quatro anos e meio, havendo, na segunda etapa, especializações. Ainda no México o CCC possui uma primeira etapa de transmissão de conhecimentos gerais e outra, na segunda metade, de conhecimentos específicos com o fim de especializar os alunos.

De Barcelona a estrutura curricular da ESCAC apresenta o ensino geral nos dois primeiros anos e especialização nos dois últimos. Ainda na Europa a alemã DFFB, como nas universidades públicas brasileiras, possui disciplinas teóricas e práticas, com um ciclo básico obrigatório e um de créditos, escolhidos pelos próprios estudantes segundo suas ênfases.

Na italiana Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia independente da escolha de suas especializações, os estudantes são encorajados a percorrerem caminhos outros, adquirirem novos conhecimentos, circulando entre os diversos departamentos. Durante os anos do curso, existe profunda imersão estudantil, a vivência dentro da *Scuola* é também determinada pela permanência em suas habitações;

No caso da “Sam Spiegel” Film & Television School, de Jerusalém, o ensino é altamente especializado, voltado para formação de diretores, em se tratando de uma escola de alta capacitação.

É extremamente difícil traçar comparativos entre a situação brasileira e a europeia não só pela tradição de seus cinemas quanto pela própria tradição das escolas, como é o caso da FÉMIS, entretanto esta, como uma escola de alta capacitação, pode servir de referência para a criação de escolas autônomas no Brasil, no sentido de maior liberdade diante das regras que devem seguir nossas instituições de ensino superior.

No Brasil as escolas dão prioridade à formação de setores executivos, em direções (gerais, de arte, fotografia, edição, roteiro etc.), mas os setores médios da cadeia ou aqueles que desejam continuar seus estudos aprofundando alguns aspectos,

como distribuição e exibição e economia do audiovisual, ainda não conseguem espaço na educação. Com a crescente procura de pessoas dispostas a estudar audiovisual em nosso País esta ideia de criação de cursos autônomos, como cursos de curta duração, por exemplo, não parece infundada, ademais isso certamente ajuda a qualificar os mercados do audiovisual, o que pode impulsionar políticas públicas, como da ANCINE, por exemplo.

Outro tema internacional recorrente, a que já nos referimos, é se há mais foco no ensino da prática ou no ensino da teoria. A maioria das escolas que fazem parte deste panorama internacional tem foco na prática.

Uma situação inusitada: na Argentina na Universidad del Cine os estudantes podem se graduar exclusivamente na área teórica, tornando-se críticos, historiadores ou professores na área de cinema. No Brasil, não há cursos superiores de graduação que formem unicamente para as áreas de teoria cinematográfica o que se justifica pela inexistência de demanda profissional. Uma exceção é a nascente licenciatura da UFF, que tem como alvo a formação de professores especialistas em audiovisual para ministrarem disciplinas nas escolas de primeiro e segundo grau.

A situação se inverte nas IES brasileiras quando se trata da pós-graduação, claramente com ênfase teórica, onde a maioria dos trabalhos são realizados em forma de textos para publicações. Sobre isso cumpre destacar que alguns docentes sempre criticaram o fato de que os artigos na área do cinema e audiovisual eram muito melhor avaliadas pelas agências, como CAPES, FAPESP e CNPQ, do que suas realizações profissionais, como programas televisivos ou filmes, entretanto se nota que há uma mudança de orientação no sentido de valorizar mais os trabalhos profissionais.

Esta questão tem interferência direta na formação de quadros docentes das universidades. No universo das escolas internacionais há uma valorização da manutenção de quadros de docentes ligados ao cotidiano profissional das produções audiovisuais.

Na USC há a prática da contratação exclusiva de professores com ampla experiência de atuação profissional na área em que ensinarão. Essa linha permite manter um ensino em constante atualização com o mercado, experimentação de linguagem, uma troca rica de experiências com os melhores cineastas e contatos profissionais futuros, visando a melhor inserção em postos de trabalho. Claro que isto não garante que haja uma didática adequada, mas as qualidades são incontestes.

Muitas escolas, como a UCLA, contratam professores visitantes com reconhecida competência profissional nas áreas em que ensinarão. A DFFB mantém um quadro de profissionais atuantes no mercado de televisão e cinematográfico para ministrarem aulas, e a situação do tempo dedicado é contornada com a contratação de *freelancer*.

Como escolas de alta capacitação as escolas francesas e italiana têm autonomia e consequente agilidade na contratação de professores e na colaboração e compartilhamento de experiências de seus docentes e discentes com instituições de ensino mundiais, o que as tornam uma referência internacional. Na escola italiana quadro permanente segue uma proporção específica, permitindo a contratação de profissionais renomados na área audiovisual para um curto período de tempo.

A NATFA, da Bulgária, também de alta capacitação, considera que manter professores ligados aos mercados audiovisuais potencializa futuras parcerias e experimentação atualizada para seus alunos. Outra escola nesta mesma classificação, na Academy of Dramatic Arts de Zagreb os professores são estimulados a realizarem obras audiovisuais a fim de integrarem os alunos nos *sets* e serem por eles avaliados.

No Brasil há grande dificuldade de contratar expertos para as IES. Além do fator tempo e disponibilidade demandados, empecilhos para que profissionais consigam combinar atuação docente com o mercado, há a exigência de titulação, principalmente doutorado, rara na área audiovisual. As universidades públicas brasileiras abrem seus concursos para doutores, fundamentalmente, e as privadas, com mais liberdade de contratação, se veem mal avaliadas pelo MEC caso não tenham maioria de doutores. Se o Ministério da Educação não revir essas normas, as escolas continuarão privadas da contratação de profissionais com boas experiências profissionais. Ademais, ainda não há mestrados profissionalizantes em cinema e audiovisual, apesar da possibilidade aberta pela Portaria Normativa nº- 7, de 22 de junho de 2009, da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, aqui presente em forma de anexo, o que seria um atrativo maior para os profissionais que desejassem continuar estudos com ênfase em suas áreas, combinando com uma atuação docente. Estruturas escolares que podem ser parâmetros de pós-graduação com foco profissional são a National Film and Television School, Grã Bretanha e a London Film Shool, ambas de alta capacitação.

Um fator importante para todas as escolas são os exercícios realizados pelos seus alunos, que não costumam divergir muito de país para país, por este motivo vamos apenas chamar a atenção para alguns que consideramos particularmente

interessantes como método de ensino.

Na Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, a escola proporciona condições para que o estudante desenvolva uma visão própria da realidade, tal como notamos na tradição cinematográfica italiana, como o Neo-Realismo, por exemplo, por esse motivo o primeiro exercício é um documentário.

Na London Film School seus estudantes adquirem bastante experiência prática, em diversas mídias audiovisuais, podendo fazer, inclusive, longas-metragens, tal como na escola da Polônia, Polish National Film, TV and Theatre School. Os locais em que as aulas são ministradas estimulam que haja vivência de situações que seus estudantes enfrentarão profissionalmente em *sets*, ilhas, estúdios.

Em Munique, na University for Television and Film Munich, existem dois eixos para a prática dos alunos: seus primeiros filmes são para experimentar e testar a linguagem e os seguintes devem ser voltados para a busca de um público maior.

Na Academy of Dramatic Arts de Zagreb um exemplo interessante sobre os exercícios, que pode ser facilmente utilizado em nosso País, é o vídeo autobiográfico realizado no começo do curso.

Na “Sam Spiegel” Film & Television School de Jerusalém a valorização da realização de curtas-metragens se dá a partir de reflexões de linguagem, não são meramente escolhas determinadas pelas facilidades de produção, o que se reforça pelo longo tempo de elaboração e realização que demandam. São, antes de tudo, estratégias para que os estudantes façam obras que reflitam quem são e como se sentem, em uma linha do que é a própria definição de um “autor”. Mas, se ressalte, a ideia do autor aqui adquire novos contornos, pois não se trata do hermetismo de uma visão somente sua: a ideia é a de vitalizar o cinema de Israel, chamar um público, com suas peculiaridades culturais combinadas com um apelo universal.

Ressalte-se que as escolas realizam longas-metragens não só em países do “primeiro mundo”: a Universidad del Cine da Argentina estimula a realização de curtas-metragens, mas também são feitos nela longas-metragens, atuando como produtora associada de alunos e ex-alunos. Essa escola também conta com um departamento exclusivo de distribuição e difusão, que busca diversas janelas de exibição, como canais de televisão.

São raras as escolas brasileiras que têm sequer um funcionário encarregado da distribuição de filmes e, quando existe, o foco continua sendo mostras e

festivais, não há uma política de ocupação de outras janelas, situação que aprofundaremos ao falarmos acerca da distribuição e exibição em capítulo próprio.

Mas na produção e distribuição, a paradigmática, sem dúvida, é ESCAC: que tem uma empresa a ela ligada, a Escândalo films com grandes êxitos. No Brasil, em 2011, houve ampla discussão no Congresso do FORCINE sobre a necessidade de as escolas começarem a organizar produtoras dentro delas, como incubadoras ou proprietárias, de forma a profissionalizar ainda mais uma produção crescente de filmes, captar recursos, contribuir para a entrada de recém-formados no mercado de trabalho e atuar na difusão das obras. Este é um debate ainda inicial, mas bastante importante e factível, principalmente em face das realidades apresentadas, como a Escândalo.

Uma nota acerca do ingresso nas escolas: apesar de no Brasil já ser possível realizar provas de conhecimentos específicos, como a ECA-USP já faz há algum tempo, o critério das melhores notas em vestibulares ou no ENEM, por uma questão de determinações legais, ainda é decisivo. Também há mudanças nos processos de ingresso nas escolas internacionais se elas forem universidades ou escolas de alta capacitação, como na Columbia College Chicago onde as matrículas são abertas, então aqui se trata apenas de uma ilustração, quase uma curiosidade.

Muitas escolas, reconhecem que os jovens provavelmente já utilizaram ferramentas de captação e edição de filmes antes de nelas ingressarem, e incorporaram isso no seu processo de seleção, tal como Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia.

Na AALTO processo de seletivo é bastante interessante, dividido em três partes: portfólio, entrevista e prova escrita, permitindo que os ingressantes sejam melhores selecionados, de acordo com habilidades específicas para o audiovisual. A ZHDK pede um trabalho prático aos candidatos e a Stockholm Academy of Dramatic Arts, com autonomia no processo de seleção, valoriza os estudantes com maior maturidade e potencial realizador, através das provas práticas.

O interesse da KAFA é que seus alunos já ingressem com alguma experiência de prática cinematográfica, por este motivo a primeira avaliação feita é prática, privilegiando as habilidades criativas e os potenciais de crescimento do candidato.

Para concluir: com todas essas informações gostaríamos de valorizar o que diferentes trajetórias podem trazer de êxitos. Acreditamos ser necessário intensificar a troca de experiências entre professores e estudantes de diferentes escolas, nacionais e

internacionais. Mesmo no Brasil há pouca circulação entre professores e, menos ainda, de estudantes, e todos teríamos a ganhar com maior intercâmbio, no que a diversidade pode trazer de melhor.

Novamente gostaríamos de reafirmar que não buscamos modelos fechados para o Brasil, mas propusemos algumas reflexões como contribuição às escolas, com base em alguns assuntos levantados, reconhecendo que existem casos incomparáveis.

Isto feito, após contextualizarmos as escolas no mundo e algumas questões a elas atinentes, passaremos a nos debruçar sobre a hipótese de que o cinema digital trouxe grandes mudanças para o ensino do cinema e audiovisual e verificar quais foram as principais.

3. O MUNDO TRANSFORMADO

3.1 A Cultura Digital

Desde o seu nascimento, o cinema sempre foi marcado pela relação intrínseca entre tecnologia e estética, a exemplo de outros mecanismos de representação. Lipovetsky salienta que se trata de uma arte, desde o início moderna, que inventa a si mesma. É a técnica que inventa a arte e não a arte que inventa a técnica

Uma nova arte a tal ponto ligada à máquina que muito rapidamente, entre os formalistas dos anos 1920, conferiu às outras artes artesanais e antigas 'um matiz arcaico Um audacioso recém-chegado, que ameaçava transformar a arte em simples técnica, irrompia em meio às artes abrigadas atrás das tradições" (LIPOVETSKY, 2009:34)

Ainda no início da década de 1990, o crítico de arte e política Frederic Jameson (2007) chamava a atenção para o fato de que as linguagens midiáticas transformaram irreversivelmente os modelos da vida contemporânea. A imagem produzida pelos meios, como cinema, vídeo, televisão, computadores, publicidade, suplantaram uma cultura até então baseada na literatura. Na era da globalização, como define Edgar Morin em A Comunicação pelo Meio (teoria complexa da comunicação), os meios de comunicação e as tecnologias digitais tornaram-se imprescindíveis e a interface de comunicação relaciona-se ainda mais com outros meios.

As tecnologias e os meios de comunicação, a economia e a cultura, o consumo e a estética são envolvidos em um movimento sincrônico e global, na mutação hipermoderna, e o cinema segue esta dinâmica (LIPOVETSKY, 2009: 23).

Para Lucia Santaella, a cultura das mídias de que Jameson fala semeou nos processos de produção, distribuição e consumo comunicacionais a cultura digital, que não é uma simples descendente da cultura de massas. Entretanto, ressalta, essas denominadas "passagens processuais" não podem ser redutoramente compreendidas dentro de uma lógica massiva e vieram, gradativamente, preparando o terreno para o surgimento do mundo digital e da cultura digital.

Para compreender tais passagens, a autora utiliza uma divisão das eras culturais em seis tipos de formações: a cultura oral; a cultura escrita; a cultura impressa; a cultura de massas; a cultura das mídias e a cultura digital.

Essas seis eras culturais, que Santaella prefere chamar de "formações

culturais”, não são estanques e lineares ou simplesmente desaparecem com o surgimento da seguinte. Seria, antes, um processo cumulativo, em que a posterior se integra à anterior, que provoca reajustamentos e refuncionalizações, sob o domínio de uma técnica ou tecnologia de informação que não consegue asfixiar os princípios das formações culturais preexistentes.

Segundo Santaella (2003:24), as divisões estariam pautadas pelas convicções de que os meios de comunicação, “desde o aparelho fonador até as redes digitais atuais”, fazem circular signos, tipos de mensagens e tipos de comunicação que acabam por moldar não só o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também dá condições para o surgimento de novos ambientes socioculturais.

Oficialmente, podemos marcar a década de 1940 como a do nascimento dos computadores, certamente, os principais agentes dessa transformação rumo ao mundo digital. Gradativamente no início, mas de forma avassaladora nos últimos tempos, as tecnologias emaranham-se de tal forma no cotidiano que hoje não se pode pensar em viver sem os gadgets que se comunicam de forma multimidiática. Esse fato está tão presente no nosso dia a dia que sua influência não pode prescindir de uma olhar mais cuidadoso sobre como transforma a nossa cultura, nossas formas de representação e a própria posição que ocupamos no mundo.

O referido “lugar no mundo” que ocupamos vem sendo objeto de análise do estudioso sobre o tema, Lev Manovich. Para ele vivemos um tempo de “materialismo digital”, termo que adaptou da questão soviética e do cinema, como no caso do cineasta Dziga Vertov, que protagonizava a relação dialética do homem com a máquina. Manovich traça paralelismos entre o que seria a contemporaneidade e suas estruturas de informação e a relação com a técnica através da câmera que os precursores formalistas russos preconizavam

As “novas mídias”, para Manovich, caracterizam-se pela estetização em curso e o constante do modernismo de vanguarda, com um registro virtual da cultura contemporânea através do uso dos computadores. Todas as “velhas mídias” estariam sendo digitalizadas, como se vê, por exemplo, com a TV interativa, fotografia digital e cinema de animação. Ressalta que essas mídias “antigas” não estão sendo substituídas, principalmente no que concerne ao seu visual, apesar da mudança da base, agora numérica. As mídias novas mantêm a sua aparência ainda fiel ao conceito de tela e novos mecanismos para reproduzir a cultura digital. Ademais, uma característica das novas mídias está na possibilidade de uso de diversos graus de realismo, tal como já é

feito no cinema.

O cinema, salienta Lev Manovich, ao conjugar som, imagem e texto, como no cinema mudo, constituiu-se como o primeiro objeto de multimídia.

Em 1964, MacLuhan já notava esse diálogo intrínseco:

(...) O cinema incorporou o romance, o jornal e o palco- todos de uma vez. E a televisão conquistou o cinema, devolvendo ao público o teatro de arena. O que estou querendo dizer é que os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam” (MACLUHAN, 1974:72).

Contemporâneo de MacLuhan, Edmund Carpenter em 1971, considerava que a diferença entre a proporção da tela e sua adequação de linguagem das imagens estava nas peculiaridades próprias, diversas, do cinema e da televisão. Ao cinema caberia a grandiosidade “Com sua gigantesca tela, o filme está perfeitamente adequado ao drama social, às visões da Guerra Civil, ao mar, à erosão terrestre, às supermontagens espetaculares, de Cecil B. DeMille.” (Carpenter, 1971: 203), e na televisão caberiam apenas três rostos.

Quase inevitavelmente nos perguntamos sobre a postura desse antropólogo norte-americano diante de filmes nas pequenas telas de computadores e dos celulares ou as imensas telas de alguns televisores... mas há muita coerência na lógica de que a linguagem adapta-se a seu meio, o que gera consequências em todos os níveis de realização de obras audiovisuais, dependendo do meio a que se destinam, como retomaremos depois, ao falarmos sobre dramaturgia audiovisual.

Essas reações de rejeição ao vídeo e à televisão e da defesa intransigente do que seriam as peculiaridades e a consequente superioridade do cinema, certamente se intensificaram, como qualquer fundamentalismo, com o advento e a expansão do vídeo e só recentemente começaram a ser superadas, com a consolidação do cinema digital, um processo de convergência que levou quase meio século para acontecer de fato.

O que basicamente determina o que é cinema digital é o uso de sinais decodificados. Ao contrário do analógico, cada imagem digital se apresenta nas mesmas condições da matriz, não importa se fruto de diversas reproduções, cópias ou exhibições.

Nesse conceito de fidelidade e igualdade entre as matrizes e cópias e, igualmente, entre as diversas projeções realizadas é que se encontra o cerne da questão

do cinema digital. Dele derivam diversos aspectos que já preenchem o cotidiano de um novo cinema: o realismo dos cenários desenhados em laboratórios, na criação de personagens virtuais, a acentuação dos efeitos especiais, a capacidade de se materializar o lúdico. As imagens pretendem ser reais, incorporar-se ao mundo vivenciado, criar sensações permanentes, críveis. Se assim não fosse, o “cinema digital” não teria importância, passaria a ser integrado em nosso cotidiano, como na substituição de uma televisão antiga (CRT) por uma televisão plana de plasma ou LCD. O “cinema digital” é múltiplo, é um arsenal de alternativas, de possibilidades. (DE LUCA. 2009: 252-253)

O vídeo sofreu uma mudança de status, graças ao digital mas antes disso ele passou por um longo caminho, sendo considerado, muitas vezes, em contraposição ao próprio cinema.

O vídeo analógico surgiu na década de 1950, nos EUA, a partir da necessidade de um equipamento que gravasse tanto imagem quanto som e permitisse transmissões nas três redes de televisão existentes, sem grandes diferenças de fusos horários entre as mais longínquas regiões deste extenso país.

O videotape trouxe grandes transformações para a linguagem da televisão, uma gramática própria, superando a sua vocação original para a mera divulgação de acontecimentos.

Não parece ser coincidência que, na mesma década de 1950, as discussões sobre a relação entre ciência e arte e técnica tenham tomado fôlego, perpassando os anos 60, em experimentos como a arte cinética e ótica de Jules Le Parc, De Soto ou dos artistas da Land Art, intituladas “arte tecnocientífica”.

Artistas, tais como Nam June Paik, Bill Viola, Thierry Kunztel, Gary Hill e Antoni Muntadas viram no vídeo analógico e nas próprias limitações tecnológicas deste infinitas possibilidades de experimentação e interatividade, como em videoinstalações, liberto de alguns rigores próprios da técnica cinematográfica.

Acerca disso, em diversas análises sobre cinema e vídeo, Arlindo Machado constatou duas situações vividas nas obras feitas com a linguagem do vídeo, quando as imagens eram tratadas eletronicamente: a fabricação das formas e a fabricação dos tempos. Imagens captadas pela câmera tornavam-se bagagens de imagens, que eram transformadas nos seus aspectos formais ou temporais. As imagens eram modificadas na maneira como apareciam, por qualidades formais diferentes das figuras e quanto ao tempo de seu aparecimento, ou seja, por tempos diferentes que lhe eram impostos. Para as formas importavam as colorizações, janelas, fusões, telas múltiplas entre outros efeitos visuais. Mas, o tempo era também decisivo para qualificar as formas na sua

aparição: ritmos acelerados, lentos, multiplicidade de tempos em telas fragmentadas eram informações que carregavam as imagens com cargas denotativas diversas.

Nas experiências com vídeo, discorre Machado, corpos de carne fundiam-se, fumaças recobriam superfícies, figuras estilhaçavam-se numa poeira. Assim, ao transformar as imagens gravadas nas fitas, eram recriadas as figuras com a modulação de formas e de tempo. Os textos verbais adquiriam o *status* de imagens, algo comum ao cinema de Jean- Luc Godard e aos vídeos de Melo e Castro, Muntadas, Arnaldo Antunes e Richard Serra, criando novas relações significantes.

Poucos foram os cineastas que entenderam, na época, os potenciais que o vídeo possuía para o próprio cinema. Nesse sentido, o último e inacabado filme de Nicholas Ray, *We Can't Go Home Again*, projetado no Festival de Cannes em 1973, torna-se um emblema pela sua tentativa, já nos anos 70, de mesclar suportes, bem como *Numéro Deux*, de Jean- Luc Godard, em 1975.

Para PHILIPPE DUBOIS o mérito *Numéro Deux*, e *Nick's Movie/Lightning over Water* está em que “ao invés de esconder, exacerba suas dessemelhanças, para fazê-las render ainda mais (...)” (DUBOIS, 2008:215). Chama-lhe a atenção o fato de ambos filmes também trabalharem acerca de uma série de dualidades em suas temáticas e destaca :

A par de seus respectivos discursos, os dois filmes giram em torno de uma questão central, essencial e evidente: o que é o cinema? Eles a cercam a partir de dois pontos de vistas diferentes, como se fossem duas faces de uma única moeda. Wenders aborda por detrás, pelo viés da câmera e de todo o aparato de produção das imagens- do ponto de vista da imagem em devir, de sua captação e de sua relação com o real. Godard aborda, ao invés, de frente, pelo viés da tela e de todo o aparato de projeção/difusão, do ponto de vista da imagem acabada, e da percepção ou intelecção de que ela é o objeto. Esta distinção entre as duas faces do cinema (dianteira/traseira) recobre de certo modo aquela já sugerida por Thierry Kuntzel entre o “filme- película” e o “filme- projeção” (DUBOIS, 2008: 215-216)

Foi muito difícil para diversas gerações de cineastas reconhecerem todas as possibilidades que poderiam se abrir por meio do diálogo com o vídeo, ainda presas aos tabus da película e da tela grande. Mesmo que distante há apenas quinze anos, as palavras do cineasta Peter Greenaway pareciam apenas um exercício de “futurologia”:

O que nós entendemos como experiência cinematográfica se tornará privada, e haverá uma grande demanda social para algo mais intenso, mais participativo, que poderia derivar da experiência do estádio de futebol, ou talvez um fenômeno mais de ópera ou de teatro” (GREENAWAY. em entrevista concedida a Maria Dora Mourão, 1996- Publicada somente em 1998 In: *Cinemais* - Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n. 13, set./out. 1998:61-

Particularmente, a linguagem das imagens em movimento passa para o que Lev Manovich chama de hibridização virtual, analisada também por Lucia Santaella. Até a década de 1990, as imagens computacionais eram tratadas de forma isolada, mas em seguida passaram a fazer parte, principalmente pela animação em computadores, de um mix midiático que inclui ação ao vivo, tipografia e *design*. A passagem de uma linguagem a outra é instantânea e praticamente imperceptível, formando uma metamídia.

Para muitos autores, tal como Pierre Lévy, a informática e a cibernética inauguraram a chamada cibercultura, que nasceu nos anos 50 e desenvolveu-se na década de 1970, com a criação de novas tecnologias de base microeletrônica, graças a telecomunicações agregadas à informática. Consolidou-se nas décadas seguintes com sua massificação e posterior emergência das tecnologias digitais e popularização da internet. Para os defensores da cibercultura esta não pode ser categorizada simplesmente como um fenômeno tecnológico, transformaram-se todas as dinâmicas sociocomunicacionais. Segundo Pierre Lévy, trata-se do "... conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas e de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente como crescimento do ciberespaço". (LEVY, 1999:17).

Particularmente, interessa ao presente estudo a visão de Lévy (1999), de que a rede mundial de computadores apoia maneiras inovadoras de aprender e ensinar, podendo ser vista como uma aliada no processo de reestruturação do ambiente de ensino-aprendizagem.

Os instrumentos tecnológicos como o computador e a internet obrigam-nos a pensar, atuar e interagir de forma diferenciada com a informação e o conhecimento, como uma imersão em um único e imenso texto coletivo o chamado hipertexto³¹, em que há uma evidente quebra da estrutura da linguagem linear. Com a simples seleção de palavras, em formas de *links*, podem-se cruzar as mais diversas informações, imagens, dados, sons, documentos. O ato de buscar pode se tornar instigante, um labirinto em que um caminho pode levar a outro, despertando o interesse como uma espécie de aventura particularmente atraente aos estudantes.

O hipertexto é uma fonte bastante promissora para o audiovisual. Usando

³¹ Atribui-se a Vannevar Bush, cientista estadunidense, a primeira elaboração do que viria a ser no futuro o Hipertexto, na década de 1940. Em um artigo ele descreveu o Memex (Memory Extender), uma ferramenta que complementaria a memória humana, organizando informações esparsas através do processo de associação, de links., como uma enorme biblioteca. Mas somente nos anos de 1960 é que o termo passou a ser usado, por Theodore Nelson como forma de que os leitores buscassem, por associação, textos não-lineares interligados por meios eletrônicos.

como exemplo os roteiros, notamos que vários caminhos para uma narrativa podem ser abertos quando se trabalha com diversas janelas, *multilayers*, novas possibilidades de se contar uma história, como desenvolveremos ao longo da presente. Os jovens estão bastante familiarizados com estas multinarrativas, típicas dos games e da internet, pois trabalham no dia a dia com múltiplas janelas concomitantemente, telas abertas de celular, *tablets*, computadores, livros. Estas multinarrativas têm implicações na interação com o público e levam a um questionamento acerca do conceito de autoria, outro assunto debatido transversalmente na presente pesquisa.

Bastante discutido em tempos do digital, principalmente com o processo de implantação da televisão digital no Brasil, o termo interatividade é normalmente usado ao se falar em meios eletrônicos e designa qualquer ação de um dispositivo que tenha um funcionamento que permite ao usuário um determinado nível de atuação, seja no compartilhamento, seja na participação direta.

Em relação ao audiovisual, a convergência dos meios vem acarretando mudanças substanciais, que devem abranger tanto o meio interativo quanto o conteúdo interativo, conceitos constantemente confundidos nos debates contemporâneos.

O meio interativo são as mídias que permitem uma intervenção do usuário nas mensagens, com possibilidades de escolhas entre programas e caminhos. Já o conteúdo interativo, que depende do meio interativo, é a mensagem e possibilita a intervenção, por parte do usuário, diretamente na história e nas escolhas dos caminhos (com alternativas predeterminadas pelo autor), conforme analisa Janet Murray acerca de uma Autoria Procedimental e que retomaremos posteriormente.

A tão aclamada convergência digital pode ter reflexos em diversos níveis, ao transformar ou criar novas linguagens com consequências em suportes e novas formas de gerar e personalizar conteúdos e demandas por um número cada vez maior de dispositivos interligados.

Não são desprezíveis todas essas mudanças, e o presente estudo não tem a pretensão de analisar cada uma das mídias. Dado o volume e a necessidade de recorte, nossa análise, repetimos, recai sobre a obra audiovisual enquanto filme.

3.2 NATIVOS E IMIGRANTES DIGITAIS- UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO

Em razão dos impactos, inclusive psíquicos, que as tecnologias de informação, em velocidade e emergência, causaram, muitos estudiosos defendem que

uma nova geração, nascida na era digital, seria completamente diferente das anteriores na sua forma de pensar e agir. Os chamados “nativos digitais”, vêm sendo objeto de diversas teses internacionais. Atribui-se tal termo a Marc Prensky, educador e especialista em tecnologia e educação, que também cunhou a denominação de “imigrantes digitais”.

Em seu famosos artigos “Digital Natives, Digital Immigrants , Parte 1” e “Parte 2- Do They Really Think Differently?” o autor procura definir quais as características de um e de outro.

Nativos digitais são os que nasceram em tempos de linguagem digital, dos computadores, videogames e da internet. Eles usam instantaneamente o hipertexto: ao mesmo tempo mandam mensagens em celulares, *twitam*, postam, baixam músicas e leem *e-books*. Almir Almas, professor do curso superior do Audiovisual da ECA -USP, comenta acerca de sua experiência pessoal e profissional, nota que os alunos já chegam sabendo fazer vídeo, “postam no *vimeo*, no *youtube*”, ressalta que sua filha, por exemplo, faz vídeos desde os 8 anos e tem um canal de vídeo, apesar de só ter 16 anos, afinal quando nasceu já havia internet e computador em sua casa.

Já os “imigrantes digitais” seriam todos os que conheceram o digital em outros momentos de suas vidas e, de alguma forma, foram adotados e adotaram-no, ficando por este, no todo ou em parte, fascinados sem, entretanto, nunca agirem da mesma forma que os nativos.

Apesar da ressalva de que os estudos ainda carecem de aprofundamentos, com base em pesquisas de psicologia social e neurobiologia, Prensky considera que as estruturas cerebrais da nova geração sofreram mudanças físicas, que seus cérebros reorganizaram-se, fenômeno conhecido como neuroplasticidade. Além disso, de acordo com a psicologia social, não só as diferenças culturais ditam o que as pessoas pensam, mas também como pensam, o que se desenvolve num longo processo.

Várias horas por dia, cinco dias por semana, em nítido foco de atenção- isto o lembra de alguma coisa? Oh, sim, vídeo *games*! Isso é exatamente o que as crianças vêm fazendo desde que Pong chegou em 1974. Elas têm ajustado ou programado seus cérebros para a velocidade, interatividade e outros fatores dos jogos, tanto quanto os cérebros “boomers” foram programados para aceitar a televisão e os cérebros do homem letrado foram reprogramados para lidar com a invenção da linguagem escrita e a leitura (quando os cérebros tinham que ser treinados para lidar com tudo de uma forma altamente linear.) (Prensky, Marc-Digital Natives, Digital Immigrants Parte 2- Do They Really *Think* Differently?-2001:1. TRADUÇÃO NOSSA)

Para Prensky, os professores, imigrantes digitais, estão enfrentando o desafio de lidar com estruturas cerebrais completamente diferentes das suas, mesmo já sendo Imigrantes Digitais. O problema do diálogo, ressalta este estudioso, é que foram "socializados" diferentemente de seus filhos e agora estão no processo de aprender uma nova língua. Como quaisquer imigrantes, respeitadas as peculiaridades, há um movimento de adaptação ao novo ambiente, mas um certo sotaque sempre os mantém com um pé no passado, um idioma aprendido mais tarde ocupa parte diferente do cérebro. O "sotaque de imigrantes digitais" pode ser visto em muitas situações como transformar a Internet em segunda em vez de primeira informação e ler o manual de um programa em vez de assumir que o programa em si vai ensinar a usá-lo.

E os nativos digitais cresceram sob o signo da circulação audiovisual, não só podem fazer filmes com seus celulares, como também editá-los e postá-los em sites de vídeos, tudo em suas casas. Tal realidade gera uma atração inédita para os cursos superiores de cinema e audiovisual, além de outros efeitos nas relações de ensino dentro das universidades, implicando grandes preocupações didáticas.

Assim, esta nova geração, nascida nos últimos anos do século XX, tem uma relação muito própria e diversa das anteriores que frequentaram os bancos dos cursos de cinema, merecendo uma reflexão sobre quem é, afinal trata-se de uma geração emergente de cineastas que farão filmes permeados por seus repertórios e experiências.

Não é possível ignorar que esta geração nativa digital imprime uma nova realidade dentro das escolas e cria quase um paradoxo: se por um lado um número grande de estudantes ingressa nos cursos já tendo contato com equipamentos de captação de vídeo e edição, o que lhes dá uma experiência original, por outro, muitos simplesmente não mais frequentam as salas de cinema. Claro que existem exceções, mas é bastante comum ouvir de professores do Brasil e de outros países relatos preocupantes a respeito de algumas posturas de seus alunos. Por outro lado, há queixas de estudantes relativas à dificuldade de escolas e professores dialogarem com eles.

A partir desse contexto, propomo-nos aqui a reproduzir trechos dos depoimentos de estudantes e de professores simulando uma conversa. As respostas aos questionários que aplicamos abordaram diversas questões: de que forma os nativos digitais se veem e como são vistos, quais são as queixas mais comuns, como as escolas se veem e são vistas, propostas de atuação, novas tecnologias, currículos, atualizações, mercado de trabalho etc..

Dentre os professores pesquisados, notamos uma grande perplexidade e algumas dificuldades de enfrentar o desafio de ensinar para esta geração tão peculiar. Muitos docentes e estruturas escolares preferem ignorar ou simplesmente não sabem como lidar com estes “nativos digitais”, mas a maioria sente necessidade de conhecer a nova realidade a fim de melhorar a prática docente.

A compreensão desses jovens é essencial para a reflexão acerca da qualidade do ensino de cinema e audiovisual, de forma a permitir mais eficácia na busca por atingir objetivos educacionais. Longe de tentar invadir áreas que não fazem parte desta pesquisa e nas quais não temos especialização, como pedagogia ou psicologia, é importante contextualizar algumas discussões que vêm sendo feitas internacionalmente, para fundamentar algumas questões que serão desenvolvidas posteriormente.

Sobre o sistema educacional, Prensky diz que os alunos mudaram radicalmente e que as escolas não estão desenvolvidas para ensiná-los. Aos que defendem que as mudanças de uma geração para outra sempre ocorreram, Prensky alega não se tratar de uma mudança de gírias, de roupas ou de estilos, mas de uma singularidade gerada pelo advento do digital, cuja disseminação foi rápida nos últimos anos do século XX.

Os estudantes de hoje representam as primeiras gerações crescendo com esta nova tecnologia. Eles passaram a vida inteira rodeados por e usando computadores, *video games*, tocadores de música digital, filmadoras, telefones celulares e todos os outros brinquedos e instrumentos da era digital. Hoje o universitário médio gasta menos de 5.000 horas de sua vida lendo, mas mais de 10.000 horas jogando *video games* (para não falar de 20 mil horas assistindo à TV). Jogos de computador, e-mail, internet, telefones celulares e mensagens instantâneas são parte integrante de suas vidas. É claro que, como resultado deste ambiente onipresente e o volume de sua interação com ele, os alunos de hoje pensam e processam informações fundamentalmente de modo diferente de seus antecessores. Essas diferenças vão mais longe e são mais profundas do que a maioria dos educadores suspeita ou percebe " diz o Dr. Bruce D. Perry, do Baylor College of Medicine. (PRENSKY- Digital Natives, Digital Immigrants- parte 1; 1: 2001 TRADUÇÃO NOSSA)

O maior problema da educação hoje, segundo o autor, é que os professores, imigrantes digitais, utilizam uma linguagem defasada, própria da era pré-digital, para uma população de alunos que fala uma linguagem completamente nova, o que torna muito difícil a comunicação, na qual se emprega o equivalente a dois idiomas. Na defesa de sua perspectiva destaca algumas questões e peculiaridades dos nativos digitais:

- percebem informações muito rápido;
- gostam do processo paralelo e da multitarefa;

preferem os gráficos antes dos textos e não o contrário;
usam o acesso aleatório (como o hipertexto);
reagem melhor quando ligados em rede;
prosperam na gratificação instantânea e recompensas frequentes;
são mais afeitos aos jogos do que ao trabalho "sério".

Essas “habilidades”, que foram adquiridas e aperfeiçoadas através de anos de interação e prática, não seriam apreciadas pelos imigrantes digitais, que aprenderam e assim escolheram a ensinar- lentamente, passo a passo, uma coisa de cada vez, e, acima de tudo, com seriedade..

O autor também chama a atenção para as queixas mais comuns dos professores: os estudantes não leem, não se interessam, não se concentram, não têm paciência para as palestras e para o aprendizado gradativo. Entretanto, ressalta Prensky, os métodos não mudaram, como se os alunos fossem os mesmos de sempre ou, provavelmente, piores ³².

Em entrevista, o professor David Pennington, do Departamento de Audiovisuais da Universidade de Brasília, há 24 anos, resume bem algumas visões comuns a diversos educadores, tal como chama a atenção Prensky:

Percebo que os estudantes não têm um “quadro” mais amplo sobre a cultura, com no início dos anos cinquenta, quando ainda tínhamos um “modelo” decalcado nos curso de humanidades. A fragmentação das informações, aliado a um uso menor da biblioteca (leitura), e a falta de disciplinas básicas sobre filosofia, ciências sociais, antropologia e história têm produzido alunos com largos vazios de conhecimentos essenciais para quem quer fazer cinema. É que cinema é cultura. Como é possível fazer cinema sem ter lido Machado de Assis, Shakespeare, Camões, Fernando Pessoa...? Além disso, há uma falta generalizada de industriiosidade, um nível baixo de curiosidade intelectual. Falta mesmo por a mão na massa de verdade. (...) Falta a esses jovens as referencias da bagagem cinematográfica mundial e nacional, principalmente se considerarmos que o acesso a obra cinematográficas se tornou muito acessível com a difusão do DVD e arquivos digitais, muitos passíveis de serem baixados da Internet. (PENNINGTON, David **Re: Questionário de pesquisa-** Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 13/7/2011)

Esta queixa soma-se a outras:

A relação dessa geração, dita Nativa Digital, com o audiovisual é imensa, mas superficial. Poucos dessa geração se preocupam com a essência do cinema, com a linguagem. Nós, professores, temos que incentivar a busca pelo conhecimento mais aprofundado e não só da técnica (essa eles dominam rapidamente), pois sabemos que ambos caminham juntos (NEIVA, Humberto **Re: ajuda na minha tese_ "pequeno" questionário.** Disponível em lurodrigues68@gmail.com em 07/07/2011)

³² Notamos recorrência destas críticas também nos professores que entrevistamos, que acrescentaram que os novos estudantes de cinema e audiovisual não se interessam pela teoria cinematográfica, não vão ao cinema, não se interessam por filmes que são verdadeiros clássicos da história, não se interessam pelo “passo-a passo”.

Nanci Barbosa, coordenadora do curso de Audiovisual do Centro Universitário do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial- SENAC- São Paulo Audiovisual - Cinema e Vídeo, vê como ponto nevrálgico, atualmente, o como chegar até esta geração, como estimulá-la, considerando que ela parece sempre pouco motivada, entediada. “Não correm atrás” (depoimento oral), disse ela, eles têm uma espécie de desprezo pelos modelos existentes, mas não tentam mudá-los, apenas os negam dizendo que não lhes servem... Considera que há, entre seus alunos, uma necessidade de satisfação imediata do desejo, que estes estudantes não constroem outras relações, há um individualismo que faz com que estes jovens não percebam que no trabalho em grupo é a sua contribuição que vai se colocar naquela obra, esclarece que “o se colocar” significa, antes de tudo, sair de si e enfrentar os movimentos contrários. Há um grande comodismo, conclui, uma negação que “dará muito trabalho”, sendo pouco propositiva no geral.

A professora Dácia Ibiapina da UnB faz um interessante panorama, que tem eco em outros professores³³, embora saliente que este é um perfil generalizante e que há exceções:

Tenho observado mudanças significativas nas gerações de estudantes que ingressaram nos últimos anos. Eles têm mais facilidade para lidar com equipamentos de captação e com *softwares* de edição e finalização de som e imagem. Eles não demonstram muito interesse pela película até por não terem muito acesso nem formação para lidar com ela. Eles gostam de propor mais projetos em menos tempo. Eles se interessam por outras áreas, para além da área de direção. Eles baixam filmes pela rede e os assistem em suas “telinhas”. Vão menos às salas de exibição em tela grande e conhecem menos os chamados filmes clássicos do cinema. São menos tolerantes com os filmes com narrativa mais lenta e com os filmes documentários. Conhecem e gostam de assistir a seriados que são exibidos em canais de televisão por assinatura. Gostam do efêmero, do rápido e do contemporâneo. São de pouca leitura e não gostam muito de escrever. Preferem textos breves e “poéticos”. Não gostam de aulas expositivas e são dispersivos. Gostam de comédia, drama e ação. Gostam muito de animação. Pouco se interessam por política partidária e dificilmente propõem filmes com temática social. Preferem explorar seus próprios conflitos e os de sua geração. Sabem mais do que aparentam saber e se manifestam menos do que poderiam. Neste sentido, são pouco generosos. Têm facilidade e interesse em aprender línguas, especialmente inglês. Valorizam programas de intercâmbio, viagens e experiências no exterior. Os estudantes de hoje são ocupadíssimos com trabalho, estágio, atividades extracurriculares, viagens e outras atividades. Por outro lado, os professores também estão muito ocupados com sua produção científica, suas consultorias, suas viagens internacionais. (...).

Os “nativos digitais” são rápidos na operação das maquininhas e nas trocas pelas redes sociais. Em um filme, importa mais a qualidade de áudio do que a qualidade

³³ Responderam os questionários os professores do curso de Cinema da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP, SP), O Curso Superior do Audiovisual da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP, SP), o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF, RJ), o curso de Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL, RS), o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Federal do Recôncavo Baiano (UFRB, BA), o curso de Audiovisual do Centro Universitário Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC, SP) e do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília- (UNB, DF). Nesta tese serão apenas indicados os cursos pela sigla da Instituição de Ensino Superior.

da imagem. São capazes de ver filmes que foram feitos com uma fotografia primorosa em uma telinha com baixa resolução. O diálogo entre os professores pouco afeitos à tecnologia e os “nativos digitais” é difícil e muitas vezes não ocorre. Os professores seguem com seus valores e suas rotinas didático-pedagógicas e os estudantes idem. O pior é que ninguém se importa ou investe muito em construir esse diálogo. Os estudantes estão mais autônomos em relação aos professores. (IBIAPINA, Dácia **Segue questionário com respostas**. Disponível em lurodrigues68@gmail.com 09/7/2011)

E as críticas também são compartilhadas com professores de outros países, como o professor José Bogalheiro, que dirige a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Trata-se de uma “escola clássica de cinema”, firmada na “herança do cinema” como ele mesmo afirma e, apesar de dizer que o digital não trouxe novidades à estrutura do curso, reflete sobre as mudanças geracionais. Nota que aos nativos digitais tudo parece novo, pois não conhecem o passado :

Noto diferença, que se nota não só de agora, que uma certa maneira é contrastante com essas novas possibilidades que as tecnologias trazem, sobretudo em termos de possibilidade de acesso, porque de uma certa maneira, essa mudança, no meu ponto de vista, é negativa, é dado que o que nós temos é, cada vez mais, pessoas que são analfabetas no ponto de vista do conhecimento da história do cinema, desta tal herança do cinema, e portanto isso é contrastante com aquilo que são verdadeiramente as possibilidades, que hoje há de acesso à história do cinema, ou seja, comparado com 20, 30 anos atrás, em que era muito difícil ver determinados filmes da história do cinema, apenas se ouvia falar, não havia nenhuma possibilidade de os ver, não havia cópias disponíveis, e isso alterou-se radicalmente hoje, mas não se alterou no ponto de vista do conhecimento dos alunos, ou seja, hoje eu acho que o conhecimento dos alunos é claramente mais determinado por aquilo que eventualmente é uma certa... Filmes que estão na moda, não é? E sobre os quais os próprios não fazem o juízo crítico. (BOGALHEIRO, José, Entrevista à autora em novembro de 2010)

O fundador e atual diretor da [Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya](#) (ESCAC), de Barcelona, Josep Maixenchs, analisa que o candidato e candidata há 15 ou 20 anos atrás eram mais cultos audiovisualmente, conheciam melhor o que é o cinema, a história do cinema, inclusive a linguagem cinematográfica. Todavia, hoje em dia os candidatos que optam pelo ingresso na escola gostam mais ou menos de cinema. Derivam majoritariamente da atração exercida pelo cinema de espetáculo basicamente. (MAIXENCHS, Josep- Entrevista à autora em novembro de 2010 - TRADUÇÃO NOSSA).

No depoimento presente em livro editado pela CILECT- *CILECT Film Education*- com entrevistas feitas durante o Congresso da entidade em Pequim no ano de 2008³⁴, Li Ershi, docente do Departamento de Literatura da Beijing Film Academy,

³⁴ Nos referiremos a este livro ao longo da presente como “CILECT de Beijin 2008”

também lamenta que o ensino médio tenha formado os alunos muito jovens, que leem muito pouco, por isso a escola tem que os deixar entrar em contato com algo para além do campo do cinema e da TV. (ERSHI, Li. Beijing 2008 Interview on CILECT Film Education. 42:2008 TRADUÇÃO NOSSA).

Tal preocupação é compartilhada por seu colega de Departamento, Pan Ruojian, que constata a mudança na geração atual, cujos sonhos são diferentes dos sonhos dos professores. No exercício do magistério, há dificuldade de conciliar essa diferença, “Porque estamos vindo do passado, nós admiramos demais a história.” (RUOJIAN, Pan. Beijing 2008 Interview on CILECT Film Education. 63:2008, TRADUÇÃO NOSSA). Manifestações semelhantes ouvimos de outros professores de escolas fora do Brasil, principalmente acerca da falta de repertório e a recusa pela leitura.

Ainda, na linha de que se trata de um diálogo difícil entre as gerações, Prensky considera que o imigrante digital, por mais que se esforce, nunca poderá chegar a falar a mesma língua do nativo digital. Para fundamentar esta teoria dá exemplos de que as crianças nascidas dentro de uma cultura nova aprendem a língua com facilidade, enquanto imigrantes adultos resistem a isto, criando certa resistência ao novo e sentindo falta de seu “velho país”. As palavras de Roberto Moreira, cineasta e professor do Curso Superior do Audiovisual da ECA-USP sintetizam esta dificuldade:

Percebo que os alunos assistem pouco cinema. As referências deles são as séries de TV. Também veem muito Youtube. Têm uma visão muito pouco hierárquica da cultura, consomem de tudo e não buscam construir um conhecimento canônico da história do audiovisual. Nesse sentido, nossas referências são ultrapassadas e anacrônicas aos olhos deles. O acesso ficou mais simples. Isso dá velocidade e continuidade às produções. (MOREIRA, Roberto. **Re: ainda a tese.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em:18/8/2011)

Com o objetivo de compreender um pouco mais acerca dessa relação, para o presente trabalho foram entrevistados 34 graduados³⁵ em cinema ou audiovisual de Instituições de Ensino Superior consolidadas e novas no Brasil, públicas e privadas, indicados por professores das escolas, seguindo um critério de seleção sobre aqueles que mantiveram uma postura atuante nas suas escolas, fazendo diversos exercícios audiovisuais e que estão trabalhando na área atualmente, a fim de obter um certo

³⁵ Um fato ilustrativo: todos estes egressos preferiram responder por e-mail e uma grande parcela foi contatada no *inbox* da rede social *Facebook*, o que se mostrou um instrumento bastante eficaz de comunicação, já que a maioria se mantém conectada a ela.

padrão dos que aproveitaram mais os potenciais ofertados. Todos se formaram nos últimos cinco anos.

De nenhuma forma pretende-se considerar essa amostragem quantitativa, suficiente para um panorama dos egressos dos cursos de cinema e audiovisual, o intuito aqui é conhecer algumas visões “dos nossos interlocutores”, para fins de reflexão acerca da comunicação possível entre o corpo docente e discente.

Algo comum entre os entrevistados foi o reconhecimento de que existe um hiato entre uma geração de professores, formada basicamente na cultura literária e na televisiva e a sua geração, o que demanda um certo esforço de diálogo. É possível considerar, entretanto, que estas críticas são típicas de diferenças geracionais históricas, que não dizem respeito a uma situação específica da atualidade. A peculiaridade reside, possivelmente, em que uma grande parcela dos professores, segundo eles, não está atualizada em relação às tecnologias que os estudantes já usam há muito tempo (foram raros os que não trouxeram lembranças de vídeos que fizeram desde a infância).

Nas respostas, é possível notar que a maioria não quer ser enquadrada como “nativa digital”, como se isto fosse um rótulo negativo, vários consideram que a geração seguinte é a nativa digital, o que pode ter um certo sentido, se pensarmos que a expansão dos computadores e da internet no Brasil é recente se comparada aos Estados Unidos, por exemplo.

Apesar das perguntas serem as mesmas para todos os entrevistados as respostas mudaram substancialmente em algumas questões, para os egressos das públicas e para os egressos das particulares. Existem críticas recorrentes e próprias para cada escola. Nas públicas, ainda ouvimos, embora cada vez mais raramente dada as facilidades dos equipamentos e insumos digitais, relatos ligados a problemas de oferta de infraestrutura e de profissionais, funcionários e professores, estando elas à mercê das vontades governamentais e nas particulares as críticas variam muito de uma para outra, como sobre as novas escolas, em que há excesso de mudanças de professores, gerando instabilidades e, nas mais antigas, por, por exemplo, um fetiche pela película em detrimento das tecnologias digitais³⁶.

Na FAAP, a crítica mais comum dá conta de que ainda há um fetiche exacerbado pela película, tratando o ensino acerca da potencialidade dos outros suportes para desenvolvimento da linguagem com menos interesse. Dentre os diversos egressos que se manifestaram sobre o assunto destaca-se o depoimento de Caroline Okoshi Fioratti que se formou em 2008 e, posteriormente, já realizou dois curtas-metragens

³⁶ Existem, ainda, muitas queixas acerca do preço das mensalidades, mas não nos cabe aqui falar sobre isto.

bastante premiados:

Percebo que o digital possibilitou que os estudantes fizessem mais exercícios antes de chegarem no projeto de TCC que era em 35mm. Acredito que esse exercitar tenha contribuído para que todos envolvidos no projeto final tenham um olhar mais maduro sobre linguagem, técnica e produção. Ainda assim, filmar em 35mm traz novos desafios, mas o fato de já ter tido a experiência de fazer curtas antes (em 16mm e em digital) ajuda a não cometer deslizes cometidos anteriormente. Além do que, o estudante já teve a possibilidade de experimentar com linguagem para decidir por qual quer optar em seu TCC. (...)

A FAAP ainda é bastante ligada na película, o que tem seus prós e contras. Gostei de ter feito FAAP, pois tive a oportunidade de experimentar filmar em 16mm e 35mm, por outro lado, a experiência digital é deixada de lado pelo peso da película. Acredito que se pode fazer experiências de linguagem tanto em digital quanto em película, mas por muitas câmeras digitais não suprirem ainda a qualidade de imagem da película, é importante achar uma linguagem própria para o digital que não queira simplesmente copiar a linguagem clássica da película. Essas experimentações ainda são pouco valorizadas no desenho do curso da FAAP, sendo as matérias de vídeo ofuscadas pelas de realização (em 16mm ou 35mm). (FIORATTI, Caroline Okoshi. **Perguntas sobre o Curso de Cinema**. Disponível à autora por *inbox* do Facebook em 29 de novembro de 2011)

Thaís Castrale formou-se pela FAAP recentemente. Durante o curso de Cinema trabalhou em mais de 20 curtas-metragens captados e finalizados, película e muitos exercícios finalizados em digital, atuando como assistente de câmera, diretora de fotografia, diretora de arte e produtora. Suas críticas vão ao mesmo sentido, embora generalizantes em excesso:

Não acredito que as escolas já estejam preparadas para dialogar com essa nova geração. Ainda me considero de uma geração acima, justamente por ter acompanhado o nascimento das aulas de computação, a escalada da internet, a criação de novas tecnologias como a telefonia celular. Uma nova geração, que hoje se prepara para ingressar na faculdade, quando criança já tinha contato com internet de alta velocidade, telefones celulares e programas de computador voltados para eles. Acredito que as escolas devem levar em conta que o grupo de alunos que ensinam hoje foi criada aprendendo diretamente palavras em inglês pela internet, está diretamente conectada a outras pessoas ao redor do mundo, e reconhece esse mundo de uma forma diferente, ele, hoje em dia, é bem menor, compacto, aparentemente fácil de se captar em alguns poucos “clicks”.

Para esse novo grupo de estudantes as possibilidades cinematográficas e audiovisuais se resumem, na minha opinião, à quantidade de efeitos que podem ser gerados via novas tecnologias para tornar tal ou tal filmagem interessante. (CASTRALE, Thaís. **Respostas de Thaís Castrale**. Disponível à autora por *inbox* do Facebook. dezembro de 2010)

Entretanto o que chama mais a atenção nas entrevistas com estes ex-alunos são as críticas recorrentes, tal como se deu com os professores, de que a geração digital não se preocupa com a linguagem, considerando que tudo se resume à técnica, ao equipamento mais atualizado disponível. Há, assim, um consenso de que os cursos são essenciais, pois levam ao conhecimento e ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, até então desconhecida pelos jovens.

Apesar de ter dirigido um curta-metragem em 35 mm para conclusão

do Curso de Cinema da FAAP, em 2008, Ivan Almeida desde cedo trabalhou com fotografia em movimento e atualmente está na UCLA cursando mestrado em cinematografia. Esta experiência profissional o fez refletir sobre o fetiche pela técnica dos nativos digitais:

(...) vou tentar resumir pontos principais que me vêm à cabeça. Por um lado, os nativos digitais estão primando demais pela técnica, preocupando-se com câmeras e setups de HD, HDV, Codecs, sensores etc.. E talvez deixando o conteúdo de lado.. A "estética 5D" (como eu chamo os filmes que usam as novas câmeras Canon que, por razões técnicas, deixam uma imagem com um foco bem restrito e o desfoque bonito) fez com que qualquer imagem fosse bonita e já tivesse em si a razão de existir, deixando de lado a pergunta difícil que precisa ser feita sobre a razão daquela imagem ser feita e exibida.

Por outro lado, acredito que a prática leva a algum lugar pelo menos mais próximo da perfeição, ou seja, pelo bem ou pelo mal, é melhor que os nativos digitais filmem muito, filme porcaria, filmem curtas ruins, filmem, filmem, filmem que talvez quando olharem para aquele monte de material consigam identificar os míseros segundos de imagens que realmente são boas.

Ou seja, acredito que a principal mudança que as instituições devem fazer pra acompanhar essa geração digital é dar liberdade e incentivo para filmarem o máximo possível, e o mais importante: ensiná-los a LER essas imagens. Cada vez mais importante é a análise de imagem. (ALMEIDA, Ivan. R.:Respostas para Doutorado. Disponível em pelu@terra.com.br. 26/11/10)

De certa forma, esse depoimento de um jovem fotógrafo vai ao encontro do que observou o experiente diretor de fotografia Lauro Scorel que, em sua participação no Seminário CIBA- CILECT, disse que sempre há estagiários com ele nos sets, os quais sabem tudo sobre os últimos equipamentos, mas não perguntam sobre a iluminação e qual o efeito pretendido. Quando olham as provas, só se preocupam se há riscos ou não e com o foco, não perguntam sobre a estética, sobre o porquê de narrar um filme daquela forma. Seu lado didático se manifesta tentando trazer o estagiário para o *set* e “fazê-lo entrar no filme”. Conclui que as pessoas que estão chegando têm certa dispersão, só se preocupam em fazer o seu trabalho, em saber qual é a lente, sem pensar na adequação do que se escolhe para o que se está fazendo.

Um grande entusiasta do uso do digital desde o período da faculdade, no Curso de Cinema na FAAP, foi Marcel Isidro, que graças à internet conseguiu realizar alguns filmes de forma compartilhada com realizadores de outros países como o Japão. Observa aspectos negativos e positivos da consolidação do digital, também tratando sua experiência em uma determinada escola de forma generalizante:

Minha geração teve facilidades que as gerações passadas não tiveram. Além de ter realizadores que investiram, de maneira criativa, durante todo o curso e saíram da faculdade já com uma carreira. O próprio barateamento do processo de produção cinematográfica ajudou as novas gerações a serem mais ousadas, mas tenho minhas dúvidas se melhores na hora de realizar um curta-metragem.

(..) acho que tanto os estudantes quanto as escolas tratam o fazer cinematográfico como uma coisa simplesmente técnica. O maior problema que eu tenho ao falar sobre cinema digital é o fato de, muitas vezes, não se conseguir

distinguir a tecnologia do "fazer cinematográfico". Assim, não é o roteiro, ou a arte, ou a direção, ou o elenco que vai fazer o filme ser bom. Isso tudo está condicionado à nova câmera do momento, ao conjunto de lentes, ao programa de edição e ao processo de finalização.

O lado bom dos "nativos digitais" é que se eles não se importarem com essas coisas, eles têm um mundo de conhecimento e referências na mão e, com isso, o trabalho deles pode se tornar muito mais fácil. Assim, para que tudo isso funcione, as escolas têm de criar programas específicos levando tudo isso em consideração. Eu sei que é difícil ensinar a alguém a fazer arte, mas não é difícil ensinar a alguém que a ferramenta não é nada mais do que isso e a obra é mais importante que qualquer coisa. (ISIDRO, Marcel. R.: **Respostas para Doutorado**. Disponível em pelu@terra.com.br, em 2/2/2011)

Devemos ter alguns cuidados, entretanto, ao tratarmos a geração nativa digital como *expert* em tecnologia. Diversos estudos dão conta de que as habilidades são próprias de usuários avançados, mas que uma grande parte dos jovens não deseja ir além disto. Em 2004, note-se há mais de meia década, pré *iphones*, *tablets*, foi feita uma pesquisa entre jovens estadunidenses com acesso à tecnologia e uso desta, a fim de apresentar uma visão mais diversificada do papel da tecnologia em suas vidas. Foram estudados 4.374 estudantes de 13 instituições de ensino. Constatou-se que a maioria dos entrevistados, em torno de 95%, possuíam computadores pessoais, que 82% tinham celulares, 12% possuíam computadores de mão. Dentre as tecnologias mais utilizadas estavam os processadores de texto (quase 100%), e-mail (idem) e navegadores de internet para entretenimento (quase 100% também), investigações similares foram feitas em outros países e, em linhas gerais, concluiu-se que a generalização de determinar um padrão de habilidades únicas para esta geração, enquadrando-a em um modelo, pode ser errônea:

Estes resultados demonstram níveis elevados de conhecimento de algumas tecnologias pelos respondentes e níveis elevados em algumas atividades acadêmicas e recreativas e suas habilidades associadas. Os pesquisadores descobriram, entretanto, que apenas uma minoria dos alunos (cerca de 21%) estava engajada em criar seu próprio conteúdo e multimídia para a Web, e que uma proporção significativa de estudantes tinha habilidades em nível mais baixo do que se poderia esperar de nativos digitais. (...) Em resumo, embora limitados em escopo e foco, os resultados das investigações até o momento indicam que uma proporção de jovens é altamente hábil com tecnologia e conta com ela para uma série de coleta de informações e comunicação. No entanto, há também o que parece ser uma proporção significativa de jovens que não tem os níveis de acesso ou habilidades tecnológicas previstas pelos defensores da ideia de digitais nativos. Tais generalizações sobre toda uma geração de jovens concentram a atenção nos estudantes tecnicamente habilitados. Com isso, vem o perigo de que os menos interessados e menos capazes sejam negligenciados, e que o impacto potencial de fatores socioeconômicos e culturais seja desconsiderado. Pode ser que exista uma variação, tanto dentro da geração digital nativas como entre as gerações. (BENNETT, SUE.; MATON, Karl et KERVIN, Lisa, The 'digital natives' debate: A critical review of the evidence. Inglaterra- British Journal of Educational Technology. Vol 39 No 5 p 778-779: 2008 TRADUÇÃO NOSSA)

Tal fato começa a chamar a atenção de vários docentes, Moira Toledo, professora de direção da FAAP, constata que, a despeito de se relacionarem perfeitamente com todas as interfaces da web 2.0, *facebook*, *blogs*, *twitter*, *softwares on line*, seus alunos não demonstram grandes habilidades em pensar de forma criativa o uso de *softwares* de edição de vídeo, por exemplo, além disto:

Muitos dos alunos agora dominam, ou pelo menos, possuem de primeira linha, equipamentos com os quais teoricamente é possível rodar um longa-metragem e finalizá-lo em película. Isso cria uma situação paradoxal, uma certa imobilidade perante a possibilidade constante, que já era visível no início dos anos 2000 quando os alunos tinham as então modernas SONY PD150, 170....Ou seja, é uma geração que, apesar do fácil acesso, dá a impressão de produzir igual ou menos a gerações que tinham que pegar uma HI8 ou Bolex emprestadas. Como se a câmera sempre disponível gerasse uma espécie de "branco", de "bloqueio criativo". (TOLEDO, Moira. Re: ajuda na minha tese_"pequeno" questionário. Disponível em 15/08/2011)

Na mesma linha outro professor de Direção, Almir Almas, nota que a maioria dos ingressantes são nativos digitais e também “retrógrados digitais” em relação ao uso apenas do que os equipamentos permitem, não rompendo limites.

Existe um pensamento que desassocia a arte da técnica, desassocia a técnica do audiovisual, é necessário desvendar a “caixa preta”, explorar suas potencialidades e fazê-la ir além, a trabalhar para mim. Não sou um mero funcionário a serviço dela, de suas potencialidades, um mero executor do programa, para romper com esta estrutura é necessário entrar na “caixa preta”. (ALMAS, Almir. Entrevista dada a autora em 19/9/2011)

A “caixa preta”, mencionada por Almas, é um termo utilizado por Vilém Flusser, no livro "A Filosofia da Caixa Preta— Ensaios para uma futura filosofia da fotografia", publicado pela primeira vez nos anos 80. Para este autor o pensamento da sociedade pós- industrial se move alienadamente em função dos aparelhos, que dão uma ilusão, falsa, de liberdade ao homem. Analisando o aparelho fotográfico, refere-se a ele como “caixa preta”, um organismo de tal forma complexo e quase impenetrável que acaba por colocar os fotógrafos a seu serviço, e não o contrário.

Aparelhos não trabalham. Sua intenção não é a de ‘modificar o mundo’. Visam modificar a vida dos homens (...) Eles simulam o pensamento humano, graças às teorias científicas. (...) São brinquedos, e brinquedos não necessitam de trabalhadores e sim de funcionários. (FLUSSER, 1985:28)

Nesse sentido, nossos estudantes ainda seriam meros funcionários da técnica, de seus *gadgets*, suas câmeras e *softwares* de vídeo? Nisso reside uma das funções que podem ser primordiais das escolas, tornar seus alunos críticos, dar a eles potenciais para explorarem e dominarem as técnicas para além de meros usuários. Claro que, para isto, é necessário que os próprios mestres saiam de sua condição de funcionários dos aparelhos.

Este certo conservadorismo não é, exatamente, uma característica que só se observa nas escolas, historicamente muitos cineastas, até mesmo de grande reconhecimento internacional, limitaram-se a usar dogmaticamente o que o cinema ofereceu, recusando-se a novidades até que a indústria as tenha adotado plenamente, ao contrário da figura dos videoartistas, que começaram a explorar os potenciais da técnica já na “pré-história do vídeo” com Arte- Tecnocientífica.

Há alguns anos o cineasta Mike Figgis publicou o livro *Digital Filmmaking*³⁷, a fim de compartilhar sua experiência de realizador em tempos de cinema digital. Nesta obra, deixa clara sua necessidade de ir além do que os manuais colocam como características dos aparelhos, sempre visando arrancar o máximo de cada experiência.

(...) Cada câmera tem uma tendência natural, dependendo de sua estrutura mecânica. Se se mergulhar na estrutura mecânica, normalmente há uma maneira de contorná-la a fim de obter o efeito desejado. Assim, parte do processo de filmagem é entender a tecnologia básica com a qual se está lidando, a fim de chegar a formas de personalizar o equipamento para obter o resultado que se deseja. (FIGGIS. 2007: 23-24 TRADUÇÃO NOSSA)

Ao referir-se a um comentário de Jean-Luc Godard de que a profundidade de campo do vídeo não lhe era percebida como uma imagem fílmica, comenta acerca das possibilidades do manuseio do equipamento para além do que os manuais oferecem.

Em síntese, se considerarmos que a escola tem, assim, papel essencial para estimular um pensamento de domínio da técnica em prol da linguagem e não o contrário faz-se necessário que não só seus currículos e práticas sejam repensados periodicamente, mas também que sejam ofertadas aos seus docentes atividades de atualização e possibilidades de que estes mantenham uma atuação constante no mercado profissional, conforme analisaremos no capítulo com as experiências educacionais nacionais e internacionais.

Em princípio, analisando as entrevistas, podemos concluir que as novidades do digital acabaram gerando uma situação desconfortável para os professores, mas há os que reconhecem que a atividade docente adquiriu certa qualidade diante do novo contexto, como ensina o professor da FAAP e diretor de vídeo André Costa:

Só muito recentemente notei diferença realmente sensível nos alunos de cinema. Penso que os ingressos nos últimos dois anos somente demonstraram formas de pensar, criar e utilizar o audiovisual que realmente encampassem o digital em suas possibilidades todas. Os alunos anteriores compreendiam o digital nas formas técnicas novas de produção da imagem. De dois anos pra cá, os alunos compreendem, já desde casa, o audiovisual digital em suas potencialidades não somente de produção, mas de circulação e articulação com os demais ambientes

³⁷ sem edição brasileira

digitais, tal como a internet. (...) A maior mudança foi a autonomia dos alunos com relação ao acesso aos meios de produção: câmeras, ilhas de edição *desktop*. A instituição deixa de centralizar e mediar este acesso. Há também por parte dos alunos um acesso à informação técnica que se dá por meio das redes sociais, de fóruns, de pesquisa livre na internet. Neste caso, é o professor que deixa de ser o mediador direto deste acesso. (COSTA, André. **Re: pesquisa sobre de doutorado**. Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 11/7/ 2011)

O professor Cezar Migliorin da UFF, que já circulou como estudante e docente em diversas graduações e pós-graduações em cinema e audiovisual, não acredita que a diferença resida na questão geracional. Em entrevista concedida à autora, no mês de agosto de 2011, diz que nota mais diferenças entre escolas e classes sociais do que entre gerações. Considera que, apesar de os alunos não verem tantos filmes, eles são mais engajados, e que na UFF esse comportamento é muito forte, que o nível dos alunos é alto e o fato de o curso possuir horário integral acaba gerando maior envolvimento.

Para ele o mais marcante é que a transformação não é só tecnológica, mas a relação com o cinema e o audiovisual, de modo geral, transita entre o profissional e o amador. “Muitos viverão de audiovisual sem entrarem efetivamente no “mundo do cinema” autoral. O curso da UFF ainda acumula muito o saber para começar na prática”. Considera que é fundamental que os exercícios práticos se deem desde o início.

Almir Almas também relativiza estas diversidades, de fato nota, por exemplo, que os alunos atuais não leem, entretanto, ressalva, a geração de 1998, quando começou a dar aulas, também não lia. Conclui que a diferença hoje é que os jovens têm mais acesso a informações, via Google, *Wikispace*: “esta geração se informa de outra forma”, como expressou em entrevista a nós concedida.

Na tentativa de fazer um panorama sobre as vantagens e desvantagens de trabalhar com a nova geração, o professor da UFF, José Luis Leocádio da Nova diz:

Sempre ocorrem mudanças de geração em geração. As turmas aumentaram de tamanho e a falta de homogeneidade no perfil dos estudantes não permite uma resposta simples. Entretanto posso destacar:

- 1) um menor nível de amadurecimento pessoal e de conhecimento sobre a história do cinema;
 - 2) as técnicas de realização já foram experimentadas de alguma forma;
 - 3) a facilidade de acesso à obras audiovisuais de diferentes cinematografias;
- (...)

Inúmeras mudanças vem ocorrendo em função de novos interesses acadêmicos, com a pós graduação e com a licenciatura; muito estimulados pelo aumento significativo da produção de filmes e vídeos tanto na esfera comercial como nos circuitos alternativos.

O rigor com a melhoria contínua da atividade docente exige uma atitude crítica permanente em busca de novos meios para facilitar a aprendizagem dos estudantes. A incorporação das tecnologias digitais é uma delas.

Pensando o digital na realização audiovisual verifica-se que os estudantes são

mais independentes em relação à escola, quando comparada a uma década atrás por exemplo. Isso contribui para que dediquemos mais tempo ao aperfeiçoamento dos projetos com maior aprofundamento das discussões estéticas e narrativas.

(...)

Os canais de diálogo se multiplicaram e o tempo da aula se estendeu para fora da sala de aula. A intensidade das trocas e a instantaneidade dos encontros virtuais exigem muita disciplina e organização do docente que cada vez mais vê o seu tempo ser consumido por inúmeras demandas individuais dos estudantes.

Essa crescente demanda nem sempre resulta em compartilhamento dentro da turma e o professor passa a atuar mais como orientador individual. O ganho para o aluno é visível mas perde-se um pouco do coletivo, do cooperativismo, do coleguismo, entre os membros da turma. Isso não significa dizer que eles não constituam suas “tribos” mas essas não são mais criadas dentro da própria turma. As redes são outras.

Em relação ao audiovisual, conforme comentado na questão anterior sobre as novas gerações, percebo que os estudantes têm mais acesso a produção e ao visionamento do audiovisual, de maneira espontânea e intuitiva. Os circuitos alternativos de veiculação de curtas experimentais, de produção independente, e de downloads de filmes de diferentes épocas e de diferentes origens, propiciam uma certa “intimidade” com o audiovisual muito valorizada no campo do consumo. Vê-se mais embora reflita-se menos. Posso dizer, que os estudantes mais recentes, dessa geração nativa digital, cultuam menos o audiovisual como obra e mais como produto. (LEOCÁDIO, José. **Re: tese de doutorado: questionário sobre curso da UFF.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 01/07/2011)

Quando questionados sobre como agir, diversos professores mostraram-se interessados em pensar em alternativas. O professor Ravi Gupta da Whistling Woods International, Índia, e faz uma interessante constatação:

O digital tem levantado novos desafios. Temos crescido e trabalhado em um ambiente restrito de Filmes e TV em primeiro lugar, no modo analógico e, recentemente, no modo digital. O meio digital tem evoluído muito rapidamente, movendo-nos para tecnologias que tornaram a produção mais fácil e muito amplamente disponível. Crianças de hoje crescem com câmeras de telefones celulares, câmeras digitais e de vídeo e têm significativo conhecimento em edição, e os professores têm de ter em mente que os alunos já estão bem cientes de muitas das técnicas e que já não precisam ser ensinados. (...) Se não aceitarmos o fato de que os alunos já tenham conhecimento em técnicas de cinema, gramática, história etc. e não ensinarmos de forma adequada, inovadora, trazendo novas perspectivas que abram a suas mentes, eles ficarão entediados. Eles não estão mais interessados na informação, que já está amplamente disponível. Esta é a geração Google. As técnicas de aprendizagem, a necessidade de assegurar que se ensine a classificação de informação e análise que os ajuda a identificar o que selecionar a partir da grande quantidade de informações disponíveis e como coletar e usá-lo significativamente. (...) O nativo digital é mais exposto a conteúdo audiovisual. O desafio está em torná-los letrados o suficiente para entender o que é lixo e o que é criativo. (GUPTA, Ravi. **Re: Research on the influence of new technologies on the teaching of cinema.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 05/07/2011. TRADUÇÃO NOSSA)

No Brasil, também se verificam tentativas de adaptação a esta nova realidade. O professor Eduardo Morettin, que atua na graduação e na pós-graduação do audiovisual da ECA/USP há dez anos, na área de história do audiovisual, constata que a

geração atual de estudantes consome muito material via internet, tem acesso a muita informação e estabelece relações diferentes com as imagens. Considera que a escola procura se adaptar a essa situação, mas, ao mesmo tempo, “confrontá-los com outras experiências e modos de fruir o tempo e a imagem.” (MORETTIN, Eduardo. **Re:Re: sobre a minha tese.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 10/08/2011)

O professor Guilherme Rosa, há quatro anos faz parte de um corpo docente bastante novo, do curso de cinema de animação da Universidade Federal de Pelotas. Apesar de ter uma experiência recente já está enfrentando os desafios:

Como tenho uma curta carreira docente, meu fazer começou já com estes desafios. Acho que o principal deles é entender que o espaço da sala de aula é um dos lugares de contato com o conhecimento e o ambiente da faculdade um dos lugares para cultivar a capacidade de expressão audiovisual. Assim como recebemos alunos que apenas gostam de cinema e não conhecem absolutamente nada, recebemos alunos que saíram do ensino médio e já inscrevem seus filmes em festivais e têm incrivelmente já uma boa relação com a linguagem e testam os limites desta linguagem. Claro que são poucos casos, mas acredito que isso não seria possível sem a potência propiciada pelas redes. (...) Seguindo a linha acima, não dá para dizer que todos os "nativos digitais" são hiperintegrados com o audiovisual. Mas a rede dá possibilidade para que vão colecionando repertórios específicos, a partir de suas poéticas em estágio embrionário, que na verdade são muito complexos. É uma possibilidade, uns aproveitam, outros não. Os que aproveitam tem uma capacidade incrível de dar complexidade a seus gostos. Existem alunos que gostam de estéticas *trash*, de filme de horror e outras coisas, e são quase eruditos nisto. A questão para o professor é: tenho que mostrar o quanto Jean-Luc Godard é importante para este aluno da estética *trash*, por exemplo, mas sem destruir o que ele está construindo "fora do cânone" se bem que vivemos em um mundo onde estes limites canônicos estão se esmaecendo. (ROSA, Guilherme Carvalho. **Re: Entrevista acerca do curso da UFPEL.** Disponível por e-mail lurodrigues68@gmail.com em: 7/7/2011)

Durante as entrevistas com os egressos, buscamos entender, então, quais foram as grandes contribuições das escolas para suas formações, considerando que muitos prescindem delas para realizarem seus pequenos filmes, já que têm equipamentos disponíveis para tal. Percebe-se também um amadurecimento nos discursos, uma compreensão que vai ao encontro dos depoimentos acima reproduzidos, de que a escola é o espaço privilegiado de desenvolvimento da linguagem.

No Seminário CIBA- CILECT, refletiu-se sobre esta nova geração de ingressantes quando se verificou a necessidade de compartilhar o que os estudantes têm de melhor, suas experiências, suas câmeras. Outra preocupação recaiu sobre a tecnofilia, ou seja, uma grande parte dos nativos digitais acaba por considerar que uma boa fotografia é fruto do equipamento e não do fotógrafo.

Nesse mesmo encontro, o professor de cinema e cineasta Hugo Rodriguez, que estudou no Centro de Capacitación Cinematográfica de México, disse sentir que há

uma ilusão de que com o digital tudo é fácil, e que de fato algumas coisas até o são, mas se não tivermos os objetivos claros e entendermos que outros mecanismos são só instrumentos acabam por tornar tudo mais difícil. Nota que hoje os estudantes estão nas escolas para se aperfeiçoar, ao contrário de antes, quando entravam apenas para ter acesso aos equipamentos. Para ele a questão colocada é: como incorporar o digital e dialogar e respeitar o que os alunos já trazem, analisá-los, e orientá-los. “Temos que ensinar os princípios, mas ensinar o que contar, como contar”, disse.

Acima de qualquer fetiche sobre os novos lançamentos em equipamentos e *softwares*, as escolas brasileiras nas universidades vêm buscando, pelo menos formalmente, um equilíbrio entre a teoria e a prática, valorizando a linguagem audiovisual.

Não se trata, portanto, de tentar “adestrar” os nativos digitais dentro dos antigos métodos, mas repensar os conteúdos e as metodologias, aproveitando as habilidades próprias desta nova geração:

Em geografia - que é tudo, mas é ignorada nos dias de hoje - não há razão para que uma geração que pode memorizar mais de 100 personagens do Pokémon, com todas as suas características, história e evoluções, não possa aprender os nomes, populações, capitais e as relações de todos os 101 países no mundo. Isto depende apenas de como é apresentado. (PRENSKY- Digital Natives, Digital Immigrants , parte 1 2001:5 TRADUÇÃO NOSSA)

Apesar das precárias pesquisas existentes, particularmente parece interessante ao presente estudo a defesa feita por Prensky de que uma nova metodologia de ensino não se reduz a mudar o significado do que é essencial a ser aprendido, nem ir mais rápido ou pular etapas, isto é reforçado ao notarmos o que os atuais profissionais formados pelas escolas valorizaram nas suas formações: a linguagem.

Em entrevista para a revista Época, em julho de 2010, quando questionado sobre o maior desafio dos professores da atualidade, Marc Prensky respondeu que os professores precisam abrir mão do papel de controladores, para assumirem-se como guias dos alunos, deixando de explicar tudo de uma vez para todos, criando questões que deem o caminho das respostas certas para cada um deles.

Eles têm de aprender como ajudar os alunos a encontrar, sozinhos ou em grupo, respostas rápidas. Um professor me disse uma vez: “Eu costumava ensinar um assunto. Agora eu ensino meus alunos”. O professor eficiente faz as duas coisas e ainda prepara seus alunos para um futuro desconhecido priorizando habilidades, não o conhecimento. (PRENSKY in <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI153918-15224,00-MARC+PRENSKY+O+ALUNO+VIROU+O+ESPECIALISTA.html> . Acesso em janeiro de 2011)

Independente dos “senões” que podem ser colocados nesta frase, acerca do conteúdo a ser ensinado em tempos de digital, Prensky faz uma análise interessante, dividindo-o entre LEGACY (LEGADO- termo que é frequentemente usado em informática para sistemas antigos) E FUTURE (FUTURO).

O conteúdo enquadrado em Legado incluiria:

(...) leitura, escrita, aritmética, pensamento lógico, a compreensão dos escritos e ideias do passado, etc - todos do nosso currículo "tradicional". É claro que é ainda importante, mas é de uma época diferente. Algumas delas (como o pensamento lógico) continuarão a ser importantes, mas algumas (talvez como a geometria euclidiana) se tornarão menos, assim como latim e grego.(PRENSKY- Digital Natives, Digital Immigrants , parte 1-2001:4.TRADUÇÃO NOSSA)

Explica Prensky sobre o conteúdo FUTURO:

(...) é, em grande medida, não surpreendentemente, digital e tecnológico. Mas ao mesmo tempo que inclui *hardware*, *software*, robótica, nanotecnologia, genômica, etc, também inclui a ética, política, sociologia, línguas e outras coisas que vão com eles. Este conteúdo "Futuro" é extremamente interessante para os estudantes de hoje. Mas quantos Imigrantes Digitais são preparados para ensiná-lo? (PRENSKY Digital Natives, Digital Immigrants , parte 1- 2001:4 TRADUÇÃO NOSSA)

Para os cursos de cinema e audiovisual o que seria LEGADO e o que seria FUTURO? Isto será analisado ao longo da presente tese com o estudo das grandes áreas que são compostas por diversas disciplinas, em capítulo próprio.

Assim, não é tão essencial concluirmos cabalmente se existe uma geração tão peculiar que não possui precedentes históricos, mas é importante refletirmos sobre como o ensino do audiovisual pode ganhar com os avanços do digital e como os estudantes podem explorar todas as suas potencialidades, neste sentido a proposta que fazemos é repensarmos as práticas com foco em algumas disciplinas comuns a todas as escolas de audiovisual.

4. CINEMA DIGITAL

OS NOVOS DESAFIOS E SUAS INFLUÊNCIAS NO ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

Na já mencionada relação dialética entre as mudanças que afetaram todo o processo de produção e circulação de filmes, foram geradas novas reflexões e demandas para o ensino de cinema e audiovisual. Não só os conteúdos devem ser repensados, mas também as práticas cotidianas, ou seja, como ser mais eficaz nas abordagens com nativos digitais?

Dentre as divisões de Marc Prensky acerca dos conteúdos a serem trabalhados com esta nova geração, é interessante refletir sobre o que seria “legado” e o que seria “futuro”. Parece-nos bastante simplista pensar que História do cinema e audiovisual, Crítica, Fluxos de trabalho, Linguagem cinematográfica e Artes e Humanidades possam ser simplesmente enquadrados na primeira categoria. E o que seria abordado no “futuro”?

Todos esses conhecimentos e as formas de transmiti-los vêm pedindo constantes atualizações e reavaliações por parte dos cursos e dos professores. Mesmo ao ensinarmos o “legado” devemos repensar como e quando ensinar. Em linhas gerais, todos os procedimentos de ensino demandam uma reformulação: “aprender novas maneiras de ensinar coisas velhas” como afirma Prensky.

Já se ouviram críticas de docentes brasileiros a que uma graduação deva dar conta de ensinar teoria e prática, sugerindo que a graduação deveria ter foco prático deixando para a pós-graduação uma reflexão teórica. Como exaustivamente demonstramos no capítulo anterior, nas escolas internacionais é muito comum a valorização do que seria “uma escola voltada para a realização” em detrimento de um ensino mais teórico, e isto se reflete em um quadro docente de profissionais do mercado. Nas Universidades internacionais ainda há certa interlocução entre a teoria e a prática, com a valorização pendendo para a última na maioria dos casos analisados, entretanto Escolas de Alta Capacitação, com foco profissionalizante, não existem em nossas terras e o mais próximo a isto seriam as graduações tecnológicas.

A tradição no Brasil de exigências formais, como titulações, doutorado e as dedicações de jornada de trabalho, para os docentes das universidades vêm dificultando a presença de profissionais que vivenciem o dia a dia dos trabalhos em audiovisual, que

conheçam a realidade e as demandas profissionais, estas em constante atualização, o que acaba por privar os estudantes de um contato e experiências imprescindíveis.

Outro fator observado é o ainda pequeno número de escolas que desenvolvem pesquisas em novas tecnologias. O professor Almir Almas procura relativizar essa afirmativa, diz que a ECA- USP elabora tecnologias desde 2007 e chama a atenção para os projetos em expansão, a matéria Mídias Interativas, que ministra, faz diversas transmissões *on line*, por exemplo, e diversas *performances*, como a construção de sensores, existem ainda outras disciplinas com novos enfoques, como Mídia Digital e estudos de *web rádio*, destaca.

Considerando que estamos comprovando a hipótese de que sim, de fato, a tecnologia digital trouxe mudanças radicais no cinema e na formação de realizadores, nos capítulos seguintes demonstraremos quais foram as grandes mudanças, particularizando as mais diversas facetas e processos do cinema e os desafios de ensino em cada uma.

4.1 Ensino Teórico

Nota-se, portanto, que o digital transformou de tal forma as pessoas que, dialeticamente, os métodos de ensino precisam ser repensados. Se compararmos com os tempos do analógico: se por um lado o acesso a textos e filmes foi facilitado com a tecnologia digital por outro tornou-se ainda mais complexo transmitir conhecimentos teóricos para uma grande parcela de uma geração que vive e pensa somente o presente e que possui uma relação de fetiche com as máquinas. Em termos de tecnologia digital pode parecer, aos jovens que frequentam as salas de aula dos cursos de cinema e audiovisual, que lidar com câmeras e softwares de vídeo é o suficiente para fazer realização de uma obra, então valorização da teoria cinematográfica torna-se mais do que essencial, como objetivamos tratar neste capítulo para fins de verificação da hipótese hasteada.

Já observamos a presença de uma busca nas escolas de um equilíbrio entre o ensino teórico e o prático, que nem sempre é satisfeita. As graduações visam a formar alunos que façam filmes, atuando em diversas funções, que sejam pesquisadores, críticos e professores, portanto espera-se que disciplinas teóricas permitam a produção de conhecimento, o desenvolvimento de uma cultura audiovisual, a historiografia, os métodos de crítica e uma reflexão, inclusive, sobre a realização prática.

Muitos nativos digitais reclamam do excesso de ensino teórico, afoitos por manusearem os equipamentos, enquanto outros acham que não há ensino teórico o suficiente para formação de um bom repertório. Para ilustrar este fato, ao se referir a mudanças curriculares no Curso Superior do Audiovisual, que acompanhou quando estudante, Jotagá Crema comentou em entrevista que o curso estava em busca de um “pensamento mais racional da grade horária”, como forma de “conciliar o lado técnico com o teórico, de modo a contemplar ambos com o mesmo peso” os trabalhos práticos estavam demandando um tempo excessivo, em detrimento do ensino acadêmico.

Quando se trata de cursos que preferiram se manter dentro das Comunicações, as críticas, por vezes, assumem outros contornos: o excesso de disciplinas que não são da área do audiovisual podem reduzir e muito o ensino necessário, seja teórico, seja prático. Saliente-se que não focamos a pesquisa acerca disto, então esta é uma afirmativa basicamente de observação cotidiana.

O primeiro aprendizado sobre cinema no Brasil se deu de forma bastante empírica: na realidade dos sets de filmagem, com quase amadores ensinando a outros amadores.

Com a ausência de escolas de cinema no Brasil, a discussão teórica, reflexiva, começou via cineclubes.

Parece justificável, portanto, que nas primeiras escolas de cinema brasileiras dentro de universidades se buscasse resolver dois problemas: a incipiência técnica e a incipiência teórica.

Rapidamente, as escolas precisavam formar alunos que tivessem formação estética em história geral, em arte, em análise do filme, em linguagem e que se tornassem bons profissionais e técnicos cinematográficos. Como disse certa vez o professor Ismail Xavier: “um verdadeiro Leonardo da Vinci”, em entrevista em 2002 para a nossa pesquisa de mestrado.

De fato os primeiros cursos que começaram promover um ensino conjunto de audiovisual, no início agregando cinema e vídeo e, depois, televisão, sofreram com dificuldades de administrar poucos recursos para manutenção e criação de novas infraestruturas e das dificuldades de expandirem os corpos docentes, tanto em quantidade quanto em qualidade, de forma a corresponderem às demandas das novas relações entre cinema, televisão e novas mídias. A princípio, frente a todos estes obstáculos, os projetos curriculares pareciam pouco realistas, determinando como missão: um ensino mais do que completo de cinema, de artes e de humanidades, uma produção teórica e prática. Como notamos, esta missão ia de encontro às possibilidades dos cursos e às necessidades do cinema próprias da época, regionais e brasileiras.

Muitas coisas mudaram e melhoraram em dez anos de ensino do audiovisual sem setorização em cursos distintos (só cinema, só radialismo...), inaugurados pela criação do curso Superior do Audiovisual ECA USP. Fato é que hoje já existem professores com formação mais ampla, além do cinema e que podem, por exemplo, dar aulas de “história do audiovisual” algo impensável em tempos anteriores, sem maior convergência de mídias.

A despeito dos avanços acima mencionados em maior ou menor grau ainda é um debate contemporâneo se a completude das escolas de cinema e audiovisual consegue garantir o equilíbrio entre realização e estudos de audiovisual, além de ser também uma discussão internacional como analisado.

As Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual (resolução 10/6- Anexo A) objetivam claramente esse equilíbrio, estabelecendo, acerca da teoria, dois eixos principais:

“Teoria, Análise, História e Crítica – eixo que proporciona que o exercício da análise do objeto aborde o pensamento histórico e estético acerca do cinema e do audiovisual por meio do exame das diferenças e das convergências entre os processos históricos dos diferentes meios, e que incide também sobre o campo da organização de acervos.

Linguagens – eixo que abarca a análise da imagem em seus diferentes suportes, apontando para a especificidade estilística de cada meio e contribuindo para a elaboração de juízos críticos dos produtos audiovisuais.”

Pelas questões já levantadas, em outros momentos desta tese, é essencial que os estudantes adquiram o repertório não só cinematográfico, mas também artístico e humanista, neste sentido é bem vinda uma revalorização do ensino teórico.

Saliente-se que a divisão entre “teórico” e “prático” é tênue, já que em Som, por exemplo, ensina-se a prática do uso dos equipamentos e as concepções estéticas e históricas, o mesmo se dando em direção, roteirização, fotografia, montagem, edição... O profissional formado pelas universidades deve ser mais do que alguém que manuseia as máquinas, deve ser alguém que vai além do que elas fornecem na busca pela construção e desenvolvimento da linguagem, algo que só um bom repertório histórico e estético pode ofertar. Não é um procedimento simples conscientizar os alunos para além do fetiche dos equipamentos, mas buscar esta compreensão é um desafio que todos os professores, independente da área que atuam, devem enfrentar, e os próprios egressos dos cursos, que hoje atuam no mercado audiovisual, acabam por valorizar.

Formada pela FAAP no final de 2010, Paula Sabagga, nota que o curso ampliou seus horizontes:

A relação de choque com o variado mundo audiovisual acontece no período em que entramos na faculdade. Nesta época somos “artistas desde os 3 anos de idade”. Com o tempo, a escola se posiciona a respeito dos diversos formatos e acaba nos convencendo de que existe um ninho muito maior a ser explorado. Parece que a geração “Nativa Digital” apenas percebe sê-la após ter cursado o primeiro ano de faculdade (pelo menos na FAAP). (SABBAGA, Paula, . **Re: estudo para tese de doutorado.** Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 24/11/ 2010)

O premiado curta-metragista René Guerra, também formado pela FAAP, em 2006, pensa acerca do foco das escolas na criação de conteúdos para os alunos. Considera que “eles”, os nativos digitais, acabam dominando as pequenas mídias melhor

do que os professores e realizam as produções também mais facilmente. Entretanto, ressalva, tecnologia e conhecimento são coisas totalmente diferentes. “Essa geração não precisa da formação para realizar, precisa da formação para criação de conteúdos”. (GUERRA, René. **Re: estudo para tese de doutorado.** Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 26/11/ 2010.)

Outro premiado realizador de curtas-metragens, formado em 2008 pela FAAP, Gregório Graziosi, apesar de fazer pequenos vídeos desde tenra idade, considera que estudar cinema teve “importância fundamental” também no aspecto da linguagem, pois lhe deu tempo para pensar e desenvolver projetos e linguagem para além da pressão e da ansiedade do mercado, como “uma bolha”.

Jotagá Crema manifesta que entendeu na escola que a linguagem cinematográfica é a essência:

Enquanto na minha geração o Youtube engatinhava os primeiros passos de uma nova forma de distribuir vídeos, na atual geração já é uma estrutura consolidada e é mais fácil para quem chega entender o básico da edição e da conversão de vídeos. Porém, a linguagem cinematográfica só se aprende com muito estudo, muita prática e muita reflexão. Com o digital, os meios se modificam, mas a essência deve ser ensinada num curso universitário, isso que dá muita legitimidade ao Curso Superior do Audiovisual. (CREMA, Jotagá. **Re: estudo para tese de doutorado.** Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com)

Na análise das grades curriculares das escolas brasileiras de ensino superior, bacharelados e tecnologias, na maioria dos cursos verificamos a presença de muitas matérias da área teórica, em menor peso que as práticas. Observamos a presença de disciplinas da área de história, crítica, linguagem cinematográfica e uma clara compartimentagem do que seria “cinema” ou “filme” e “todo o resto”, aqui incluídas televisão e outras mídias. Disciplinas teóricas no campo de convergência dos meios são bastante raras, como se o fenômeno fosse apenas externo às escolas ou ainda não houvesse material suficiente que merecesse análises mais aprofundadas.

Nesse sentido, perguntamos aos professores das escolas estudadas se elas estavam pesquisando novas mídias e formatos e, fazendo um encadeamento, se havia uma prática de atualização docente. A maioria respondeu negativamente. Daí, podemos facilmente concluir que as escolas brasileiras da área do audiovisual, com raríssimas exceções, continuam se colocando em uma posição de receptoras, não se colocam como protagonistas de mudanças, não pesquisam e não propõem transformações. A quem cabe refletir sobre o papel da tecnologia, e o que esta transforma? Cabe apenas a engenheiros?

Não há como negar que o cinema digital trouxe uma clara facilitação para a análise da filmografia nacional e internacional, hoje é possível acessar com rapidez o conteúdo disponível, principalmente via internet. Antes do advento do digital só era possível assistir e estudar a determinados filmes, que as escolas só poderiam projetar com equipamentos de 16 e 35 mm ou em moviolas. Claro que muitos consideram que isso gerava um certo encanto que hoje se perdeu, na sensação de conhecer o filme em seu aspecto físico, palpável, que o celuloide estabelecia, dando uma nova dimensão para o estudo.

Todavia, vários depoimentos revelam com preocupação a perda desse encanto, com a impressão de que tudo é banal e demasiadamente fácil, com a desvalorização da história e dos processos estéticos construídos pelas gerações anteriores.

Da minha parte, como professor de história do cinema, me preocupa a perspectiva "coleccionista" desta geração: colecionam downloads de filmes e de livros na internet, mas efetivamente acabam não conseguindo estabelecer uma relação crítica ou mais profunda com este repertório. Procuro sempre instigá-los a encontrar um repertório fílmico que não está disponível no mercado cinematográfico brasileiro, sugerindo sites, mas noto que poucos realmente dedicam tempo à apreciação dos filmes. (...) Como professor e pesquisador de cinema, a perspectiva de poder encontrar, na internet, um repertório inacessível através de fontes convencionais se tornou uma forma constante de atualização. Arriscaria dizer que um docente que deseje discutir, a sério, as perspectivas do cinema contemporâneo mundial não pode se atualizar apenas pelo que oferece o circuito comercial de exibição. (CARDENUTO, Reinaldo. **Re: ajuda na minha tese_"pequeno" questionário.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 06/07/2011)

É fundamental insistir, por outro lado, que o fenômeno de baixar vídeos na internet poderia ser considerado mais positivo para o ensino teórico, dada a quantidade de material disponível, se isto trouxesse um aumento de repertório. Infelizmente as mudanças que se observam vão para outro sentido, os jovens assistem a filmes ou seriados *blockbuster* em seus computadores, sem buscar muita diversidade e não mais vão às salas de exibição, tornando este ato individual e sem os tão saudáveis debates que os espaços coletivos propiciavam após as sessões, quando muitos foram iniciados no caminho da análise da imagem e som, seja em cafés, seja em cineclubes. O professor Eduardo Morettin, da ECA USP, em entrevista para a presente pesquisa, diz que a escola procura atuar adaptando-se a esta situação mas sem deixar de confrontar os alunos com “outras experiências e modos de fruir o tempo e a imagem”.

Contudo, isto ainda não é uma atuação corriqueira, ainda existem docentes que insistem em não aceitar esta realidade, como se fosse possível, e se distanciam cada vez mais de seus alunos, desvalorizando o repertório destes e não repensando

suas práticas de ensino. Gostaríamos aqui de estimular algumas táticas utilizadas pelos professores para trabalharem teoricamente a linguagem com seus alunos.

Um primeiro passo é conhecer a linguagem audiovisual atual, não só a de cinema. Muitas vezes, começar o ensino de história e linguagem pode partir das experiências e conhecimentos dos próprios alunos, de obras contemporâneas, seriados, filmes, buscando uma ligação com a história da construção da linguagem e suas multiplicidades.

Se é verdade que os nativos digitais dominam algumas técnicas básicas e não têm paciência para o ensino teórico gradual, estimulá-los com alguns exercícios, como a realização de vídeos que dialoguem com os movimentos e estéticas estudados em sala de aula, como o expressionismo ou o modernismo, por exemplo, trabalhados em conjunto com as disciplinas práticas, isso deve fazer parte de um pensamento mais horizontalizado dos cursos em termos de conhecimento, na relação dialética entre as disciplinas, hoje pautadas pela verticalização das grades curriculares.

Também é essencial orientar os alunos sobre o uso da internet, indicar *sites* de consulta de livros e revistas especializadas, *blogs* com críticas, canais de vídeo com multiplicidades e propostas estéticas para além do clássico, ou seja, manter-se constantemente informado e disposto a orientar e propor debates em salas de aulas ou em ambientes virtuais

O audiovisual, dentro e fora das salas das universidades, crescerá e se qualificará, se houvesse uma formação para o estudo das linguagens desde o ensino fundamental e médio. Isto é uma política mais do que necessária, principalmente em face da abundância de imagens e de sons na nossa sociedade e como os jovens estão à mercê delas. Iniciativas como a licenciatura nos cursos de audiovisual, como a Universidade Federal Fluminense, para formar dentro das nossas escolas professores qualificados é mais do que bem vinda.

4.2 Dramaturgia Audiovisual

Ao propormos uma discussão sobre a dramaturgia fílmica em tempos de digital, ouvimos muitas vozes, nacionais e internacionais, afirmando que a forma de representar uma ação dramática mudou muito pouco desde os gregos antigos até os tempos atuais, busca-se, como sempre se buscou, contar histórias que falem à emoção e/ou à racionalidade do público. Concordamos que os mecanismos de construção das personagens, progressão dramática, curva, a interligação necessária das cenas e tantos outros mecanismos de identificação do público como um espelho, a catarse, ainda são a base de toda a construção de histórias, seja para o suporte que forem, mas novos contornos se apresentam em tempos do digital.

Para Nik Powel, professor da National Film and Television School, o que mudou foram as histórias em si, pois a sociedade mudou como um todo, não a narrativa. Acredita Doe Mayer, da University of Southern California, que a tecnologia digital permitiu que novas formas criativas sejam exploradas, e citou como exemplo a edição, porém pensa que não houve mudanças na essência da narrativa, seu trabalho é de contar histórias e tem que questionar quais são atraentes, o que tem significado para o cineasta e quem ele deseja atingir, com quem a comunicação é estabelecida. O professor de roteiro da ECA-USP, Rubens Rewald, crê que a tecnologia do digital trouxe mudanças profundas em todas as áreas, direção, montagem e fotografia, mais do que para roteiro.

Parece haver concordâncias entre os educadores, neles me incluo, de que o cerne de contar histórias em tempos de digital é o mesmo do que dos tempos do analógico. Todavia esta tese seria falha se não buscássemos investigar mais a fundo as novidades trazidas com o cinema digital e as possibilidades abertas para o ensino da dramaturgia nas escolas, não atingindo os objetivos que nos impomos ao pesquisarmos os impactos do digital sobre o ensino.

Nesse sentido, as formas mais clássicas de roteiro para cinema já apresentam vantagens sem precedentes proporcionadas com as novas tecnologias, como a maior liberdade para criar histórias, sem o dramaturgo ter que se limitar *a priori* pelas possibilidades de produção, como locações, atores e personagens, dadas as vantagens e facilidades dos efeitos, principalmente de pós-produção. O roteirista, nesse caso, pode contar com a ajuda de outros membros da equipe, além do diretor, o fotógrafo e o editor podem auxiliar com informações preciosas, apresentando possibilidades criativas desde o início.

No digital há grandes possibilidades de serem criados ambientes totalmente virtuais, de plasticidade única, através de um original que se transforma em outros em curtíssimo espaço de tempo, com perfeita sincronia de movimentos de câmera e efeitos tridimensionais, com personagens reais e animados que convivem em tempo real pelo uso dos equipamentos e da modelação em programas cada vez mais avançados. Para ilustrar, filmes como Avatar³⁸, de James Cameron, só foram possíveis, desde o roteiro, pela tecnologia emergente. Desejava Cameron fugir da manipulação convencional do físico dos atores com o uso de próteses de borrachas ou maquiagens, para torná-los seres não humanos. Só se dispôs a aprofundar o roteiro quando teve certeza de que uso da computação gráfica, um novo sistema de “captura de *performance* facial baseada na imagem”, com uma câmera na cabeça e outra virtual³⁹ permitiriam que os personagens parecessem “reais” em sua natureza, Na’vi ou Avatares.

Todavia, a tecnologia disponível não se reduz às facilidades propiciadas para a realização de um roteiro, embora por si só já sejam essenciais. Com o cinema contaminando as novas mídias, e sendo por elas contaminado, ao falarmos sobre a dramaturgia hoje, é muito comum ouvirmos termos como narrativas hipermidiáticas, roteiros para novas mídias, hiperdrama, *puzzle- films*, ciberbardo, nova autoria, agência, interatores... tantas e tantas facetas que dão conta de que estamos lidando com novas possibilidades narrativas ainda não completamente conhecidas ou exploradas.

Em um artigo intitulado Roteiro para Novas Mídias, proposto em junho de 2004, no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, que se tornou um livro posteriormente, o professor e pesquisador Vicente Gosciola, analisou que a qualidade de contar histórias é por vezes secundarizada quando uma tecnologia ou técnica emerge. De fato, se pensarmos nos primórdios do cinema isto é incontestável.

Há que se levar em conta que o cinema dos irmãos Lumière não nasceu contando histórias. Podemos atribuir a Meliès os primeiros passos na utilização do meio como forma narrativa, tendo Porter e, principalmente, Griffith começado a usar uma forma mais clássica de dramaturgia, mais próxima aos princípios da poética aristotélica, com a adaptação para o cinema da mimeses no processo de identificação do público, na estratégia do espelho, na catarse em forma de clímax, no conflito como a lógica do

³⁸ Também caberiam ser mencionados aqui o trabalho em ambientes virtuais em Guerra nas Estrelas- O Ataque dos Clones (2002, George Lucas) e a trilogia Matrix, de Andy Wachowski. A opção por Avatar se deu pelo uso de uma tecnologia mais avançada.

³⁹ “Permitiu a Cameron filmar cenas dentro de seu mundo gerado pelo computador, como se estivesse em um estúdio de Hollywood. Por meio dessa câmera virtual, o diretor podia ver não Zoë Saldana, mas sua personagem de pele azul e 3,5 metros, Neytiri. No lugar de Sam Worthington e Sigourney Weaver, via seus Avatares gigantes e azuis, com suas caudas e enormes olhos dourados. Em vez de ver o espaço cinzento e austero do Volume, via a floresta tropical exuberante de Pandora, ou talvez as flutuantes Montanhas Aleluia, ou a colônia humana no Portão do Inferno.” em http://www.cinepop.com.br/especial/avatar_101.htm. Acesso em 18 de novembro de 2011.

drama.

Logo as peculiaridades da narrativa passaram a ser dogmas no cinema, como a ideia de uma linearidade, de um objetivo protagonístico a ser seguido, que impõem uma sequência lógica de eventos e ações dramáticas impulsionadas por agentes autônomos.

No livro *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, com diversos autores e organizado por Warren Buckland, o historiador e professor Thomas Elsaesser no artigo *The Mind Game Film*, considera que o cinema se vê diante de novas tarefas que caminham em várias direções e uma delas leva à ideia de rizoma, arquivo, banco de dados, típica da era dos hipertextos no ciberespaço, que rompe com a linearidade narrativa e propõe labirintos através de diversos links.

Assim, essas constatações descrevem um caminho de dupla mão, ou seja, pode-se partir de outras mídias, como é o caso de *Arquivo X* (*The X-Files*). O seriado de TV, migrou não só para as telas de cinema como se transformou em jogo eletrônico, passando por um processo de transformação para hipermídia com CD- Roms, mobilizando para isso roteiristas, *designers*, programadores e editores, além do diretor, do produtor, do fotógrafo etc.

Em conversas com o professor Almir Almas, identificamos as principais questões que hoje permeiam esta discussão:

- existência das características específicas de cada meio;
- comunicação com possibilidade de mão dupla;
- narrativa naturalmente interativa;
- reconhecimento da flexibilidade dos *mídia* digitais;
- possibilidade de diferentes tipos ou níveis de interação;
- crescimento acelerado do número de usuários conectados;
- grande quantidade de participantes, ou “atores” interativos;
- rapidez de transmissão de dados;
- desenvolvimento acelerado dos meios e dispositivos;
- rapidez de desenvolvimento de tecnologias;
- criação constante de novas possibilidades, dinamicidade.

Comenta esse professor que além de ensinar a poética e o roteiro clássico, as escolas deveriam começar a discutir o roteiro topográfico, o que significa pensar o filme para além das personagens, das ações dramáticas e das consequências, já que nas mídias interativas pode-se pensar nas ações que gerarão outras, com elementos topográficos que levarão a outros lugares.

Antes de ingressarmos na discussão acerca da dramaturgia cinematográfica na hipermídia, seus muitos suportes, gostaríamos de expor algumas discussões em face da visão tradicional da mídia cinema, voltada para o formato de uma só tela e sem caminhos a serem escolhidos além do que um roteiro prévio já determinou.

No já citado artigo de Thomas Elsaesser, há uma conclusão de que o espectador já não se aceita como um mero observador, um *vouyer* de uma história previamente determinada, ele deseja ser um jogador. Esta necessidade de ver o cinema como um índice, com pistas e *links*, que vão além do que o texto filmico propôs, é típica de pessoas acostumadas à navegação na internet, nos labirintos de hipertextos e *games*⁴⁰. É natural, então, concluirmos que o cinema mais contemplativo poderá não ser eficaz na atração dos hiperativos nativos digitais.

Em face disso, Elsaesser identifica um aumento da popularidade de filmes, uma tendência ou fenômeno como ressalta, que chama de *mind games films*. Esses filmes jogos ou filmes quebra-cabeça existem há muito, transcendendo a gêneros e nacionalidades, e suas artimanhas já foram usadas por mestres como Fritz Lang, Buñuel, Hitchcock e Orson Welles⁴¹, além de autores chamados de modernos, como Kurosawa, Alain Resnais e Ingmar Bergman, todavia adquiriram outros sentidos com uma nova postura do próprio público e acentuaram sua incidência nos últimos anos, não necessariamente como grandes bilheterias, mas em forma de cultos, para além das fronteiras do próprio cinema, sendo debatidos em multiplataformas, comunidades de fãs, *websites*, tornando-se seriados, *video games*, livros, em um típico fenômeno *cross-mídia*.

Define este autor que o “Puzzle Film” proporia jogos em dois níveis: nos quais o personagem faz parte de um jogo sem ter consciência disso, como em O Show de Truman (1998, Peter Weir) , Seven e O Jogo de David Fincher, entre outros e, em outro nível, em que o espectador é o jogador, convidado a desvendar a história, que é apresentada de forma ambígua ou lhe é escondida, alguns exemplos: Os Suspeitos (Bryan Singer, 1995), O Clube da Luta (David Fincher, 1999), Mulholland Drive (David Lynch, 1997), O Sexto Sentido (M. Night Shyamalan), Os Outros (Alejandro Amenábar, 2001). Uma das características dessa linha de filmes seria de colocar personagens

⁴⁰ Um exemplo contemporâneo de uma mídia atingindo outras e delas se beneficiando é o seriado televisivo *Lost*, em que uma multidão de fãs cresce através do debate, na internet, acerca de incontáveis teorias sobre os seus segredos. Os próprios produtores ficavam atentos e estimulando os espectadores a buscarem segredos, colocando detalhes escondidos nas cenas.

⁴¹ Importante citar que o expressionismo alemão foi pródigo em utilizar-se da ambiguidade, através de tramas envolvendo doenças, mortes e, principalmente, a loucura.

instáveis ou patológicos, embora a principal seria desorientar ou enganar os espectadores, que desejam que isso aconteça a fim de se sentirem instigados e desafiados por enigmas, na busca de pistas que podem estar nos próprios filmes ou em outras plataformas, como em bônus de DVDs, em pistas externas, discutidos em comunidades interpretativas

Chama a atenção de Elsaesser que esses filmes podem ser interpretados como um indicativo de que está em curso uma crise na relação do espectador com as técnicas clássicas do cinema como o ponto de vista, a sutura, a onisciência do narrador, a “mosca na parede”, a *mise-en-scène* da profundidade de campo... elas não seriam mais atraentes a um novo público.

Assim, as antigas estratégias filmicas assumem novas regras nos “puzzle film”: seus roteiros buscam inovar e intrigar com a inexistência da temporalidade, separando a dimensão da consciência e da identidade; e usar a sequência não-linear como forma de jogo ou a causalidade invertida, de contingência, em sincronicidade ou simultaneidade, típicas de uma lógica digital, conforme desenvolveremos mais adiante. Os personagens e as tramas seguem outra regra de verossimilhança, várias linhas de tempo coexistem “onde pode haver um começo, um meio e um fim, mas eles certamente não são apresentados nessa ordem e, assim, a atividade do espectador em significado próprio envolve uma visão retroativa constante.” (ELSAESSER. The Mind Game Film. in: BUCKLAND, 2009:21).

O *blockbuster* recente que imerge na estrutura dos jogos⁴² é A Origem (direção Christopher Nolan, 2010). A narrativa tem uma lógica linear e uma só tela, mas utiliza-se da estrutura dos sonhos para reproduzir os níveis, mudanças de fases, típicas dos *video games*, aqui apresentadas através das múltiplas realidades virtuais, da competição, da ação exacerbada, fragmentada e paralela.

Até o momento, falamos apenas de obras de ficção, mas igualmente no documentário estão sendo observados esses sintomas de mudanças na dialética público e filme. Em muitos filmes, as fronteiras entre ficção e documentário estão sendo colapsadas, com a ficcionalização do cotidiano e vice-versa. O número crescente de filmes documentais que oferecem *links* externos, *performances* e a popularização de *reality show* como jogos, tramas de amor, amizade e traições são um índice dessa nova realidade.

⁴² Inclusive poucos meses depois de seu lançamento em cinema já foi anunciada sua transformação em *game*.

Então, se até os espectadores das telas únicas e tradicionais desejam um novo contrato com os filmes, quebrando com os conjuntos de regras de realismo, transparência e linearidade, ansiando por histórias flexíveis, diferenciais, adaptáveis e versáteis, o que dizer dos usuários das novas mídias?

Hoje, ensinar roteiros de audiovisual demanda pensar para além da tela clássica renascentista do cinema, a nova vitalidade da linguagem cinematográfica está nas possibilidades de ocupação das obras em multiplataformas, na narrativa para jogos, no *mobile*, na internet, nas múltiplas telas, todavia, insistimos, todos estamos engatinhando em como adaptar a forma de contar histórias para além da que, efetivamente, aprendemos ao longo de mais de um século.

Em entrevista a Maria Dora Mourão, em 1996, o cineasta Peter Greenaway já celebrava as possibilidades que a tecnologia estava propiciando, libertando-se do confinamento da tela única.

Mas agora, o filme *Napoleon* de Abel Gance e todas as ideias que estão associadas aos filmes *O Ano Passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*), *Muriel* etc, podem ser retomadas, e podemos trabalhar com essas ideias depois do interlúdio de quarenta ou cinquenta anos. Em um filme que finalizamos recentemente chamado *O Livro de Cabeceira* (*The Pillow Book*) as noções de multiplicidade de telas e de uma não- cronologia temporal, foram possíveis de ser implementadas com a ajuda das novas tecnologias(GREENAWAY. em entrevista a Maria Dora Mourão, 1996⁴³)

De fato, no seu filme seguinte, *Livro de Cabeceira*, aproximou-se, e muito, do conceito de hipertexto, apresentando telas dentro de telas na grande tela horizontal.

Distante de traçar novos dogmas ou máximas acerca do que virá, estamos nos propondo a levantar algumas teorias e possibilidades diante das novas mídias e hipermídias, que têm na sua linguagem matricial o cinema.

A hipermídia, conforme explica Manovich, englobaria novas mídias, cinemas digitais, ambientes e mundos virtuais, *games* de computador, *websites*, animações com imagens reais e sintéticas por computador, multimídias e demais interfaces ligando os seres humanos a máquinas.

Alerta Gosciola (2004) que hipermídia e as novas mídias não podem ter seus conceitos confundidos. Em seus estudos, traça a diferença entre os termos: as novas mídias seriam utilizadas dentro de um universo maior, e a hipermídia se voltaria para a questão do roteiro e da sua linguagem, um meio, tendo o audiovisual como matriz

⁴³ Publicada somente em 1998 In: *Cinemais* - Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n. 13, set./out. 1998:61-72

e não o hipertexto. Explica que a hipermídia é um processo comunicacional, dependendo do relacionamento entre o usuário e seus diversos conteúdos.

Com base nos conceitos de hipermídia e hipertexto, comumente vem sendo adotado o conceito de hiperdrama, como um novo formato de narrativa audiovisual, especificamente para mídias digitais.

O texto hiperdramático possibilitaria uma navegação pela trama, conhecendo outras possibilidades para as ações dramáticas pensadas pelo autor. Aqui o roteiro não se limitaria a um único caminho, possibilitando ao dramaturgo não fazer escolhas excludentes para a obra *a priori* durante o processo da escrita, quanto mais caminhos para se chegar ao(s) final(is) melhor seria a fruição do receptor, em uma troca nunca antes possível. Para o público se apresentaria um labirinto de histórias e tramas, construídas e organizada da mesma forma que nossos processos mentais, não lineares, sem cronologia, com ligações a princípio aleatórias.

As novas mídias, impulsionadas pelo digital, trouxeram um outro nível de desejo do espectador de abandonar a condição anterior, ou seja, se tornar-se interator⁴⁴.

Em uma obra de referência no assunto, *Hamlet no Holodeck*, Janet Murray atribui ao computador essa inovação, ele é “camaleônico”, pode ser um livro, uma peça, um encontro político, institucional... é principalmente um meio de representação, o mais poderoso já criado, remodulando o mundo e esta “ferramenta de composição” deve ser colocada nas mãos dos contadores de histórias. Ao analisar o que seriam as vantagens do uso dos computadores, propõe uma série de procedimentos e perspectivas que podem qualificar as narrativas nesses novos cenários. Os ambientes digitais teriam especificidades, seriam procedimentais, participativos, espaciais e enciclopédicos.

No texto *Hipermídia: o labirinto como metáfora*, Arlindo Machado explica que a hipermídia se vale da arquitetura não linear das memórias do computador, de forma a tornar viáveis obras tridimensionais, com estruturas dinâmicas, manipuláveis pela interatividade, tal como faz o hiperdrama.

Em níveis de interação e imersão, muitos autores tratam do surgimento de narrativas “caleidoscópicas” como um novo modo de compreensão e de inúmeras possibilidades, de modo a apresentar ações simultâneas de múltiplas formas.

Um aspecto que sempre surge ao se falar das narrativas no digital é o da

⁴⁴ Janet Murray propõe o uso de “interator” em vez de co-autor, como sugerem alguns teóricos, por se tratar de alguém que improvisa através dos caminhos construídos pelo autor nas obras das novas mídias

interatividade. No livro *Da Representação à Simulação*, Edmond Couchot trata de diferentes níveis de interatividade e diferencia o que seria a interatividade exógena, estabelecida da relação espectador-imagem, e a interatividade endógena que, acrescida à primeira, regularia o diálogo entre os objetos virtuais, “A interatividade endógena permite criar objetos capazes de perceber certas características (forma, cor, posição, velocidade de deslocamento etc.) próprias a outros objetos e ainda de manter relações mais ou menos complexas com estes” (COUCHOT, 2003:30).

Quando pensamos nesse nível de interatividade, rapidamente nas nossas mentes surge a estrutura dos *games*, nos quais os jogadores podem escolher diversos caminhos. A linguagem audiovisual se mostra em diferentes níveis, mas a mais importante é típica da dramaturgia, que é a da projeção, em que os espectadores, como jogadores nos *games*, vivenciam a vida das personagens, identificando-se e experimentando outras vidas através das estratégias das ações dramáticas.

Embora haja evidentemente diferenças entre as três grandes categorias de jogos que se costuma distinguir – de reflexão, de ação, de simulação – um mesmo princípio se aplica a cada um deles: o da projeção num mundo virtual, que aparece como a forma high-tech daquilo que as imagens do cinema sempre propuseram, ou seja, a imersão num mundo fictício que dá a ilusão da realidade. (LIPOVETSKY. 2009: 271)

Uma destas experiências precursoras que se aproximarem da linguagem do cinema foi o jogo em *CD-Rom*, posteriormente colocado na rede⁴⁵, chamado *Myst*, com a existência de um roteiro de aventura tridimensional, permeado pela estrutura da tragédia grega. No processo de escrita desta história, vão sendo criados mundos completos, tridimensionais, que se tornam intercambiáveis por todos os participantes, que passam a serem autores desta novela digital.

Progressivamente, vemos os games não só crescerem na indústria do entretenimento quanto na sua complexidade narrativa. A potente Ubisoft Entertainment lançou, em 2007, *Assassin's Creed*⁴⁶, com cenários interativos da Terceira Cruzada, com um número de detalhes típicos das obras cinematográficas. Em via invertida o primeiro filme utilizando o conceito de *open source* (código aberto de softwares) foi *Elephants Dream*⁴⁷, realizado pelo cientista e programador Ton Roosendaal, com softwares gráficos com modelagem tridimensional, texturização, animação e composição, com todos os arquivos disponíveis para download gratuito. Com vistas à produção de curtas-metragens e jogos em 3D, Roosendaal criou o Instituto Blender em Amsterdã. Outros tantos exemplos poderiam ser citados, como *Big Buck Bunny*, animação de 2008 e *Sintel*, de 2010.

⁴⁵ <http://www.myst.com>, com dezenas de links de comunidades que continuam jogando em estruturas de *paths*

⁴⁶ <http://assassinscreed.ubi.com/revelations/en-US/home/>

⁴⁷ <http://orange.blender.org/>

Porém, as escolhas feitas pelos jogadores dão-se dentro dos já pensados previamente por um autor/programador, limitando o conceito pleno de interatividade e coautoria. Todavia, há outro nível de subjetividade, próprio da identificação do trabalho cognitivo da era da informação, como chama a atenção Manovich:

Antes, deveríamos ler uma frase de uma história ou uma linha de um poema e pensar em outras linhas, imagens, memórias. Agora a mídia interativa nos pede para clicar numa frase em destaque para ir para outra frase. Em resumo, somos requisitados a seguir associações existentes objetivamente pré-programadas. Em outras palavras, no que pode ser lido como uma versão atualizada do conceito de “interpelação”, do filósofo francês Louis Althusser, somos requisitados a tomar por engano a estrutura da mente de outra pessoa como a nossa própria. (...) As tecnologias culturais da sociedade industrial – cinema e moda – nos pediam para nos identificarmos com a imagem corporal de outra pessoa. A mídia interativa nos pede para nos identificarmos com a estrutura mental de outra pessoa.” (MANOVICH.2000:61)

Esse nível de interatividade é uma peça chave para a compreensão da autoria na atualidade, ainda ligada à da narrativa escrita do audiovisual, do roteiro de vídeos: “o agenciamento do interator, como possibilidade de cocriação de uma obra aberta e dinâmica, em que o jogo se reconstrói diferentemente a cada ato de jogar “ (SANTAELLA, 2004:4). Ou, ainda, o que Murray chama de Autoria Procedimental, que nos meios eletrônicos teria como significado escrever as regras para o envolvimento do interator, “isto é, as condições sob as quais as coisas acontecerão em resposta às ações dos participantes. Significa estabelecer as propriedades dos objetos e dos potenciais objetos no mundo virtual, bem como as fórmulas de como eles se relacionarão em resposta às ações do participante. O autor procedimental não cria simplesmente um conjunto de cenas, mas um mundo de possibilidades narrativas.” (MURRAY, 2003: 149).

Algumas experiências em interatividade merecem destaques:

Em 2000, a CBS canadense transmitiu a série *Drop the Beat*, que possuía uma trama fixa, mas oferecia acesso a outras informações pela Web como *making of* e chats. No fim do mesmo ano, foi exibido o *D-dag*, um drama interativo, dirigido por Soren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring, Thomas Vinterberg e Lars von Trier, transmitido simultaneamente pelas sete emissoras de TV dinamarquesas. Os espectadores acompanhavam um dos quatro personagens, cada qual dirigido por um dos diretores. Os vídeos foram transmitidos em tempo real. O espectador poderia mudar de um canal para o outro e acompanhar as histórias quantas vezes e quando quisesse ou para outros canais para conhecer melhor os personagens e as relações entre eles. Configurava-se, assim, o espectador/editor e, certamente, naquela noite ninguém viu o mesmo vídeo. (GOSCIOLA, 2008,:65)

O ano de 1995 foi marcado pelo lançamento do que foi considerado o primeiro cinema interativo, *MR. PAYBACK*, de autoria de Bob Galé. Vinte e cinco salas da Interfilm receberam essa obra que teve produção e distribuição da Interfilm Inc. e Sony

News Technologies. Cada poltrona, em torno de 80 por sala, possuía botões e *joysticks*, que permitiam aos usuários o controle da história, cujos rumos eram determinados pela maioria, durante os 20 minutos de duração. Foi bastante criticada pela ausência de enredo (GOSCIOLA, 2008:58).

Sobre o cinema brasileiro um exemplo das possibilidades interativas é o que vem realizando o cineasta Bruno Vianna. Em seu filme RESSACA (2008) as cenas foram captadas de diferentes maneiras e com diversos desdobramentos. A cada exibição, Vianna editava e modificava a história, reorganizando cenas essenciais e inserindo novas, de acordo com as reações dos espectadores. Isso foi possível através de uma aparelhagem, com *touch screen*, criada especialmente para tal e que permite ao público acompanhar a edição.

Podemos dizer que era mais simples ensinar dramaturgia em tempo de narrativa linear, mas talvez mais limitador. Hoje, nossos estudantes instigam-nos a pensar para além do que historicamente elaboramos como roteiro para cinema. Constantemente, somos surpreendidos e traídos pela nossa cultura baseada na linearidade da literatura e nos recursos naturalistas. Pensar hoje o roteiro significa pensar também nos recursos de computação gráfica disponíveis, nas novas câmeras e, principalmente, nos recursos de finalização e ter um pensamento não mais setorizado do cinema. Para ilustrar tal fato, vamos reproduzir um trecho do depoimento do professor e cineasta Rubens Rewald:

Mas sim, há um nível maior de experimentação formal, principalmente em termos de efeitos especiais. Vou dar um exemplo: Um aluno fez um roteiro no qual o personagem era atropelado por um ônibus na Av. Paulista. Antes do digital essa cena seria quase impossível de ser realizada num curta de estudante. Eu, com minha mente analógica, até questioneei a viabilidade da cena, mas o aluno sorriu e disse que na pós, seria fácil fazer isso. E realmente vi o resultado final, parecia realmente que o ônibus atropelava o sujeito, numa manipulação digital simplérrima. (...) . Antes seria necessário uma truca caríssima para fazer isso, agora é uma manipulação digital simples. (REWALD, Rubens. Re: uma perguntinha (espero que a última) para minha tese. Disponível em lurodrigues68@gmail.com, em 24/9/2011)

É possível dizer que, no ato de ensinar argumentos e roteiros para novas mídias, devemos transmitir o que já faz parte da gramática cinematográfica, mas o desafio agora é ir além, como manifestaram os professores Gosciola e Almir Almas, de forma a ampliar suas possibilidades comunicacionais.

Assim, o dramaturgo continua a ser o responsável pela primeira elaboração das imagens e sons que comporão os produtos audiovisuais tal como é o filme e outras formas narrativas consolidadas. Mas, o roteiro hipermídia pode demandar também um

outro trabalho do autor: na “planificação, determina o tamanho e a localização da tela das imagens, sons e textos; na movimentação, define o movimento da câmera e o movimento das imagens, sons e textos; na transição, o *link* determina as maneiras de realizar a passagem de uma tela para outra (...) é a representação de uma estrutura de conjuntos de conteúdo e seus respectivos conjuntos de *links* e as possibilidades de trajetória para os usuários” (GOSCIOLA in <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17808/1/R1572-1.pdf>. acesso em 18/11/2011).

Essas táticas na roteirização são determinantes para a efetivação do processo comunicacional entre a obra midiática e o usuário, finalidade última da atividade da dramaturgia audiovisual.

Tal como em tempos de cinema analógico filmes continuarão a ser feitos para grandes telas e cada vez mais para as pequenas. Com a mudança do público, crescentemente mais afeito às características da hipermídia, as formas clássicas de concepção dramatúrgica utilizarão novíssimas estratégias, aprendendo com narrativas hipermidiáticas e emprestando a elas o que a linguagem cinematográfica tem de mais valor. As escolas devem preparar os realizadores para que estejam a altura destes desafios.

4.3 Produção

Ao afirmarmos que as áreas de que estamos tratando foram alteradas pelo uso do digital, é quase banal falar acerca da produção, afinal quando os processos podem (não necessariamente o são) ser facilitados e os custos rebaixados, toda a produção se beneficia.

Então de saída podemos considerar que o primeiro impacto do cinema digital sobre a produção é a facilitação na feitura de filmes e, como consequência, o aumento e a regularidade dos exercícios dentro das escolas, algo essencial para a formação de qualquer realizador, entretanto isto não nos basta, é uma simplificação, e nos propomos a analisar os demais desdobramentos para verificação da hipótese da tese.

Sendo assim, vamos tratar de apenas alguns aspectos.

Acerca do orçamento ensina Mike Figgis:

Godard disse uma vez: "Mostre-me o orçamento e eu vou lhe mostrar o filme." Essa é a parte mais útil do conselho que um cineasta pode adotar. Porque muitas vezes o orçamento é algo em que as pessoas se escondem atrás, em todos os níveis. (FIGGIS, Mike. 2007: 44 TRADUÇÃO NOSSA¹)

Segundo o diretor britânico, o cinema digital revelou uma incapacidade de conciliar corretamente o orçamento com a realidade do equipamento barato, leve, e atribui isto ao medo de que hoje é possível fazer um filme com pouco dinheiro.

Afirma que o orçamento não pode mais servir de desculpa para não se fazer um filme, como ocorria há anos atrás, pois eram necessários alugueis de câmeras, luzes, equipamentos e rolos de negativos que tornavam tão caros os processos, consequentemente, impeditivos de realização.

De fato, os filmes de baixíssimo orçamento estão começando a aparecer, mesmo que timidamente, nas telas de cinema.

Em 2009, foi realizado o longa-metragem A Fuga da Mulher-Gorila, de direção de Felipe Bragança e Marina Meliande. Feito em oito dias, com uma pequeníssima equipe, gastaram-se menos de R\$ 15.000,00 em produção, obteve premiações nacionais. Diga-se: a frase de Godard citada por Figgis está bem ilustrada, pois o filme não esconde seu baixo orçamento, mas mais do que isto, dele se orgulha e assume como opção estética. Não existiria esta obra e tantas outras, não fosse a tecnologia digital.

A produção desse filme gastou menos em equipamentos, captação e edição do que muitos curtas-metragens universitários, o que nos faz questionar por que no Brasil, ao contrário de outros países da América Latina como México e Argentina, não há tradição de serem feitos longas-metragens nas escolas, exceto por uma experiência recente na PUC em Porto Alegre. Neste sentido a inexistência de realização de longas-metragens nas escolas se trata mais de questão de cultura do que de possibilidades de produção em si.

O professor e realizador João Guilherme Barone relatou esta experiência. Geralmente, são trabalhados cinco curtas-metragens nos Laboratórios de Realização. No quarto semestre, são desenvolvidos os projetos de filmes para o trabalho de conclusão de curso, e diferentes formatos costumam ser estimulados pelos docentes e direção do curso, que é tecnológico, como a unificação de quatro curtas em um longa-metragem, uma microssérie ou quatro pilotos de minissérie.

Em 2010, finalmente uma turma optou pelo longa-metragem, com roteiro de dois alunos, direção de cinco e fotografia compartilhada por quatro, filmado no formato DVC PRO HD. Ao final do primeiro semestre de 2011, a equipe exibiu para os professores uma versão deste filme, chamado “Cinco maneiras de fechar os olhos”, direção de Abell Roland de Jesus, Amanda Telles da Silva, Emiliano Fischer Cunha, Gabriel Motta e Filipe Matzembache. O corpo docente em uma primeira análise fez sugestões para a montagem e redução de tempo. No semestre seguinte, a equipe, já graduada, trabalhou um pouco mais na montagem, na gravação e edição da trilha sonora e se encaminhou para mixagem final. O orçamento deste longa utilizou uma parte das verbas que seriam para o custo de equipamento e material destinado a quatro curtas-metragens. O equipamento de iluminação, de som e de câmeras, HVX 200, com adaptador *Letus* e lentes *Zeiss* 35 mm, é próprio da IES. Coube também à PUC a locação de transporte, equipamentos de luz e maquinaria adicional. Ao todo foram gastos, incluindo autoração e fabricação de mil DVDs, R\$ 50.000,00. Além disso, a equipe teve de buscar atender aos itens: alimentação, *casting*, figurino, maquiagem, locações e todos os demais previstos, mas sem gasto com grandes somas. Acredita Barone que o orçamento ficaria entre R\$ 400.000,00 e R\$ 600.000,00, caso fosse necessário o pagamento de todos os custos.

Em novembro de 2011, já estava inscrito no festival de Tiradentes de 2012 e programado para estrear em salas com formato digital, televisão e, por último, DVD.

Porém, explica Barone, não significa que o longa-metragem se tornará obrigatório para os próximos trabalhos de conclusão de curso, embora a provocação para

outros formatos, além do curta-metragem, continue. Entretanto, há resistência dos próprios estudantes, que acreditam que o curta-metragem trará mais promoção individual, algo que se enfrenta em outras escolas, como a FAAP.

A turma que está agora no quarto semestre não comprou nem a ideia do longa, nem da minissérie. Estão muito dispersos e em geral continuam pensando que fazer um curta pode ser melhor para cada equipe. Então, ano que vem serão 4 curtas. A nossa ideia é fazer os alunos trabalharem o máximo possível nos projetos de filmes, variando formatos, ideias, estéticas, buscando soluções para os problemas de produção, trabalhando no prazo e dentro do orçamento. (BARONE, João Guilherme. **Re: perguntinha sobre a PUC**. Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 02/11/2011)

Em 2008, na PUC RJ estudantes, de forma autônoma, realizaram um longa-metragem chamado “Apenas o Fim” que foi premiado e teve até certo “sucesso”, com todas as aspas que se pode usar para a ocupação dos filmes brasileiros nas telas. Trata-se de um filme jovem, feito por e para jovens, com uma pequena produção, que poderia ter tido uma trajetória de maior sucesso se houvesse outro tipo de investimento em sua divulgação. Isto pode servir de reflexão acerca do potencial que este tipo de filme abre para as escolas.

Ainda sobre o receio fala Figgis:

(...) Muitas vezes, porém, as pessoas voltam a gerar desculpas para não fazerem um filme - possivelmente porque a ideia de que o cinema, de repente, está solto e há total liberdade para criar 90 minutos de narrativa visual, ainda é uma ideia muito assustadora. Vou perguntar a um cineasta, 'Como o projeto está?' E ele vai dizer, 'Bem, você sabe, eu ainda estou esperando para ouvir de fulano de tal e tal e tal e nós não temos bastante dinheiro juntado.' 'Sério? Como você vai filmar?' 'Oh, em alta definição.' 'Oh, realmente? Não seria melhor apenas filmar em DV-Cam? Que é de muito boa qualidade, o equivalente, digamos, ao vídeo de melhor qualidade possível que você poderia esperar para ver no mundo a dez anos atrás. Mas é interessante que, assim como a qualidade parece estar ficando melhor, as pessoas levantam a barreira do que eles consideram ser aceitável - muitas vezes, creio eu, não como uma razão ou justificativa para fazer o filme. Por causa do medo. . (FIGGIS.2007: 45-44 TRADUÇÃO NOSSA)

Medo? Sim, é possível, mas este ainda se justifica para os realizadores brasileiros: de que adianta fazer filmes que, pelas conhecidas dificuldades de circulação, não atingirão o público? Sobreviver exclusivamente de fazer filmes ainda é uma utopia em nosso país.

Outra interessante facilidade para os produtores está na disponibilidade de locações. Hoje, as equipes menores e os equipamentos mais leves de áudio e imagem abrem grandes possibilidades de se filmar *in loco*, sem precisar gastar com cenografia,

por exemplo, e que imprimem mais naturalidade para a cena, próximo ao que é o cinema documental:

Quando se está filmando em uma locação, com um grande filme, uma das coisas mais ridículas que eu já vi é o tráfego ser interrompido porque o técnico de som disse: 'Eu preciso de uma pista de diálogo puro. ' (...) Há sempre alguns meios engenhosos para lidar com a realidade. Um dos principais pontos estruturais do novo cinema digital é o jeito que se relaciona mais com um documentário do que com o filme convencional, embora, no final de tudo, é uma ficção. Mas o público se torna muito mais familiar - e, creio eu, muito mais confortável - com o naturalismo, em termos de meio ambiente, do que com o naturalismo falso, como se caracterizam os filmes de Hollywood. (FIGGIS.2007: 53-56 TRADUÇÃO NOSSA)

Há muita ingenuidade na tão falada “democratização do cinema”, como se todos agora pudessem assumir como profissão fazer filmes, usando suas próprias câmeras, editando com seus computadores, distribuindo e exibindo seus filmes para um grande público (pagante). Muitos defensores de que estamos vivendo finalmente este momento estão aplicando um conceito de “Cauda Longa”.

A fim de explicar as transformações em tendências de vendas de mídia digital pela internet o editor Chris Anderson criou, em 2004, a teoria da Cauda Longa para revista *Wired*.

Notou Anderson que os grandes campeões de venda, *hits*, seguiam dominando o mercado, mas que existiam muitos e muitos pequenos produtos que, somados, começavam a aparecer nos gráficos e não os deixavam, praticamente, chegar ao zero, estendendo a sua cauda, daí o termo. Ao calcular o volume de vendas dos dominantes e os volumes dos menos procurados, os últimos começavam a ter valorização por agrupamento, em um fenômeno advindo da internet.

Um tempo após à publicação da teoria o autor foi questionado se o fenômeno se manteve, mesmo depois da queda de determinadas empresas totalmente baseadas em internet, a resposta veio em forma de entrevistas, por exemplo para a revista *Época*, onde Anderson defendeu:

A teoria da Cauda Longa diz que nossa cultura e economia estão mudando do foco de um relativo pequeno número de "hits" (produtos que vendem muito no grande mercado) no topo da curva de demanda, para um grande número de nichos na cauda. Como o custo de produção e distribuição caiu, especialmente nas transações online, agora é menos necessário massificar produtos em um único formato e tamanho para consumidores. Em uma era sem problema de espaço nas prateleiras e sem gargalos de distribuição, produtos e serviços segmentados podem ser economicamente tão atrativos quanto produtos de massa. (ANDERSON. **Integra da entrevista com Chris Anderson**. Revista *Época*. Exclusivo Online em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75221-5856-433.00.html> acesso em 01/10/2011)

Em seus estudos, Anderson cita diversos exemplos de sucesso, dentre eles a *Amazon*. A locadora de filmes virtual Netflix vem sendo usada como um *case para o cinema*, reforçando a ideia de que talvez haja mais lugar ao sol do que o constantemente ocupado pelas *blockbusters*. E este sol pode não ser as grandes salas de exibição.

Por suas características, a Netflix consegue oferecer seus produtos a baixo custo, campeões de bilheteria ou não.

A Netflix é, portanto, capaz de construir um negócio viável estocando uma variedade maior de filmes do que uma locadora de filmes tradicional. Assim, essa economia de armazenamento e distribuição permite o uso vantajoso da Cauda Longa. Segundo relata, a Netflix observa que, em conjunto, ao longo do tempo, filmes “impopulares” são alugados mais vezes que os populares. (AMPAS, O Dilema Digital- Tradução Cinemateca Brasileira. 2009: 48)

Não será o fim dos *hits*, explicou Anderson, mas seu monopólio encontra-se comprometido em favor de futuros mercados com menos concentração e maior diversidade. Se o século XX significou *hits* ou nada, no século XXI, haverá competição entre os *hits* e os milhares de produtos de nichos.

Esse pode ser um dos caminhos possíveis para que os cineastas possam sobreviver, fazendo filmes para um público que não frequenta as salas de exibição, contudo isto é algo muito distante ainda e carece de estudos mais aprofundados, que podem começar a ser feitos pelas instituições de ensino superior, de acordo com o que oportunamente avaliamos ao tratarmos da questão da circulação.

Concluindo, existem grandes facilidades para produção de filmes, inclusive mais ferramentas para desenvolvimento artístico. Dentro das escolas, se compararmos com os tempos do cinema analógico, de fato hoje se fazem mais obras graças ao digital,entretanto, enquanto não se resolver a questão central de distribuição e exibição, estaremos muito distantes da tão falada “democratização” do audiovisual.

4.4 Fotografia e Direção

FOTOGRAFIA

O cinema, ao mudar do analógico para o digital, acabou por gerar novas possibilidades no que concerne a todas as relações com as imagens e isto impactou o ensino, como estamos constando dentro do recorte de objeto da presente pesquisa.

É comum as disciplinas da área de “realização” trabalharem conjuntamente direção e fotografia. Destas atividades unificadas saem, frequentemente, filmes acabados, completos, que passam também pela disciplina de montagem ou edição.

Poucas escolas não têm em suas grades de disciplinas do tronco obrigatório “fotografia”. Na maioria das escolas há disciplinas denominadas “direção de fotografia”, “fotografia”, “fotografia e iluminação”. Algumas têm divisões específicas de “fotografia para cinema”, “fotografia digital”, “fotografia em película”, “fotografia para televisão” entre outras.

Há um claro crescimento do número de filmes de curta duração das escolas, que vêm ocupando espaços de festivais e mostras, para além de programações específicas para elas, como se dava antigamente. De todas as escolas pesquisadas, 26 informaram quantos filmes realizam ao ano⁴⁸ e o número é significativo: há uma média de 640 filmes universitários produzidos por ano⁴⁹. Para que as instituições de ensino chegassem a esse resultado, um caminho teve de ser percorrido.

Quando finalmente o digital se consolidou na pós produção, na montagem e na finalização das imagens e no som e a digitalização de efeitos gráficos, chegou a vez da captação.

Na metade da década de 1990, surgiram novas câmeras de captação em digital para cinema. Isso se deveu basicamente a dois fatores: a garantia de qualidade mínima para nitidez das imagens, sem precedentes antes no vídeo analógico, e a praticidade para a *kinescopia*⁵⁰, possibilitando a circulação nos circuitos de salas de exibição comerciais. Esse fato foi possível graças a um barateamento de custos, se

⁴⁸ Seria interessante levantar quantas realizações em audiovisual, dos mais diferentes tipos e formatos, são feitas pelas escolas por ano, entretanto, para efeito de foco e recorte, tivemos de optar por estabelecer FILMES, como padrão.

⁴⁹ É importante ressaltar, entretanto, que não se pode chegar a uma média de 24 filmes por escola, já que algumas escolas, como a ECA-USP, a FAAP e a UFF, são as responsáveis pela maior parte das produções

⁵⁰ Precursora do processo de *film transfer*- passagem de vídeo para a película.

comparados aos da película em 35 mm. Desta forma, o digital passou também para a fase da produção, fazendo-se presente nos *sets* de filmagens.

Nessa época, entretanto, houve grande resistência da parte dos profissionais⁵¹, e as críticas mais comuns ouvidas iam desde a ausência de uma correta profundidade de campo, colocando todos os objetos em um mesmo plano; à existência de uma imagem “lavada” nos tons mais escuros; ao registro limitado de cores e, por fim, às imagens em baixa definição, comprometendo a sua nitidez. Afortunadamente, estas críticas não impediram que alguns cineastas pudessem aproveitar criativamente essas “falhas” na estética dos seus filmes.

Um documentário que ganhou o mundo em 1999 foi Buena Vista Social Club (direção Wim Wenders, 1999), que conseguiu ser realizado graças à captação em digital e que desencadeou muitos outros, documentários e ficção, por todo o mundo, como os de ficção Time Code (2000) e, posteriormente, Hotel (2001), ambos de Mike Figgis. Nos filmes de Figgis há presente a ideia de fragmentação da imagem ligada à complexidade humana, em um processo de experimentação através do digital.

A tela é dividida em quatro partes; cada uma ilustra simultaneamente quatro histórias ligadas por um eixo comum, momentos que antecedem as seções de *casting* de um filme. Rodadas em tempo real em planos ininterruptos, o projeto tornou-se possível somente pelo uso de câmeras digitais Sony DSR-1, que permitiram 93 minutos contínuos de gravação. O cineasta afirma que não pretende voltar ao velho 35 mm, considera a película um entrave técnico, lento e “pouco divertido”. No filme “Hotel”, pretende subverter, mais uma vez, narrativas tradicionais do cinema para contar uma história que aborda complexidades humanas. Figgis retoma alguns recursos utilizados em “Time Code” como a inexistência de roteiro onde atores providenciam seu próprio figurino, penteado e maquiagem. Figgis acredita na participação do elenco no processo, na responsabilidade em criar e desenvolver seus respectivos personagens. O argumento original é do próprio diretor. (GUIMARÃES, 2008:110)

Em termos de grandes produções, um filme considerado inovador pela opção estética da filmagem em digital, não meramente orçamentária, foi Colateral, de Michael Mann, 2004, que captou através de câmeras Thomson Viper, Panaflex Millennium, Millennium XL, Sony/Panavision 24p HDW-F900 e Pan/Arri 435.

No Brasil, o primeiro filme captado em vídeo a ter exibição pública foi um curta-metragem, CÃO LOUCO, MARIO PEDROSA, dirigido por Roberto Moreira e Toni Venturi em 1993. Para passar em tela grande, teve de ser transferido para película, 16

⁵¹ A resistência ao uso do vídeo não foi pequena, apesar da utilização com êxito desde a segunda metade da década de 1987 em alguns filmes que foram lançados em película, como *O FUNDO DO CORAÇÃO*, de 1982, de Francis Ford Coppola, que se valeu da tecnologia disponível em vídeo para acompanhar as filmagens com o uso de um monitor, possibilitando a pré-visualização do seu resultado antes da finalização e com recursos videográficos que trouxeram uma plasticidade incomum ao filme. Antes disso Jacques Tati já havia feito um filme, que seria o seu último, intitulado *PARADE* (1974), quase todo em vídeo, financiado por uma televisão sueca. Também com financiamento de televisão, *O Mistério de Oberwald*, de Michelangelo Antonioni, 1981, foi revolucionariamente captado em vídeo e transferido para película, tendo uma textura única na imagem, garantida pelo processo.

mm, em um processo bastante artesanal de *kinescopia* que garantiu a esse filme um prêmio no Festival de Brasília pelo desenvolvimento dessa técnica.

Coube a Eduardo Coutinho a captação do primeiro longa-metragem em digital, o documentário Santo Forte, de 1999.

O primeiro longa-metragem brasileiro captado em DV e lançado comercialmente para exibição exclusiva em digital foi Contra Todos, em 2003, de direção de Roberto Moreira, que também foi pioneiro no Brasil ao captar em 4k e finalizar em 2k para difusão em circuito comercial, no longa Quanto Dura o Amor, de 2009.

Retomando a questão do ceticismo ao digital uma questão estava se tornando inconteste, a película tem curto tempo de vida, está com os dias contados. Ou seja, a situação posta na época em que as câmeras começaram a captar em digital já era: ou melhoravam-se os recursos digitais ou a exibição das imagens em movimento nas telas de cinema morreria com o fotoquímico.

Os índices de que essa verdade é absoluta dão conta da corrida havida para a melhoria técnica do digital: o avanço da qualidade das imagens vem gerando um aumento do número de filmes realizados com câmeras digitais. Em novembro de 2011, um artigo intitulado ironicamente de Film Fading to Black, divulgado no *site* da revista Creative Cow informou que as três maiores fabricantes de câmeras de cinema profissionais do mundo, a francesa Aaton, a alemã ARRI e a norte-americana Panavision decidiram, pela ausência de demanda, não fabricar mais os modelos que rodam em película.

A captura em mídias tangíveis, os *tape to tape*, vêm sendo substituídas por arquivos digitais, mesmo os de alta definição, como o HDCAM. Em futuro não muito distante, pretende-se que seja possível trabalhar com arquivos sem compressão, eliminando a intermediação do tratamento de imagens.

Vale destacar que foram vários os fatores responsáveis para que finalmente o digital fosse aceito na fase de produção: a demanda crescente do mercado; a segurança dos técnicos e artistas na qualidade da obra; um contexto histórico do cinema favorável à absorção desta tecnologia; a compensação financeira no investimento nesta tecnologia para atrair o público com novidades ou por orçamentos em valores mais baixos e, finalmente, por uma questão de contingenciamento: a tecnologia existe e deve ser não só usada como desenvolvida sob o risco da indústria tornar-se onerosa e ultrapassada (BONIFÁCIO. 2007).

Ninguém questiona a qualidade da película na captação das imagens, mas não há justificativa para que esta seja adorada com fetichismo, a ponto de algumas

escolas continuarem a tratar o digital como algo de segunda categoria, sem o *status* de “filme”, de “belas artes”, reduzindo o que é cinema a seu suporte.

Particularmente, não nos interessa fazer uma defesa da utilização do digital, esta é uma questão superada, a nosso ver. Antes, é importante refletir sobre o que a tecnologia nos oferece, de forma a permitir que as escolas potencializem o ensino, façam filmes de qualidade e possibilitem que profissionais cada vez mais criativos ingressem no mercado de trabalho.

Dentro do estudo sobre as escolas brasileiras e mundiais notamos duas posturas claramente extremadas: uma que poderia ser chamada de dogmática, que usa o equipamento e processos digitais como se estivesse usando película, sem explorar suas potencialidades, e outra que abandona certos rigores procedimentais, certamente importantes, que o uso do fotoquímico criou.

Sobre o mencionado dogmatismo: há um mundo novo a ser explorado com a tecnologia digital, e esperamos que as escolas, um espaço privilegiado de reflexão, tenham o espírito livre para repensar todas as “máximas absolutas”.

No ensino de cinema e audiovisual brasileiro, houve uma revolução em termos de fotografia em movimento, hoje as escolas conseguem gastar quantias razoáveis, não baixas mas possíveis, nos materiais para captação e nos processos de edição, além de manter equipamentos de câmera e luz simples, o que permite a elaboração dos exercícios com qualidade e quantidade, se comparados aos anos anteriores quando os “bons filmes” universitários eram feitos apenas em película.

Quando Mike Figgis levantou a bandeira do digital, no já mencionado Digital Filmmaking, criou furor ao questionar diversos procedimentos consolidados no cinema. Atualmente, as lentes conseguem fazer uma ótima captação com pouca iluminação, garantindo uma qualidade surpreendente, o que levou Figgis a questionar: por que continuam sendo usadas luzes artificiais para tudo? Para ele a resposta mais fácil seria “porque sempre foi assim” e isto oferece uma espécie de controle especializado.

Técnicos de cinema e cineastas amam a capacidade de controlar a fonte de luz; “pintando com luz” tornou-se a expressão popular. Mas acho que é bastante estranho que nós realmente não mudamos desde 1930, em termos de nossa atitude para com a câmera e as luzes, fotografando em um estúdio e tendo o controle artificial da luz. Com a tecnologia digital agora você tem essas câmeras que são incrivelmente tolerantes à luz - leves, de qualidade pictórica bonita, profundidade de campo, a coisa toda - mas eles continuam a iluminar como se fosse para 35 mm. Entre os profissionais, existe um pressuposto afirmando que, para que vídeo seja bom- e por “bom”, significa 'o mais próximo filme como possível' -você tem que usar uma grande quantidade de luz. Acho isso estranho, porque o vídeo *não* é película. E esse

Outra vantagem advinda das câmeras digitais e comemorada por este autor diz respeito ao foco. As atuais câmeras, principalmente com grande angular, conseguem um foco a maior distância, permitindo, inclusive, mais liberdade aos atores (quando os personagens necessitam estar em foco sempre) uma vez que a profundidade de campo é maior que as conseguidas pelas câmeras de 35 mm. Em face disto Figgis questiona também o papel dos assistentes de fotografia como dos foquistas, posição compartilhada pelo professor e diretor de fotografia Salvador Melita, já que não há mais necessidade, por exemplo, de carregar o chassis (Seminário CIBA-CILECT).

Sobre estas afirmativas de Figgis há diversos “poréns”. Para muitos profissionais as qualidades de foco, profundidade de campo e ergonomia das câmeras (ou leves demais, instáveis, ou excessivamente pesadas quando com todos os acessórios necessários para o uso de “câmera na mão”) ainda têm de ser resolvidas, principalmente nas câmeras digitais com custos mais baixos.

Entretanto, para Figgis, a maior qualidade das câmeras de vídeo em termos de *design*, que ele considera uma “revolução completa”, dá-se com relação a possuírem sua própria tela:

Você não precisa mais olhar pelo visor. Meus esforços para libertar a câmara do corpo - exceto as mãos - não teriam sido possíveis se esta inovação já não tivesse liberado a câmera do olho. Anteriormente seu olho tinha que ser colado no visor. Agora, a tela é algo que você olha de talvez dois metros de distância.

Em um bom visor de câmera, você pode julgar seu balanço, enquanto você está olhando para a imagem. A imagem de vídeo é mais difícil de julgar. (FIGGIS 2007: 41-42 TRADUÇÃO NOSSA)

A proposta de Figgis para a quebra dos dogmas causou contrariedades entre os técnicos, principalmente quando perguntou se a função de diretor de fotografia ainda seria necessária em todas as filmagens, à luz das novas tecnologias das câmeras. Apesar de concluir que sim, que alguém precisa se responsabilizar pela captação e pela qualidade da imagem, nota que estúdios muitas vezes utilizam “geeks” (Figgis, 2007) para animarem as sequências antes de filmá-las e, depois, mostram-nas aos diretores de fotografia a fim de que estes as recriem fielmente nas captações. Ainda que defendendo a função da direção de fotografia propõe uma nova atitude:

Películas estão em rápida extinção e o futuro é digital. Acredito que o filme vai sobreviver, ainda que de forma muito reduzida, mas o que é vital para a sobrevivência da arte do cinema é que nós rapidamente reexaminemos o papel do Diretor de Fotografia. Essa pessoa ainda tem de entender os princípios de iluminação e movimento da câmera. Mas não seria um bom momento

para questionar algumas questões básicas como, "Por que essa iluminação?" e "Por que este movimento?" "De certa forma, isto é voltar ao básico, é como reinventar o cinema. (FIGGIS..2007: 83-84 TRADUÇÃO NOSSA)

Em 2008, o diretor de fotografia John Bailey⁵² escreveu um artigo na sessão Filmmaker's Forum da American, defendendo o uso da película, chegando a dizer que, com o digital, os diretores de fotografia estariam "escrevendo seu epitáfio" (BAILEY. 2008). Mostrou-se bastante incomodado com a ideia de que na pós-produção pode-se resolver tudo, que nela se pode reiluminar a cena, que não mais é necessário que o diretor de fotografia verifique os copiões, pois tudo pode ser consertado, inclusive um negativo mal exposto.

Fotógrafo de filmes referência na história do cinema brasileiro, Lauro Escorel reconhece a importância das novas tecnologias e também considera que o papel do Diretor de Fotografia mudou com o digital, lamentando em parte tal fato. No Seminário CIBA- CILECT, manifestou opinião de que a introdução do equipamento digital acabou gerando confusão e banalização do que seria o trabalho dos diretores de fotografia, que ficaram um pouco deslocados nos sets de filmagens e produções. Nota que "hoje todo mundo se sente no direito de dar palpites sobre os equipamentos, pois acham que como todos fotografam é fácil quebrar as decisões do diretor de fotografia". Diz ele que atualmente tomam-se decisões acerca do equipamento a ser usado sem sequer consultar o diretor de fotografia, como se fosse apenas uma questão econômica, pois, às vezes, a câmera mais em conta acaba levando a um preço mais caro na hora da finalização. Ilustra que, por exemplo, as câmeras de cinema estão ficando "encostadas", porém, no Brasil, há grande procura das Alexas, principalmente pelo mercado publicitário, que são poucas e caras.

Ainda segundo Escorel, a função do diretor de fotografia já vem sofrendo mudanças há muito tempo, principalmente na questão da autoria da imagem. Na era pré videoassist era ele que iluminava, visualizava e dizia se estava bom ou não. No momento em que o videoassist começou a ser utilizado esta posição passou a ser compartilhada pelo diretor, diretor de arte e o restante da equipe. Ele tentou fazer uma reeducação para este compartilhamento, mas notou que esta abertura de diálogo não é fácil. Para os antigos diretores de fotografia tal fato se torna mais grave quando se trata das novas formas de marcação de luz, de cor, da pós-finalização, algo para os quais eles não foram

⁵² Em atividade como diretor de fotografia desde a década de 1970 e ainda em grande atuação, participou de filmes como O Turista Acidental, (diretor: Lawrence Kasdan, 1988) Melhor Impossível (dirigido por James L. Brooks, 1997) e Gente como a Gente (1980, direção: Robert Redford)

educados “para esta enorme troca de experiências, sem a sensação de posse” que havia no pré-digital, o que levou a uma relativização da questão da autoria, pois hoje o núcleo decisório é resultado da fusão de um trabalho do grupo criativo do filme.

Sobre o trabalho de finalização, aprofundado em Edição e Finalização, o professor de cinema da FAAP Wilson Boni nota que hoje a relação com o profissional do *color correction* é tão ou mais importante para o fotógrafo quanto para o assistente de câmera ou para o eletricista chefe, já que a ferramenta de correção de cor é fundamental para o cinema hoje em dia:

É impensável trabalhar sem ela. Faríamos um filme fora de sua época. (...) além de auxiliar no que o fotógrafo quer, esse novo profissional pode ajudar na criação da concepção visual do filme. (BONI, Wilson **Re: um debate necessário sobre a FOTOGRAFIA** Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 24/10/2011)

É interessante notar que as constantes novidades trazidas pelo digital podem acarretar também muita frustração, uma sensação de estar sempre partindo do começo, um temor acerca dos melhores caminhos e de decisões. Esta insegurança de estarmos sempre pisando em um caminho novo, do medo da defasagem tecnológica, afeta diretamente as escolas, que por suas características próprias nunca poderão se manter atualizadas como o mercado, mas que precisam preparar seus estudantes para enfrentar o universo profissional, no qual, por exemplo, os fotógrafos formados possam conhecer o básico sem a pretensão de dominarem tudo, que possam dialogar e contribuir criativamente com os diretores e produtores, com o oferecimento de soluções. Neste sentido, cada vez mais precisam compreender os recursos da pós-produção, de acordo com o que concluímos ao tratarmos dos temas de edição e finalização.

Outra novidade, certamente para as escolas, gerada pela popularização das câmeras de vídeo e dos canais de filmes na internet, é que a maioria dos estudantes chegam às escolas já tendo feito algum vídeo, captado as imagens com suas câmeras e editado em seus computadores, inclusive os difundido, o que permitiria aos professores pularem algumas etapas iniciais e partirem para o aprofundamento da linguagem. Este aspecto é observado internacionalmente, o professor Ravi Gupta, da Whistling Woods International, Índia, em entrevista para a presente pesquisa, defendeu que muitas técnicas não precisam mais ser ensinadas. Algumas instituições internacionais, como a Scuola Nazionale di Cinema, Itália, já utilizam os filmes feitos pelos candidatos como

critérios de seleção para ingresso, como expusemos em Escolas Internacionais-Universitárias, de Alta Capacitação e Politécnicas.

É importante notar, porém, que tais conhecimentos adquiridos na prática por estes jovens não são tão bem vindos às escolas, como seria esperado, e acabam por causar alguns conflitos, quando os educadores tentam romper o que seria uma certa celebração ao amadorismo, na ausência de uma linguagem apurada, presente na maioria dos vídeos de canais como o *Youtube*. O já mencionado fetiche pela tecnologia parece considerar que a criação de imagens se reduz ao número de *megapixels* e não a um apuro do olhar.

Assim, é fácil compreender certa repulsa que este mundo novo, esta “celebração” ao artesanal decorrente das facilidades de fazer vídeos, gera em algumas pessoas, inclusive professores, que estudaram e se desenvolveram dentro da visão do cinema como Belas Artes, para poucos, portanto. O professor e cineasta Djalma Limongi Batista, professor das disciplinas de Direção de Atores e Direção da FAAP, lamenta:

Essa “facilidade”, em termos de aprendizado, ainda mais reforça a sensação de onipotência: é fácil gravar, é fácil editar, é fácil colocar na rede, ou seja, divulgar... É fácil dirigir os atores de maneira “naturalista”... é fácil compor uma musiquinha... editar... colocar efeitos especiais... há “programas” – originais ou clonados na China para tudo. Tudo é fácil.

O **difícil**, portanto, é fazer com que o “aprendiz” se desgrude do amadorismo inerente a este círculo vicioso de *facilidades* primárias.

Sobretudo, torna-se muito mais difícil com que perceba e diferencie todos os códigos criados pelo CINEMA, e, mais tarde por todo o AUDIOVISUAL, no século XX. É quase impossível fazer com que conectem com a diversidade de linguagens (literatura, teatro, artes plásticas, música, dança, ópera, arquitetura) na história, para criar uma “rede” essencial a um verdadeiro criador ou, no mínimo, a uma pessoa culta. (BATISTA, Djalma **Re: Questionário** Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 21/8/2011)

Há que se concordar que o diálogo não é fácil, mas necessário, e docentes como o próprio Batista vêm tentando quebrar seus próprios dogmas em nome de um ensino de qualidade, afinal esta é a realidade que não pode ser evitada e o melhor a ser feito é buscar compreendê-la e dela tirar o melhor proveito. As escolas não estão recebendo jovens criados na tradição da literatura ou, sequer, na cultura das mídias como televisão e cinema como tela grande. Os jovens da cultura digital demandam novos questionamentos e novas atitudes no ato de ensinar, por exemplo, fotografia, sob pena de nos afastarmos de tal forma dos estudantes que continuaremos a reclamar que seus vídeos não passam de paródias vazias, sem questionamento, de arrogância, amadorismo etc..

Essa foi uma das preocupações mais compartilhadas entre os professores presentes no Seminário CIBA- CILECT, além do questionamento sobre como equilibrar

os ensinamentos clássicos do cinema com as novas realidades. Luis Fernando Angerami, chefe do Departamento do Curso Superior do Audiovisual da ECA- USP, questionou e gerou o debate: como lidar com o fato de os alunos já terem câmeras, como conviver com esta autonomia? Como orientar os fluxos de trabalho?

Para a presente pesquisa conversamos com professores da área de fotografia de diversas escolas. Nas escolas novas e em muitas das “antigas” nota-se uma certa frustração por não poderem ensinar aos alunos a usar película nos exercícios e obras finalizadas, não necessariamente pela qualidade técnica ou pelos conhecimentos profissionais que o mercado demanda dos egressos das escolas, mas, principalmente, pelo aspecto educativo necessário neste processo de trabalho. Dos 640 filmes produzidos ao ano 11%, 71 filmes, estão em película e advêm de cinco escolas, das regiões sul e sudeste: UFF (6) , USP (8), FAAP (45), UNISUL (2) e PUC-RS (10).

A Escola Superior Cinema Audiovisuais de Catalunya (ESCAC) de Barcelona utiliza o digital, mas a base segue sendo o fotoquímico, segundo seu professor de fotografia David Valldepérez, “pois é o mais fácil para educar os olhos a entender a textura, a intensidade, o contraste, a cor. Esta é a base necessária para os alunos saírem da escola.” (depoimento oral)

Além desse viés de educar para o olhar, notam-se algumas consequências nefastas nos aspectos tempo e dinheiro, essenciais para serem pensadas quando se trabalha no cinema dos tempos digitais. O armazenamento *tapeless* das câmeras, por exemplo, acaba por gerar uma impressão de ausência de custos reais, banalizando certos procedimentos e cuidados desde o ato de filmar, de cuidar dos equipamentos, de preparar uma edição, entre outras coisas. A sensação de que há materiais e equipamentos em abundância acaba fazendo, por vezes, o processo do digital se tornar mais oneroso e longo do que se esperaria, já que, por exemplo, se perde muito tempo na edição entre imagens captadas desnecessariamente e sem marcação correta para a seleção, como exaustivamente diagnosticamos no presente estudo.

É importante ressaltar ainda que esse é um problema que não atinge só as escolas, pois o próprio mercado profissional lamenta a perda de certos cuidados. Salvador Melita diz: o rigor se perdeu quando o vídeo foi para as casas. Para Lauro Scorel as pessoas têm que entender a importância de trazer para o digital o fluxo e o rigor do fotoquímico. Apesar de ser caro, o ideal é buscar este equilíbrio. Também há um certo desleixo acerca dos equipamentos, ao contrário dos cuidados dedicados às câmeras de película, pois as digitais são mais leves, por vezes mais baratas e cheias de componentes plásticos. Mais uma vez, nota-se a necessidade da adoção de novas

cuidados para o uso: “Pelo período de sua vida útil, a câmera será a conexão mais crucial entre o cineasta, a ideia- a intenção- e o resultado. É importante tratar uma câmera barata com exatamente o mesmo respeito, como se fosse uma câmera Arriflex de 35mm” (FIGGIS.2007: 9 TRADUÇÃO NOSSA)

Chegamos ao momento de repensar em todas as nossas atitudes, para aproveitarmos o melhor das tecnologias digitais, sem perder os ganhos que os procedimentos cinematográficos consolidados trouxeram.

No Seminário CIBA CILECT, Carlos Ebert, diretor de fotografia brasileiro, concluiu que existe um fetiche pelos equipamentos por parte dos alunos, o que não se justifica, pois estes serão substituídos rapidamente. Por este motivo, preocupa-se ao ministrar aulas, com os princípios da cinematografia, pois todos estes equipamentos seguem a mesma lógica óptica de seus antecessores. Defende também que associar a teoria e a prática, por vezes, demanda em manter os alunos longe das câmeras. Considera que o importante para os professores é revalorizarem o sentido da visão, o aprendizado da visão, este é o fundamento para as pessoas começarem a construir as imagens. Para Ebert a preparação necessária aos estudantes antes da filmagem em si é o “quando apertar o *rec?*” (...) “se faz necessário criar um novo rigor, novas construções de procedimentos. A câmera não pode ser um objeto tão fácil, precisa-se construir antes a busca de resultados, onde queremos chegar.” (depoimento oral)

Em debate no mesmo seminário, outros educadores manifestaram suas opiniões. O professor do Curso Superior do Audiovisual da ECA USP, Fernando Scavone, considera que a atual facilidade no acesso às câmeras gerou uma satisfação meramente técnica. Em tempos anteriores, a insatisfação gerava uma busca que poderia levar a uma preocupação com o repertório, que não existe hoje.

Das reflexões que propusemos, algumas questões podem servir para as escolas pensarem sobre o ensino de fotografia:

Não é possível nem saudável reduzirmos nossos ensinamentos aos limites das câmeras mais avançadas, dos últimos lançamentos, dos *softwares* recentes, tudo isto é passageiro, superável a cada momento. Devemos de saída mostrar aos estudantes que a tecnologia por si só não gera qualidade ou criatividade, ela é apenas uma ferramenta. Neste sentido, é imprescindível aos educadores trabalharem a formação do olhar, a criação de um repertório, a compreensão de um roteiro, da importância do enquadramento, do movimento de câmera, da luz para contar uma história, do histórico da linguagem cinematográfica, além dos princípios da cinematografia, que não mudam.

Um dos primeiros ensinamentos da área de fotografia, que é prévio ao manuseio de uma câmera, defendem diversos fotógrafos inclusive Ebert, é que a imagem é uma construção da mente, é aprendida. Que a noção essencial que devemos transmitir aos estudantes é que o repertório demanda percepção de como a visão é criada. Em um primeiro momento, de todos os sentidos, a visão é a mais usada e mais falível, a que mais nos engana e se não houver cognição visual, as informações do cérebro para entender a imagem não se concretizam. Se a pessoa não tiver percepção do mundo pela visão não poderá fazer imagens.

Ainda hoje é importante ensinar o processo fotoquímico, pelas suas peculiaridades que não acabaram, mesmo que no futuro os egressos não venham a trabalhar com película. É papel das escolas buscar um equilíbrio entre o novo, as experiências prévias dos alunos, as vantagens surgidas com o digital e a trajetória histórica do fotoquímico. Cinema não é suporte, é linguagem.

Com as facilidades do digital, os alunos podem experimentar cada vez mais, e esta experimentação levará a mais erros que poderão levar a mais acertos. Porém, esta facilidade deve ser acompanhada do ensinamento e valorização dos fluxos de trabalho, consolidados em anos de trabalho em película, o rigor da decupagem, dos planos de filmagem, dos *check lists*, dos mapas de câmera, o cuidado com os equipamentos.

Acrescido a esse rigor, também é essencial para as disciplinas da realização, inclusive a de fotografia, um ensino horizontal, ensinar a trabalhar as novas possibilidades do compartilhamento do processo e da interpenetração das áreas, como a direção de arte, direção geral, efeitos, animação e, principalmente, a finalização. Estas relações são mais intensas e facilitadas pelo virtual, pela possibilidade de trabalho conjunto, mesmo a distância, e podem, inclusive, gerar a demanda por novas disciplinas nas grades escolares.

O acesso a equipamentos exige cuidado com estes. Em muitas escolas, adota-se certa hierarquização de câmeras, como forma de revalorização. A cada etapa vencida na graduação, os estudantes poderão fazer uso de novos equipamentos e com desafios cada vez mais sofisticados. Ebert ensina : “A câmera não pode ser um objeto tão fácil, precisa-se construir antes a busca de resultados, onde queremos chegar” (depoimento oral). Há hoje um universo de possibilidades de expressão, até mesmo com câmeras de celular, assim, deve-se compreender que a linguagem deve ser dominada e adaptada a cada momento.

DIREÇÃO

Ao começarmos a pesquisa partimos da premissa de que a base, a sintaxe, a gramática do ato de dirigir filmes no cinema digital pode ser a mesma do cinema analógico, todavia nossa busca foi por verificar se, e em que medida, a tecnologia atual impacta o ensino, para além da ideia de que a facilidade de manter um fluxo de produção contínuo levará a um amadurecimento cada vez mais rápido dos alunos como realizadores.

Então iniciaremos com uma reflexão sobre o que mudou na função do diretor e como podemos estimular este debate dentro das escolas.

Para o Ministério do Trabalho, a função do diretor cinematográfico é assim definida: “Cria a obra cinematográfica, supervisionando e dirigindo sua execução, utilizando recursos humanos, técnico e artísticos; dirige artisticamente e tecnicamente a equipe e o elenco; analisa e interpreta o roteiro do filme, adequando-o à realização cinematográfica sob o ponto de vista técnico e artístico; escolhe locações, cenários, figurinos, cenografias e equipamentos; dirige e/ou supervisiona a montagem, dublagem, confecção da trilha musical e sonora, e todo o processamento do filme até a cópia final: acompanha a confecção do *trailer*, do *avant-trailer*.”.

Ou seja, é do diretor o controle do filme, desde a pré até a pós- produção, muitas vezes chegando à difusão.

Originalmente, a figura do diretor decorreu de um conceito mais genérico de realizador. É amplamente sabido que na história do cinema o papel do diretor era o de alguém que controla todo o processo e surgiu da necessidade advinda da ausência de um contingente técnico à disposição, fazendo com que esse realizador tivesse de elaborar as histórias, preparar a produção e, em muitos casos, servir como ator e montar a obra. Houve uma especialização das funções, quando o cinema foi abandonando a artesanidade inicial e tornando-se um polo importante, principalmente pelo advento da criação de Hollywood, nos primeiros anos da década de 1920. Nas décadas seguintes o papel do diretor foi diminuindo, em contrapartida ao crescente peso dos estúdios, que poderiam substituí-lo a seu bel prazer, e suas funções passaram a ser compartilhadas com incontáveis técnicos. Novos agentes entraram no processo de produção e circulação das obras, mudando a visão consolidada da “autoria” de uma obra. Sua luz minimizou-se perante novas “estrelas”, principalmente os produtores, pelas necessidades do filme enquanto produto comercializável em uma indústria emergente, roteiristas e atores do *star system*.

Contudo, a figura emblemática do diretor como alguém que mantém firmes as rédeas e conhece profundamente o processo persistiu, com uma aura de atração pelo poder exercido, principalmente graças à cinematografias europeias e latinas, como os cinemas novos. Até hoje muitos estudantes chegam até o banco dos cursos de cinema e audiovisual sonhando em se tornarem diretores.

Porém, vale a pergunta: estamos testemunhando uma nova mudança no papel do diretor, em tempos do digital? O diretor Mike Figgis também questiona isto e provoca: “Que tipo de cineasta é você?”

Eu acho que se resume a isto. Muitos cineastas, se forem honestos, querem ser fotografados em pé sobre uma grua muito grande, ao lado de uma Arriflex muito grande, com cerca de uma centena de pessoas no fundo, todas as quais estão olhando para eles com respeito, porque eles são “o Diretor”. Esta é a noção quase-napoleônica do que um diretor de cinema é. Depois, há outro tipo de diretor de cinema. Ele ou ela poderia ser mais bem descrito como um artista: uma pessoa que precisa trabalhar com outras pessoas a fim de facilitar uma ideia individual - uma ideia mais discreta - de que filme é e como filme pode ser feito. E a tecnologia atual é muito simpática a essa segunda categoria, e um pouco irritante para a primeira categoria, porque essa segunda opção já está disponível. O Cinema digital requer um compromisso do tipo que é mais adequado para um ponto de vista artístico. (FIGGIS.2007: 43 TRADUÇÃO NOSSA)

Para Figgis, o cinema digital pode dar um outro tipo de potência à segunda categoria, de artista, dadas as peculiaridades mais discretas, coletivas, e possibilita que maior número de pessoas possam se envolver e se entusiasmar com a visão do diretor, desde que o cineasta compreenda o seu novo papel, sendo informado de algumas questões básicas e se engajando em um compromisso artístico.

O mencionado autor não explica, entretanto, porque considera que o cinema seria mais “comunitário”, mais “coletivo” com o digital. Podemos concluir que seja por um aspecto de democratização, por permitir que filmes sejam feitos por mais pessoas e não só por grandes produções?

Vozes vêm se levantando na contramão disso, criticando a nova realidade: o cinema digital estaria gerando equipes cada vez menores e acabando algumas funções especializadas (como comentamos na questão do diretor de fotografia) embora algumas outras tarefas tenham se deslocado para outras funções da realização. Haveria um retorno do realizador “faz tudo” dos primórdios do cinema, que além de dirigir, escreve, decupa, manuseia a câmera e monta. Há quem veja este fato com bons olhos, mas também há quem o encare com preocupação, como uma volta a um passado pouco profissional e qualificado.

Ainda no início dos anos 80, Michelangelo Antonioni previa que a facilidade dos meios eletrônicos inauguraria uma nova fase.

Penso que o advento da eletrônica no cinema poderá confrontar-se com uma situação análoga àquela que se veio a criar, no mundo da pintura, com o advento da arte abstrata, quando milhares, dezenas de milhar de pessoas, sempre em virtude da habitual necessidade de se exprimirem, começaram a garatujar com as cores, convictas de poderem ser artistas, muito embora desenhando apenas círculos e linhas.

E só agora, à distância de anos, sabemos que aqueles que significaram verdadeiramente algo para esta arte são só aqueles cinco, ou dez, que todos nós conhecemos: apenas se salvaram aqueles que daquele meio conseguiram fazer verdadeiramente o seu meio de expressão. Sucederá o mesmo com a eletrônica: veremos filmes feitos pelo homem da rua; o varredor pegará nos sacos de lixo e fará com eles o seu filme. Mas, tal com a arte abstrata, também para a eletrônica, que só aparentemente simplificará a profissão de autor de cinema e abrirá praticamente a todos, sucederá que aqueles que farão autêntico cinema, mesmo – por que não? – sobre os sacos de lixo, feitas as contas, serão poucos, pouquíssimos. (ANTONIONI apud Aristarco. 1990:172)

Assim, o vídeo revitalizou a discussão sobre autoria no cinema. Em uma simplificação poderíamos considerar, dentro da frase de Antonioni: qualquer um poderá fazer filmes, mas isto não os tornará autores.

Ao final da década de 1950, e com maior intensidade nos anos 60, a contraposição entre o que seria o cinema- comercial, surgido com o advento de Hollywood com a figura do produtor, e o cinema- autoral em voga. Nem todo o diretor seria um “cineasta autor”, somente aquele que livremente e de forma orgânica, através de um controle único da técnica, exprimisse seu interior, suas sensações e opiniões sobre questões do mundo, seus desejos conscientes ou inconscientes, tal como é a definição clássica de um “artista”.

O *autor* é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele. Podemos perceber vários traços nessa noção de *autor* que circula nos primeiros momentos da *política*, bem como na fase anterior, nos anos 40, quando a palavra *autor* era relativamente encontrada em revistas e jornais franceses e ainda esta em busca de si mesma. (BERNARDET. 1994: 22)

A “política de autor” mencionada por Bernardet, que adquiriu novos contornos ante a *nouvelle vague* francesa, pode estar sendo revisitada em face do cinema digital.

Diante da questão de uma nova autoria, o professor e cineasta Carlos Gerbase desenvolveu uma pesquisa com apoio da CAPES, em conjunto com a PUC-RS / FAMECOS e a SORBONNE-NOUVELLE / PARIS 3, supervisionada pelo professor

desta instituição Laurent Creton, com o título: “O autor audiovisual no despertar do século 21: renascimento ou funeral?” tendo como enfoque “O autor em filmes de baixíssimo orçamento no Brasil e na França (2004-2009)”⁵³. Em encontro da SOCINE, em outubro de 2011, Gerbase explicou sua hipótese de que neste tipo de filme o acúmulo de funções pelo diretor é que gera o que poderia ser chamada de autoria e não uma “suposta essência autoral que estaria presente nas atividades de direção”. Haveria, assim, uma “reconfiguração do autor”, em produções, na contramão dos modelos econômicos e tecnológicos do cinema industrial.

Seu recorte recaiu sobre alguns filmes franceses e brasileiros. Do Brasil: A Fuga da Mulher Gorila, 2009, direção de Felipe Bragança e Marina Meliande, com custo de 4 mil euros; 3 Efes, 2007, direção de Carlos Gerbase, 27 mil euros; Juventude, 2008, direção Domingos Oliveira, 33.000 euros; Subterrâneos, 2004, direção de José Eduardo Belmonte, 134 mil euros e o documentário Morro do Céu, 2008, direção Gustavo Spolidoro, 38 mil euros. Dos filmes franceses está analisando os documentários J’aimerais partager le printemps avec quelqu’un, 2008, direção Joseph Morder; Les Hommes, 2009, Ariane Michel e os de ficção: Je Me fais rare, 2006, direção Dante Desarthe; Pardonez-moi, 2006, Melwenn Le Besco e Changement d’adresse, 2006 com direção de Emmanuel Mouret.

Em todos esses filmes, de baixíssimos custos de produção, em um critério individualizado para cada um dos dois países, interessou ao pesquisador, para a conceituação de autoria, o acúmulo de funções do diretor com roteiro, atuação, produção ou produção executiva ou direção de produção, fotografia, edição, edição de som ou som direto e música original. Em A Fuga da Mulher Gorila, os diretores agiram também com roteirista, produtores, editores e no som. As atividades de roteirização, produção e fotografia também foram exercidas por Carlos Gerbase em 3 Efes. No filme Juventude, o diretor além de escrever o roteiro também foi ator e criou a música original. O documentário Morro do Céu teve somada às funções de direção as de roteiro, fotografia, produção e som. Em Subterrâneos, José Eduardo Belmonte fez igualmente produção.

O mesmo se deu nos filmes franceses, e muitos diretores atuaram como atores, e em Je Me Fais Rare o diretor Dante Desarthe só não trabalhou no som e na música original.

⁵³ Como explicação acerca da ideia de baixíssimo orçamento em filmes brasileiros: seriam os que gastaram em produção até R\$ 50.000,00..Os longas nacionais de maior repercussão recente gastaram em média 15 milhões de reais cada. O longa-metragem francês de maior orçamento analisado por Gerbase gastou em torno de R\$ 155.000,00

Como a presente tese não tem como foco a questão da autoria, não desejamos estabelecer um debate, discordando ou concordando com o trabalho de Gerbase que, em sua pesquisa, se contrapôs a duas ideias: a primeira de que a acumulação é uma consequência da autoria e não uma causa dela, como se o diretor fosse um diretor autor, e a segunda, que a acumulação é apenas uma alternativa econômica, para redução de custos com uma equipe menor. Defende, como conclusão, que o acúmulo de funções é condição *sine qua non* para que o diretor seja considerado um autor, sem ela não se estabelece a autoria.

Consideramos que existem outros vieses que envolvem a questão da autoria para além das análises de Gerbase, mas a citação da pesquisa para a presente tese deu-se, principalmente, pelo incontestado mérito da propositura de um estudo sobre se há nova autoria ante as tecnologias digitais, em linhas de reflexão necessárias de aprofundamento nos ambientes acadêmicos, como as escolas de graduação e de pós-graduação brasileiras, principalmente no trato das disciplinas da área de realização, tanto na teoria quanto na prática.

A formação de “autores” não é estranha às escolas brasileiras, aliás fazia parte das primeiras formações em cinema no Brasil. Na nossa pesquisa de mestrado, mencionamos esse fato, com base em informações de fundadores e primeiros professores e estudantes das universidades brasileiras. O professor Rudá de Andrade, fundador do curso de Cinema da ECA-USP declarou que a ideia básica era a de formar diretores-autores, embora não fosse uma exigência. Aluna da primeira turma da então ECC-USP, que depois se tornou ECA, e atual professora do Curso Superior do Audiovisual, Marília Franco recorda que havia uma postura estética e um perfil bastante claro, voltados para o cinema de autor e esta foi a base do curso de Cinema. Para o seu colega professor Carlos Augusto Calil, o projeto universitário da época só era possível, porque o cinema era um cinema de autor, feito com um gravador Nagra, uma câmera Éclair e uma moviola.

O mesmo fato ocorreu na criação do curso de Cinema da UFF, capitaneada por Nelson Pereira dos Santos e com um quadro docente formado por realizadores do Cinema Novo.

Gostaríamos de sublinhar que a política de autor, particularmente do Cinema Novo, era um foco da formação universitária, mas que antes destes cursos existirem a educação na área era realizada por meio de cursos livres, voltada para qualificação de mão de obra técnica, visando a atender demandas próprias das

produções de um mercado emergente, como já tratamos anteriormente.

Contextualizando para a atualidade no aspecto prático, o digital trouxe algumas novidades para Direção, dentro e fora das escolas, as equipes reduzidas e o acesso a equipamentos e materiais abrem maiores possibilidades de experimentação artística. São muitas as vantagens, dentre elas: a filmagem de mais planos alternativos, mais possibilidades de correção de erros ou aplicação de efeitos na pós- produção.

Muitos diretores também valorizam o uso do digital na relação com os atores. Algumas vantagens: com uma equipe reduzida nos sets os atores têm mais tranquilidade para desempenharem seus papéis e também não mais precisam se preocupar com estar em foco e seguir com rigor as marcações. Graças à portabilidade das câmeras e a qualidade do foco é possível segui-los onde quer que vão, até mesmo pela facilidade na captação das mudanças de luz e nas possibilidades de tomadas alternativas

A alegria de fazer um filme digital é que você tem mais tempo com os atores, porque você não está gastando cinco horas com a iluminação. "Estamos aqui para trabalhar e resolver este problema. Temos três horas. É uma cena de cinco minutos. Ok, vamos tentar. Vamos apenas executá-la como está escrita, mas agora vamos acalmar um pouco, fazer um pouco mais pausas." E assim nós vamos executá-la novamente e os atores tentarão algo. E dentro dessa segunda tentativa você detectará algo e imediatamente você dirá: 'Ah, isso é interessante...' E assim que você terminar a análise, você vai direto até os atores e dirá: 'Eu vi alguma coisa para realmente começarmos a trabalhar. Ainda não está resolvido o problema da cena, mas eu acho que poderia ser a chave para nos levar a uma nova direção. Então por que você não ajusta isso? E vamos executá-lo novamente o mais rápido possível.. Agora os atores estão trabalhando, que é o que atores fazem melhor do que nada. Atores realmente gostam de atuar. (FIGGIS.2007:105 TRADUÇÃO NOSSA)

Como generalizações são sempre redutoras, ressalte-se que nem todas as câmeras digitais têm as mesmas qualidades. Carlos Gerbase, ao realizar no final de 2010 o filme Menos que Nada, optou por usar uma câmera fotográfica EOS 5D Mark II da Canon, por esta combinar baixo custo, mesmo com acessórios necessários, e boa resolução de imagem. Em uma outra pesquisa sua, em conjunto com Juliana Tonin e Roberto Tietzmann apresentada na Intercom em setembro de 2011⁵⁴, observou que, se por um lado a profundidade de campo trouxe consequências estéticas positivas, por outro, implicou uma grande dificuldade: a movimentação, mesmo pequena, de pessoas ou objetos, tendia a gerar uma perda de foco, exigindo constante correção. Claro que isto não é exatamente uma novidade ante a prática da película, com o trabalho do foquista,

⁵⁴ Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, o XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Recife em de setembro de 2011

mas certamente é algo estranho a quem trabalha com outras câmeras de vídeo, o que pode acabar gerando indesejáveis repetições de tomadas, prejudicando a agilidade e as facilidades esperadas com o uso do digital. Outra observação feita pelos pesquisadores é que, muitas vezes, somente na ilha de edição notou-se a perda do foco em um plano considerado correto no *set*.

No Seminário CIBA-CILECT, os diretores Hugo Rodriguez e Federico Godfrid expuseram o que para eles melhorou na direção de atores com o digital: as possibilidades de não precisarem cortar em seguida, aproveitar a cena até o final e, inclusive, começar a filmar com o ator fora de campo. Para Rodriguez, o acesso aos equipamentos, as possibilidades de rodar com mais câmeras e a edição portátil também facilitam, não há interrupção de fases, pois no primeiro momento há o frescor, antes da segunda fase, o que, após os ensaios, é perdido. Para garantir este frescor prefere colocar duas câmeras e aproveitar o primeiro momento com duas tomadas.

Sobre a não interrupção do ciclo criativo o diretor Mike Figgis também celebra. Ao filmar *Timecode*, em 1999, Figgis operou uma das quatro câmeras de captação, o que se repetiu um ano depois, no filme *Hotel*, quando acabou rodando a maior parte dos planos. Para ele, operar sozinho a câmera é uma agilidade desejada, por não precisar explicar, com frequência, seus desejos, bastando ver no monitor onde as luzes incidem, rapidamente ensaiar com os atores e filmar. E isto ele atribui ao digital, defende, ainda, que no cinema digital os papéis do diretor e do assistente de direção podem ser combinados. Ler o roteiro e questionar se alguma função precisa de fato existir pode ser útil, caso não haja dinheiro para um assistente, o melhor seja contar, por exemplo, com um dramaturgo presente, tal como no teatro, alguém que seja um “paralelo intelectual” para o diretor, que pode estar distraído com exigências técnicas e perca o foco de sua função criativa.

Há, também, muitas facilidades nas locações, pois os equipamentos pesados de fotografia e iluminação já não mais são empecilhos para o uso dos espaços.

Essas questões levantadas por Figgis vão diretamente ao encontro da pesquisa de Carlos Gerbase, sobre o acúmulo de funções do diretor, como uma retomada do controle autoral sobre sua obra, uma vez que este é a figura que tem a maior possibilidade de assumir diversas funções nos filmes, pelos seus conhecimentos, como “curinga”, nas palavras de Gerbase, para além de reduções em justificativas, como necessidades orçamentárias.

Retomando a questão do cinema autoral e as escolas: como já afirmamos este esteve nos primórdios das mesmas e ainda é uma tendência, mas hoje ouvimos relativizações sobre manter o foco dos cursos em um cinema de autor, dada necessidade de pensar no filme como um produto a ser comercializado. Como um indicador da influência da política autoral observamos que nos currículos ainda predominam disciplinas de Direção, principalmente se compararmos com as de produção ou de comercialização, como se nota nas estruturas curriculares aqui incluídas em anexo. Se o número pequeno de disciplinas que tratam o filme como produto a ser lançado, difundido, por um lado pode ser negativo, pois os alunos não são suficientemente preparados para os mercados de trabalho possíveis e desconhecem como podem buscar uma ampliação do público “vendendo” o seu bem audiovisual, por outro, permite que as escolas sejam um espaço privilegiado de experimentação e desenvolvimento artístico, de formação de olhar e de uma linguagem própria.

Gostaríamos de salientar, entretanto, que mesmo em tempos de formação com mote autoral e apenas em cinema, e não outras mídias, muitos dos egressos se inseriam no mercado de trabalho mais amplo, dadas as necessidades profissionais e suas reconhecidas qualidades artísticas, como os formados na ECA-USP e os da UFF, historicamente presentes nas empresas de radiodifusão.

Analisando a situação dos egressos da UFF e o que existe de produção audiovisual no Rio de Janeiro, o professor Cezar Migliorin defendeu, em entrevista para esta tese, que o curso não tem que pensar em um mercado audiovisual, “o interesse do mercado é que não haja este pensamento, quanto menos pensar no mercado mais vai interessar ao mercado. As escolas todas deveriam pensar assim.” Acredita que o curso é estruturado para não pensar no mercado, o que não impede que mercado demande cada vez mais. Esclarece que existe uma conexão, pois os alunos são “procurados o tempo todo” (depoimento oral), mas as necessidades do mercado são muito básicas, como no caso das TVs a cabo, que precisam de profissionais com conhecimentos que um aluno de cinema adquire no primeiro ano do curso. Para ele o mercado busca uma “atitude”. Então, interessa muito mais como desafio a formação de um aluno que tenha sua autonomia, que crie algo novo e não simplesmente se adapte ao que já está aí.

A posição de “não pensar no mercado” é diametralmente oposta ao que defende a maioria das escolas internacionais estudadas, segundo o panorama que apresentamos, que preparam seus alunos para a indústria, com foco na prática, e atuam por meio de convênios efetivos de estágio com produtoras e estúdios e de atualização

tecnológica, com empresas do audiovisual, mantendo os profissionais atuantes no mercado como docentes.

Evidentemente, pode-se defender que não há preocupação da formação com a “indústria”, pois inexistente uma “indústria” do cinema no Brasil, embora o mesmo não se possa afirmar da televisão.

Sem analisar mais profundamente as características consolidadas do mercado de radiodifusão no Brasil, vale dizer que as universidades, como espaços privilegiados de reflexão, podem contribuir muito para a consolidação do cinema. Além de gerar bons realizadores, diretores, roteiristas, diretores de fotografia, devem também buscar uma formação diferenciada nas profissões ligadas à economia do audiovisual.

Nesse sentido, é importante que as estruturas dos cursos incorporem disciplinas que façam estudos de audiência (como recepção de público a determinadas obras e gêneros, análise de bilheterias frente a publicidade dos filmes nacionais e internacionais, cabines) estratégias de lançamento de obras, análise dos diversos canais de difusão, buscas de alternativas orçamentárias e, até mesmo, pesquisas com vistas na inserção profissional para os egressos dos mais de cinquenta cursos superiores de cinema e audiovisual do Brasil.

O ideal buscado, e manifesto, seria o de que o ensino possa ser uma combinação entre preparar para um mercado (inclusive na contribuição para criá-lo) e a experimentação criativa, o não se adequar simplesmente às imposições mercadológicas, que procuram estabelecer modelos do que seria “vendável”. Desse modo, o estudante seria estimulado a pensar e atuar criticamente e preparado para atender às demandas que surgirão em sua vida profissional, inclusive em novos desafios profissionais, como as mudanças nos papéis na economia audiovisual.

Teoricamente, essa questão parece perfeita, mas existem algumas situações desfavoráveis no que concerne a manter os cursos sempre atualizados e em sintonia com o mercado: uma boa parte do quadro docente das universidades não tem ligação com o trabalho profissional do audiovisual, dadas as exigências acadêmicas e de titulação, como oportunamente falamos. Também: a maioria das escolas privadas não investem na atualização de seus professores e mesmo as públicas não conseguem manter políticas regulares de reformulação de currículos e de estruturas, tão necessárias a cada dia, presas a entraves legais.

É fundamental que sejam repensados os papéis das escolas existentes

hoje, por exemplo, para satisfazer a uma demanda crescente de profissionais que atendam aos mais diversos campos da atividade audiovisual, principalmente, diante da convergência crescente da chamada *cross mídia*.

Sobre a cross mídia, um indicador do fenômeno no Brasil, é o recente modelo de integração entre produção de filmes para o mercado de exibição e as emissoras de radiodifusão, com o fenômeno Globofilmes, como explica Luis Gonzaga Assis De Luca em A Hora do Cinema Digital, em que destaca a importância dos diretores que circulam tanto em televisão quanto em cinema, motivados pela revalorização do cinema brasileiro e contribuindo para atrair um público, como Jaime Monjardim, Daniel Filho, Luiz Fernando Carvalho, Jorge Fernando e Guel Arraes:

Não há de se negar que esses diretores submetidos ao teste diário da aceitação popular tenham muito a contribuir com o cinema brasileiro (...) Acresce-se ao ambiente favorável à convergência e à ampliação da indústria cinematográfica a própria necessidade de preservação das empresas e dos setores instituídos. Não nos parece que as empresas telefônicas desejem produzir conteúdos, pois as suas especializações são vender sinais que serão colocados em algum aparelho a distância, não importando se o sinal remetido é um *ringtone*, um vídeo, um videogame (...) Portanto, as telefônicas necessitarão da produção contínua de conteúdos que pode propiciar uma ampla perspectiva de trabalho para empresas independentes e, mesmo, para os produtores de conteúdos das emissoras de televisão. O que as impede de transmitir a novela por telefone? (LUCA. 2009:335-336)

Mas nossos alunos estão aptos a atuar em todos os mercados? Ao entrevistarmos professores das escolas, a maioria respondeu que sim e cada vez menos cursos especializam seus estudantes em apenas uma linguagem, como cinema. Observa-se que, com a crescente convergência dos meios, é fundamental formar profissionais aptos a compreender especificidades, pontos em comum e diferenças de cada mídia, para que possam circular profissionalmente em diversas frentes. Contudo, o simples fato de as escolas terem em suas grades disciplinas “amplas” não garante que haja um aprofundamento necessário acerca do conhecimento em cada área. Ministrar conhecimentos básicos não pode ser uma desculpa para a não especialização, que ainda é bastante incipiente no nosso país. A criação de mestrados profissionalizantes, por exemplo, pode contribuir para especializações em audiovisual nos mais diversos níveis, inclusive na formação de professores/ profissionais atuantes no audiovisual, como analisamos nas experiências internacionais.

Com número crescente de exercícios práticos, muitas escolas acreditam que a demanda por conhecimentos técnicos vem sendo atendida, o que permite melhor inserção de estudantes no mercado de trabalho. Se compararmos com o contexto

anterior, a exclusividade do uso da película para a realização de filmes com possibilidade de exibição, cuja prática era difícil, houve um avanço. Mas o treino da técnica não gera, necessariamente, profissionais com qualidade artística, é apenas um catalisador, necessário claro.

A existência de graduações classificadas como Bacharelado e Tecnologia é bastante positiva no sentido de diferenciar o que seria um ensino mais amplo e aprofundado, teórico e prático de todo o cinema e audiovisual e um voltado à especialização para viés técnico. Entretanto, quando olhamos os currículos o que notamos é que os cursos que formariam técnicos, que podem atuar de forma mais focada em alguns aspectos necessários às atividades de audiovisual, repetem as estruturas dos bacharelados, em matérias teóricas e práticas, comprimidas em menos de 2.000 horas totais, como “mini-bacharelados”.

Ademais, os bacharelados, com média de 3.000 horas têm de dar conta de fornecer uma boa formação teórica e prática que abranja quase todas as áreas de audiovisual, cabendo à pós-graduação *stricto sensu* um desenvolvimento teórico mais apurado, deixando em aberto um aprofundamento posterior em alguns campos da chamada área prática.

Como conseguir o equilíbrio necessário entre a prática inovadora, a experimentação de linguagem e a preparação para o mercado ainda é uma questão em pauta para as escolas de cinema no mundo todo. Além disso, há ainda a necessidade da formação de um repertório básico humanista e artístico para os “nativos digitais”, tema que também analisamos nessa tese. São muitas responsabilidades para pouca carga horária disponível.

Particularizando, em termos de ensinamentos Direção aos alunos, nada é mais importante do que valorizar o domínio da linguagem como forma de expressão, de olhar, de algo que só eles poderão expressar, e o domínio dos instrumentos desta manifestação é essencial. Antes, entretanto, precisamos desarmar a ansiedade e o interesse meramente técnico dos jovens nativos digitais.

O cineasta mexicano Hugo Rodriguez, no Seminário CIBA- CILECT, disse ser interessante nos tempos atuais que os estudantes, já dominando determinadas técnicas, estão buscando as escolas para se aperfeiçoarem, não mais apenas para terem acesso aos equipamentos, como se dava em tempos anteriores. Devemos então incorporar o digital e dialogar com os alunos, respeitando seus repertórios, analisar suas

produções, orientá-los, ensinar-lhes os princípios.

Podemos confirmar tal fato, conversando com os recém-formados nas escolas brasileiras. Observamos certa ilusão do que seria o papel da formação e notamos uma angústia decorrente da constatação de que os ensinamentos talvez não os tenham atualizado e instrumentalizado para lidarem com todas as mídias e suportes em constante transformação, algo próprio da obsolescência programada: os equipamentos de suas escolas nunca estarão tão atualizados quanto os do mercado e quando se formarem os instrumentos que usaram já terão sido substituídos no mercado. O discurso, entretanto, muda quando conversamos com os jovens realizadores, que estão em plena atividade profissional. Para estes o tesouro das escolas está no ensino da linguagem e não na busca desenfreada pelos últimos lançamentos tecnológicos, como procuramos exemplificar nos depoimentos de nativos digitais.

Notamos que o primeiro trabalho dos docentes interessados em melhorar o diálogo com estes nativos digitais é respeitar seus repertórios, mas desmontar a ilusão de que tudo é fácil demais, deixar claro que o fato de eles conhecerem alguns instrumentos tecnológicos não os torna autores.

Sem sermos “canônicos”, devemos conhecer as diversas obras audiovisuais atuais, nos mais diversos meios, para poder usá-las como ponto de partida no debate com os estudantes a fim de começar a desenvolver um pensamento crítico acerca da linguagem, educá-los para a narrativa cinematográfica que ainda segue determinados procedimentos próprios, específicos.

O básico da linguagem fílmica deve fazer parte da formação de qualquer estudante, ou seja, a gramática fílmica, o papel da decupagem, o porquê de se usar um determinado movimento de câmera, as escolhas de enquadramentos, a técnica de direção de atores, além da compreensão do papel do relacionamento com a equipe e tantos outros aspectos da direção cinematográfica, sob pena das escolas conseguirem trazer à tona talentos que não estão desenvolvidos, como observa a professora de direção da FAAP, Moira Toledo.

Os professores entrevistados vêm tentando combinar as novas práticas profissionais de direção e suas responsabilidades como docente, em que deve ensinar o básico, o clássico, a fim de que os estudantes busquem um caminho próprio, como fala o professor Almas .

(...) devem aprender o B-A-BA, a sintaxe, a linguagem, onde você entende de onde pode avançar, buscar um caminho próprio. Hoje todos que chegam já

postam no youtube, no vimeo, já sabem fazer vídeo, mas não conhecem a sintaxe, as regras da sintaxe, quando você desmonta o discurso clássico, eles já entendem o que foi feito, você dá uma ferramenta que eles não tinham, que é saber o discurso. Aproveito a experiência deles, o que eles fizeram no primeiro ano, muitas vezes uso o que eles já fizeram. Você só vai fazer diferente se você conhecer o que já foi feito e saber para onde está caminhando hoje (ALMAS, Almir. Entrevista dada a autora em 19/9/2011)

Na questão da linguagem, ensinar o clássico não deve significar ignorar peculiaridades dos diversos meios a que se destina cada filme, o que cada tela demanda, salas de exibição, TV, internet, *tablets* e celulares.

O ensino da teoria, como já dissemos, deve ser cada vez mais acompanhado da prática, a fim de conseguir uma aproximação eficaz com os nativos digitais. Alguns exercícios vêm se mostrando eficazes neste processo.

Um exemplo de eficácia dessa posição: na disciplina “Expressão por imagens e sons II”, no segundo semestre do Curso Superior do Audiovisual da ECA-USP, os estudantes devem “desmontar” um filme clássico, conhecer seus enquadramentos, efeitos, através de refilmagens de cenas famosas de filmes, em vídeo com equipamento mini-DV e edição no LMA. Este exercício, para surpresa de seus professores, vem mobilizando cada vez mais o interesse dos estudantes e tendo uma inesperada repercussão, como relata Jotagá Crema que, tendo postado o vídeo “Matrix Baixo Orçamento” feito nesta disciplina, obteve milhares de acessos. Por este motivo, e por ter estado um dia na capa do UOL, a equipe foi chamada em 2007, no segundo ano de faculdade, pela produtora Maria Bonita Filmes para formar um coletivo de criação e realização, o Cromossomos.

O titular dessa disciplina, Luiz Fernando Angerami, ressalta, entretanto, que não houve modificações tão significativas no que se refere às questões de linguagem, atribuições e responsabilidades do diretor, mas uma adequação aos procedimentos e detalhes técnicos da captação digital. Em contrapartida, preocupa-se com o que ele chama de “efeito colateral”: no excesso de material gravado em digital, uma vez que o trabalho com película exige planejamento detalhado e maior cuidado na hora de rodar. Este excesso provoca uma sobrecarga no *set*, com o diretor gravando mais do que precisa, e no processo de edição, em que o editor tem muito mais material para organizar e selecionar.

Em uma visão bastante emblemática da afirmativa de Angerami, em entrevista para a presente pesquisa, Jotagá Crema disse não cogitar utilizar película, a não ser por uma questão estética, só o faria se tivesse muita disponibilidade de material,

“pois acredito muito na tentativa e erro na busca do filme. Quanto à finalização, sem dúvida alguma só a imagino digitalmente. Não sei como uma moviola funciona”.

O cineasta e professor argentino Federico Godfrid credita à pouca idade dos estudantes a ausência de planejamento, que a necessidade de programação virá com a experiência, que esta não deve ser a preocupação do ensino. Para ele devemos buscar um traço autoral, que surgirá de formas distintas, fazendo os estudantes refletirem sobre o porquê de falar sobre determinado assunto, qual a relevância, no que acreditam, quais são suas características pessoais e nos instrumentos para expressá-las.

Apesar de ser incontestável o papel das escolas em buscar a linguagem pessoal dos alunos, não devemos simplesmente esperar que a valorização da organização venha com o amadurecimento pessoal, se assim fosse o problema de excesso de material captado, já mencionado várias vezes neste trabalho, não seria algo que estivesse atingindo a todo o audiovisual contemporâneo.

Devemos, constantemente, nos perguntar: como podemos formar nossos alunos na linguagem; como ajudá-los a entender as necessidades de um roteiro e como a decupagem é o caminho essencial para traduzir suas ideias e chegar ao resultado desejado; como conviver e contornar a nunca ideal realidade orçamentária e as disponibilidades de atores e locações; como prepará-los para a organização de um fluxo de trabalho, para a antecipação dos problemas, para a tomada constante de decisões? Como transmitir a totalidade de conhecimentos técnicos e gramaticais, que sejam ferramentas para a realização desde a pré até a pós-produção?

Sinceramente as respostas não estão prontas, pois fazem parte de processos diversos, contudo acreditamos que as escolas devam constantemente se dispor a repensar seus métodos e dogmas para a formação de realizadores, à altura das demandas do audiovisual brasileiro, que não são poucas. Nesse sentido, hoje podemos contar com a prática que o cinema digital vem ensinando.

O desenvolvimento de uma expressão própria só virá com muito treino, muitos erros e acertos por parte dos estudantes e, atentas a isto, as escolas vêm conseguido manter um fluxo contínuo de exercícios. Uma prova disso é a quantidade crescente de jovens egressos das escolas ocupando espaço na área do audiovisual.

4.5 Som

A tecnologia digital também transformou sobremaneira o áudio para cinema nos mais variados aspectos, que vão desde a captura, criação de efeitos sonoros, edição, mixagem e a própria exibição. Antes de investigarmos os efeitos disto sobre o ensino, como é nosso objetivo derradeiro, faremos uma introdução acerca destas metamorfoses.

Uma das mais importantes passagens na história do cinema foi o surgimento do advento do som nos filmes e, com o digital, surge uma nova era, também na sonorização.

Pesquisadores chamam a atenção para o fato de que, desde os primórdios, o cinema não se pretendia mudo, pois sugeria sons: “acompanhar o movimento da saída dos trabalhadores da fábrica dos Lumière (*La sortie de l'Usine Lumière à Lyon* - 1895), ou ver o trem aproximar-se da estação (*L'arrivée d'un train à la Ciotat* - 1896) - ações enquadradas em planos gerais próximos e em ângulo frontal -, coloca-nos diante de uma sensação sonora que emana da imagem. (MANZANO, 2003:11)

A importância dramática do som para os filmes é capital, sem ela muitas vezes a história de se torna ineficaz, como imaginar, por exemplo, filmes de suspense ou de terror sem um bom tratamento sonoro? Vários cineastas são popularmente reconhecidos pelo cuidado com o som nos filmes e o bom uso da trilha sonora, como Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard e tantos outros.

O desenvolvimento da tecnologia que permitiu a gravação de som e imagens separados foi de capital importância para as etapas de pós-produção, cabendo inicialmente às moviolas a sincronização de imagens e sons, a mixagem dos áudios gravados em fitas de rolo.

O Digital Audio Tape (DAT), certamente, foi uma grande inovação para o Som no cinema. Criado pela SONY na década de 1980, uma pequena fita de áudio digital, altamente sofisticada para a época, usada em máquinas. Esta tecnologia rapidamente foi incorporada pela indústria cinematográfica, embora trouxesse algumas desconfianças, como relata Mike Figgis, ao falar sobre o que ele chama de “inovação por acidente”:

Certos engenheiros com quem conversei na época ficaram horrorizados. "A qualidade é ótima, mas onde está sua segurança? Este é um pequeno pedaço de fita em uma caixa de plástico..." - Enquanto que antes, você estava usando realmente uma grande fita master de quatro polegadas de largura. DAT não foi

inventado como algo a ser assumido como o formato de masterização de som, mas essa é a maneira que a inovação funciona. (FIGGIS,.2007: 7 TRADUÇÃO NOSSA)

Até então, o modelo consagrado, que estava no Brasil desde os anos 60, era o gravador Nagra, com gravação analógica, fabricado pela empresa suíça Kudelski SA.

Muitos anos no mercado profissional, Tide Borges começou sua atividade docente há pouco, no curso de cinema da FAAP, na disciplina Direção de Som, mas sua relação com o mundo acadêmico não é recente, pois graduou-se em Comunicação, com Habilitação em Cinema, em 1984 na ECA/USP e concluiu mestrado na mesma escola em 2008. Relata que antes de se formar já começou a trabalhar com captação de som em filmagens (som direto e som guia para dublagens). As gravações eram analógicas, em mono e comprou seu primeiro gravador, um Nagra 4.2 mono, em 1986. Também lembra a desconfiança que gerou a chegada do DAT:

Acho que em 1993 comecei a gravar em DAT, mas sempre fazendo backup no Nagra, a gente não confiava num gravador tão barato, e o Nagra havia sido "o" gravador para cinema desde 1960! O DAT gravava digitalmente, mas numa fita e não num disco rígido, então ainda existia o perigo da fita amassar e você nem ver (era uma fita cassete), e no Nagra era de rolo- a gente via se acontecia algum problema na fita e tinha uma outra cabaça só para leitura. Podíamos ouvir o gravado enquanto estava gravando, enquanto no DAT não. Mas tinha vantagens: menos ruído de fundo na gravação e fitas de duas horas de duração, as do Nagra duravam no máximo 1/2 hora. Outra vantagem sobre o Nagra mono (eram poucas pessoas que tinham o stereo no Brasil) : os Dats eram stereo, isto é tinham duas pistas de gravação e como a tecnologia dos microfones sem-fio estava evoluindo a cada dia, podíamos agora separar o registro dos microfones aéreos dos microfones de lapela. Passamos a gravar os direcionais num canal e os lapelas no outro, o que melhorou o trabalho na edição de som. Podíamos também gravar ambientes stereo. (BORGES Tide . **Re: A ÚLTIMA (acho) pergunta.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em 02/10/2011)

No final da década de 1980, as estações de áudio digital começaram a surgir em substituição à mixagem analógica na edição, mixagem sonora e nos efeitos de som.

Na edição sonora o digital trouxe grandes ganhos:

De todas as vantagens advindas da passagem da edição em moviola para a edição digital, talvez a maior delas seja a abertura concomitante de dezenas de pistas de som, bem como sua visualização. Na moviola o editor era obrigado a lidar com duas pistas sonoras de cada vez. Isso significava que não havia, durante a edição, possibilidade de ouvir o som do filme por inteiro. Longe disso, ouvia-se de duas em duas pistas uma construção que facilmente poderia passar de dez ou vinte. (...) Na tela do computador, além da visualização da linha de tempo horizontal, que simula o tempo real de

filme projetado, as pessoas envolvidas no processo veem a disposição vertical de todas as pistas de som, sincronizadas. (COSTA, 2006: 209)

Na área de exibição coube à Dolby Laboratories estabelecer a introdução do digital, com o lançamento de Batman- O Retorno, com Dolby Digital, em 1992. Em seguida, começaram a aparecer outros formatos, como o Digital Theater Systems (DTS) e o SDDS da Sony. A não padronização de sistemas traz vantagens e desvantagens para os produtores, que muitas vezes optam por lançar cópias em diferentes formatos.

Há limitações e vantagens para cada um dos formatos, em termos de capacidades sonoras, de possibilidades de distribuição e da própria economia da cópia em película. Até onde se pode prever, uma variedade de formatos de som multicanais para cinema continuará a existir.(AMPAS, O Dilema Digital- Tradução Cinemateca Brasileira. 2009:9)

Em 2005, começaram as gravações em memórias sólidas, HDs, cartões de memória, com o uso de multipistas, o que permitiu:

- 1- aumento na duração das gravações para muitas horas;
- 2- acessibilidade maior e mais rápida dos arquivos;
- 3- variedade de opções, com um grande número de gravadores digitais disponíveis no mercado que, como explica Tide Borges, “vão de duas a doze pistas com várias opções de preço, o que facilitou o acesso a equipamentos de som como tudo na era digital”.

A pós- produção de som normalmente é realizada em estúdios específicos, que possuem, entre outras, salas de monitoração com tratamentos acústicos, além de

(...) sistemas de gravação, edição, mixagem e reprodução de áudio conhecidos por DAWs (o sistema ProTools é o mais utilizado tanto como software aplicativo quanto workstation); plug-ins⁵⁴ e periféricos. Entre os periféricos vale destacar a presença de bons monitores de áudio (caixas acústicas ou alto-falantes) e da mesa de mixagem, também conhecida por console, mixer ou mesa de som. Uma boa tela para a projeção das cenas do filme também é fundamental.(ALVES. 2009:55)

Existem muitas funções profissionais ligadas à questão da sonorização dos filmes, por vezes divididas em equipes de acordo com as fases da produção e pós produção. Apesar da vastidão de tarefas normalmente as escolas têm poucas disciplinas ligadas à área, costumeiramente de desenho de som⁵⁵, o que nos faz reafirmar a

⁵⁵ Do total das escolas brasileiras estudadas, menos da metade tem matérias ligadas ao som e em menos de um terço se estuda música/trilha sonora.

necessidade de programas de ensino que visem a formação de outros setores da cadeia audiovisual.

Embora seja o ideal, nem sempre a equipe de som trabalha na concepção do filme junto com o roteirista e o diretor, embora a figura do desenhista de som ou *sound designer*⁵⁶ venha ocupando espaços nas produções, como alguém que deve acompanhar o filme desde sua criação até a sua mixagem, contribuindo desde a fase do roteiro para que a narrativa seja eficaz e que o filme tenha a unidade necessária.

A equipe de som direto é composta normalmente do técnico de som direto, que dirige o processo e a equipe composta por microfonista e assistente.

Quando se trata de pós-produção, entretanto, vemos as atuações aumentarem bastante, podendo fazer parte de equipes próprias, porém integradas, o editor geral, o supervisor de som, editor de diálogos, editor de ambientes, editor de efeitos, editor de ruídos de sala e o artista de *foley*⁵⁷, editor de efeitos especiais, diretor de dublagem e os dubladores, compositor da trilha musical, produtor da trilha musical, mixador.

Apesar de sua pouca experiência docente, Tide Borges nota que, da época que era estudante até agora, a facilidade é ímpar para o ensino e produção, conta como realiza seus exercícios:

Na minha matéria (Direção de Som, duração de 1 semestre, dada no 4o semestre) começo com um exercício prático de gravação sonora, que eu chamo de exercício de percepção sonora, no qual a primeira coisa que fazem é uma gravação sonora da paisagem sonora da FAAP. Depois peço que entreguem, mas não é obrigatório, um filminho de 1 minuto sobre a FAAP, sem palavras e música e usando os sons que eles gravaram, que vale 1 ponto na N1. Isso só é possível porque hoje todo mundo tem uma câmera, um computador e um programa de edição. No caso do som, os equipamentos que a FAAP tem não é todo mundo que pode ter. E se duvidar eles colocam no Youtube ou no Facebook. Quer dizer, eles começam a exercitar bem mais cedo. (BORGES Tide **Re: ajuda na minha tese_ "pequeno" questionário.** Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em 12/07/2011)

Com a tecnologia digital as escolas já conseguem ter bons equipamentos e softwares para captura e edição de sons, entretanto, das poucas instituições que possuem matérias específicas de som e música, são ainda menores os casos em que vemos que a área é tratada de forma criativa, na maioria observa-se que há uma tradição

⁵⁶ Dá-se a Walter Murch o título de primeiro *sound designer*, pois esta função foi inicialmente a ele atribuída, nos créditos de *Apocalypse Now* (de Francis Ford Coppola, 1974) embora outros já tenham assim atuando, sem serem assim nominados. Murch é de talento ímpar, pois elevou o som a uma categoria de elaborado trabalho artístico essencial à construção dramática. Ben Burtt também é muito destacado na área, pelo seu vasto repertório acerca dos acervos de sons nos EUA e seu processo de criação, com um talento único observado em diversos filmes.

⁵⁷ Explica Alves (2009) O termo "*Foley*" é referente a Jack Foley (1891-1967), um dos pioneiros na arte de criar efeitos sonoros.

de torná-la um mero aparato técnico, como um simples suporte para os demais elementos fílmicos, o que, sem dúvida, é uma perda em face a gama de possibilidades criativas ofertadas hodiernamente, que devem ser pensadas em todo o processo de concepção do filme, desde o roteiro.

4.6 Edição e Finalização

Como já mencionamos no capítulo anterior a edição de som e de imagens foi uma das primeiras áreas do cinema a recepcionar e passar profundas transformações com o vídeo analógico e, depois, com o digital. Nas escolas não demoraram muito a serem adotadas, simultaneamente à continuação do uso das moviolas, as ilhas de edição, lineares e, posteriormente, não lineares, demandando uma série de novos procedimentos no ensino. As transformações mantêm-se aceleradas e, ainda com relação à pós- produção, notamos que a finalização se metamorfoseia constantemente e o cinema e as escolas vêm tentando, mais do que se adaptar, fazer o melhor uso das ferramentas que o digital trouxe consigo. Sobre estes impactos falaremos nesse capítulo.

O uso de tecnologia de dados na criação de efeitos gráficos no cinema começou a dar seus primeiros passos com a pós- produção, somente muitos anos depois foi introduzida na captação e no tratamento de imagens. Filmes como *Guerra nas Estrelas* (direção George Lucas, 1977) e *2001: Odisséia no Espaço* (direção de Stanley Kubrick, 1968) são as primeiras lembranças que surgem para ilustrar isso.

A criação de *softwares* para edição não linear, com destaque para o AVID em substituição às mesas de montagem mecânicas, moviolas e *Steenbecks*, é um marco para o cinema como um todo. Já nos anos 90, a finalização migrou para os sistemas digitais e, em seguida, para os sistemas de escaneamento em alta resolução, o que abriu um universo sem limites para a trucagem, antes cara, demorada e com as limitações do celuloide.

A questão da montagem assumiu outros aspectos com as tecnologias digitais, que se distinguem das formas primígenas de multimídia, como o cinema analógico.

Na obra *The Language of New Media*, de 2001, Lev Manovich faz um panorama acerca das mudanças que o digital vem trazendo e é na finalização que nota as maiores mudanças, tanto nas produções industriais como nas mais simples, destacando algumas que já eram possíveis na década de 1990, graças a *softwares* e equipamentos especiais: a captação ao vivo das cenas inteiras não é mais a única possibilidade de construção fílmica, que pode ser completamente feita através de um computador. Ademais, a ação ao vivo pode ser digitalizada ou gravada diretamente em digital, perdendo sua relação com a realidade pré-fílmica, passível de alteração,,

tornando-se apenas um material bruto para animação, composição e modificação pelos *softwares*, uma “realidade elástica” com uma plástica impossível de ser pensada no analógico. O resultado: um novo tipo de realidade que pode ser descrito como “algo que parece exatamente ter acontecido, embora não tenha sido nada disso.” (Manovich, 2001:300-301).

Assim, a edição de imagens, tal como se deu com a sonora, torna-se vertical, ao contrário de antes, horizontal, que não possibilitava fazer alterações na imagem captada. Foi além do clássico esquema da montagem da narrativa, através da organização dos planos e estabelecimento de ritmos.

Isso é profundamente analisado pelo reconhecido montador e *designer* de som Walter Murch, no livro Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre, publicado no Brasil em 2004, em que traça um amplo quadro acerca da montagem e das transformações por ela sofrida, essencialmente, pelo digital, com redefinição de todas as funções operacionais e novas possibilidades criativas. Em 2001, quando do lançamento do livro, já questionava:

Num futuro próximo, máquinas como o Avid, boas para se manipular a dimensão sequencial horizontal, vão se fundir com máquinas de efeito especiais, como a Inferno, que são boas para se manipular a dimensão vertical simultânea. Haverá consequências imprevisíveis -será que o editor vai dar conta disso tudo? Ou o trabalho será dividido em duas equipes, uma vertical e uma horizontal?. (MURCH, 2004:135-136)

Tal como Mike Figgis, ao defender ir além do que os padrões *standards* das máquinas, Murch defende que as ferramentas devem ser adaptadas às necessidades do realizador, tirando o melhor proveito de cada uma.

A responsabilidade primal do editor é para com a emoção, defende Murch, então o corte só funciona se estiver em sintonia com a mente do espectador e isso deve pautar, mais do que a continuidade espaço tempo, a união dos planos, que vem também precedida pela orientação quanto à narrativa, ao ritmo, à seleção da imagem, à dimensionalidade dual do quadro (na linha do eixo) e à continuidade tridimensional.

A essência da montagem é estar atrás da visão humana, diz Murch, na qual a passagem entre as imagens dá-se como em um piscar de olhos, com a retina registrando, de súbito, uma nova imagem.

Em síntese, o papel intelectual do montador, historicamente, é o da seleção e justaposição combinando imagem e som com o objetivo de criar algo novo, como lembra a frase já célebre de Eisenstein comparando a montagem com os

ideogramas:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito. (Eisenstein.2002:36).

O citado trecho ainda é de suma importância e adquire ainda maiores dimensões ante o cinema digital. O experiente montador e professor italiano Roberto Perpignani disse, no Simpósio Pós-Produção Criativa, que com a chegada do digital sempre lhe perguntam se haveria uma nova especificidade, e ele responde que a imagem de hoje é diferente de uma imagem realística, fotográfica, subjetiva e comenta que os cortes dos anos da *nouvelle vague* haviam sido muito corajosos, com a linguagem enfrentando uma impossibilidade de lidar com a matéria física da película, o que não mais acontece nos tempos de hoje, pois o digital pode mudar a imagem a todo momento, “o pixel não é o grão”, conclui.

Em entrevista para este estudo, a montadora e professora Vânia Debs faz uma síntese das principais transformações positivas que observou na passagem do sistema analógico para o digital no processo de edição:

- maior rapidez nas operações que agora dependem de um click no mouse ou no teclado (antes as opções eram testadas fisicamente);
- mais opções podem ser testadas e armazenadas já que o material é virtual e não é danificado;
- acesso muito rápido ao material bruto;
- pode-se trabalhar com várias pistas de som simultaneamente e com trilha sonora provisória;
- pode-se experimentar efeitos especiais, computação gráfica, etc. incorporando elementos novos na narrativa já durante o processo de trabalho;
- custos mais reduzidos. Não temos mais copião, menos gente trabalha e menos tempo é consumido na montagem. (DEBS, Vânia. **RES: uma pergunta para minha tese**. Disponível em lurodrigues68@gmail.com , 15/11/2011)

O montador inglês Mick Audsley identifica outro aspecto positivo, pois graças à portabilidade o digital tem acesso ao material rapidamente, em qualquer lugar, como comentou no Simpósio Pós-Produção Criativa, entretanto acha que o papel do editor fica extremamente vulnerável na filmagem, em que há excesso de pressão.

É fato que os montadores saíram das salas de montagem e foram para os mais diferentes locais, trabalhando em seus computadores, com o filme armazenado em HDs externos. Figgis (2007:120) diz apreciar ter editores trabalhando durante a filmagem, importando as imagens do dia anterior e permitindo visualizá-las no conjunto, de forma a

pensar melhor na atuação dos atores e nos rumos da captação.

Todavia, nem tudo são flores no jardim do cinema digital. Como foi descrito em outros momentos deste estudo, a falsa impressão de ausência de custos gerados pelo digital faz crescer a quantidade de material captado sem roteiro e sem necessidade, a abundância do material bruto, como observa Debs, tornou a rapidez e os baixos custos relativos, dado o longo tempo que se utiliza para localizar um plano em meio a centenas de horas de material captado, é preciso estabelecer novos procedimentos, comenta, para manter o “frescor do olhar”. Também lamenta a existência de um empobrecimento e banalização da atividade do editor, pois não basta um saber meramente técnico, há de se ter conhecimento.

Fala esta experiente montadora que a facilidade de corte pode provocar um frenesi da fragmentação, do *jump cut* e da clipagem, sem muita atenção às necessidades dramáticas.

Essas preocupações são compartilhadas pelos diretores e montadores em todo o mundo. Mike Figgis (2007:111) fala o quão tentador hoje é filmar com várias câmeras, pelos equipamentos e suportes de armazenamento com custos mais baixos, mas isso pode se tornar um completo pesadelo, pois significa chegar a uma sala de edição com material em excesso a ser trabalhado. Trata-se do que ele identifica como um caos criativo no *set*, que deve ser evitado, inclusive, para que as boas ideias nasçam. O caos advém da equação de várias pessoas com câmeras digitais, encantadas com as possibilidades de enquadramento que passam a ver no *set*, somadas com um diretor ingenuamente feliz por acreditar que tem muita cobertura e isso pode resultar um material não sinalizado corretamente e planos que não foram cortados conjuntamente “porque ninguém se preocupou com o *color- balance*” (FIGGIS. 2002:112).

Por outro lado, embora concorde que o aumento do material bruto dificultou a vida de toda a equipe e principalmente do montador, o cineasta Eduardo Scorel, no Simpósio Pós- Produção Criativa, ao falar sobre a edição em Santiago (2007, direção de João Moreira Salles) celebrou o “garimpo” das imagens em profusão, não mais a famosa “limpeza” na montagem. Neste documentário, ressalta, a beleza de um plano está no resto, no antes e no depois da palavra ação, nos momentos da espera, nos tempos mortos: “mais do que saber o que cortar devemos saber o que não cortar” disse.

Tal como a edição, a finalização tem novas dimensões. Os diferentes fluxos de trabalho, variáveis de acordo com resoluções, sistemas e janelas de difusão, bem como os já mencionados recursos de manipulação de imagem e correção de luz e cor, tornaram o trabalho cada vez mais complexo, sendo positivo fazer uma ligação entre a

tecnologia e a criatividade, envolvendo não só o diretor e o fotógrafo, mas outros membros da equipe, como o diretor de arte. Mudaram as necessidades profissionais, cresceu a figura do finalizador, oficialmente classificado pelo Ministério do Trabalho como aquele que “acompanha as trucagens e faz o tráfego de laboratório, supervisionando a qualidade do material trabalhado, na área do filme publicitário”, hoje comum no cinema, e novas funções passam a existir em face da nova configuração, como assistente de finalização, operador de *videograf*, operador de composição gráfica, técnico operador de caracteres e colorista, além dos profissionais dos laboratórios e o coordenador de pós-produção ou produtor de finalização. O produtor de finalização é um profissional que coordena o processo, organizando os trabalhos em conjunto com outros profissionais da área, como editores de imagem, som, mixadores e tantos outros necessários, podendo, inclusive, selecionar os mais adequados equipamentos e processos, de acordo com as necessidades estéticas e orçamentárias e acompanhar a circulação e exibição do filme.

Até poucos anos atrás, o processo de pós-produção era exclusivo dos laboratórios, com suas especialidades, equipamentos, procedimentos e mão de obra qualificada para tal, cabendo ao diretor e ao produtor apenas a entrega e a retirada das cópias. Para o engenheiro eletrônico e supervisor de pós-produção José Francisco Neto, em palestra no Simpósio Pós-Produção Criativa, no contexto atual, essas funções foram distribuídas ao longo da cadeia criativa, exigindo novos conhecimentos do montador, do assistente de câmera e de diversos outros profissionais. O desmonte das funções do laboratório vem causando muitas confusões e as dúvidas precisam ser sanadas para que todos possam voltar às suas funções, diz Neto.

E sobre o ensino o que mudou? Responde Vânia Debs:

- diante da facilidade de executar as operações, é difícil convencer os alunos da necessidade de experimentar várias alternativas e especialmente de manter o rigor em relação ao corte, que tem o seu lugar ideal, sem mais ou menos um frame.
- a pouca preocupação com a decupagem na preparação do projeto, o que acarreta grandes dificuldades pra montagem pois muitas vezes o material, embora abundante, na verdade não pode ser bem aproveitado porque não "monta".
- lançam mão via internet de um elenco de músicas que não poderão ser utilizadas na mixagem final por causa dos direitos autorais (cada dia mais problemático) e se frustram com a trilha original composta. (DEBS, Vânia. **RES: uma perguntinha para minha tese.** Disponível em lurodrigues68@gmail.com , 15/11/2011)

É tradição nos cursos de cinema, e hoje nos de audiovisual, disciplinas como Edição ou Montagem, mas ensinar Finalização ou Pós-produção ainda é bastante recente e começou a ser adotado há pouco. As escolas que já têm essas disciplinas em

seus currículos normalmente são as novas, como: UFPEL, UNISINOS, ULBRA (junto com edição) UNIMONTE (com videografismo), CEUNSP (junto com montagem), CBM (junto com pós-produção), FAESA (junto com edição), IESB, ICESB e UFPE (junto com pós-produção), UNIJORGE (efeitos visuais e finalização de vídeo), FACISA, UFPA, IESAM (Edição e Pós-finalização), UAM, FRB, UNP e IESACRE. Entretanto, algumas escolas já ensinam finalização em disciplinas que não têm esse nome específico, como no caso da FAAP, que somente terá disciplina específica com esta nomenclatura a partir de 2012.

Em 2012, será implantada a disciplina Finalização no Curso Superior do Audiovisual da ECA-USP. Luis Fernando Angerami, da ECA- USP, espera que com isso haja um melhor planejamento na formação dos alunos e um aumento de qualidade no resultado final, o objetivo será o de ofertar informações e conteúdos sobre o processo de finalização digital e construção de *workflows* de realização de uma obra audiovisual e terá como programa: *timecode* e sistemas de sincronia; *workflow* da produção digital; processamento de imagens eletrônicas analógicas. Interfaces A-D e D-A; Meios de armazenamento ópticos e magnéticos; Processamento de imagens digitais;. Conversão de formatos: resolução, *frame rate*; Largura de banda e taxas de transferência; Efeitos por processamento em camadas múltiplas; Geração de matrizes fotográficas a partir de imagens eletrônicas; Noções de conversação e preservação de registros de imagens.

Por derradeiro, cumpre considerar: o audiovisual vem adquirindo ganhos no processo criativo graças a esses avanços aqui mencionados, entretanto a superação dos problemas novos surgidos começa na educação e formação de realizadores. Alguns padrões e processos do cinema analógico podem e devem ser retomados, mesmo com as dificuldades de convencimento dos nativos digitais no passo a passo e gostaríamos de agregar novas sugestões, não restritivas, mas exemplificativas.

A edição e a finalização devem ser pensadas já no momento da elaboração do roteiro e em todos os passos seguintes, na fotografia, na direção de arte, de forma que a criatividade flua ante as possibilidades tecnológicas, para isso o ensino da pós-produção hoje é um imperativo desde os primeiros passos da formação dos realizadores.

Um bom filme depende de uma boa montagem, e uma boa montagem necessita de uma boa decupagem. O roteiro e sua decupagem devem ser revalorizados como essenciais para realização de uma obra.

Editar não é um mero processo técnico, antes de tudo, é um processo intelectual. As escolas devem revalorizar o ensino da montagem com a abordagem de seus aspectos teóricos, de sua gramática e dos movimentos históricos.

Devemos retomar os fluxos de trabalho, com maiores cuidados, caso haja mais de uma câmera nos *sets*. Exigir dos alunos disciplina e planejamentos detalhados, por *story boards* ou *shot-lists*, e cuidados com a continuidade de luz e cor nos planos, para que não haja material desnecessário e com erros que demandem mais tempo de montagem e finalização em pós-produção.

É interessante incorporar alguém da equipe de edição, ou o próprio editor, nos *sets* das filmagens dos exercícios universitários, de forma a contribuir com a agilização do processo posterior, garantindo que sejam feitos relatórios meticolosos do que foi filmado e a catalogação padronizada. Hoje, há a função do *logger*, que é o responsável técnico pelo descarregamento dos planos captados e pelo controle dos cartões de memória, para que não sejam acidentalmente apagados ou não tenham defeitos, tal como era feito na verificação dos rolos de 35 mm.

Os estudantes devem ser preparados para assumirem as novas funções ligadas à pós-produção, na ocupação de novos postos de trabalho.

Como espaços privilegiados de experimentação e pesquisa, as escolas devem estimular que estudantes e professores busquem explorar todos os potenciais criativos das ferramentas, *hardwares* e *softwares*, para além das comodidades ofertadas a simples usuários.

4.7 Circulação- Distribuição e Exibição

Nos capítulos anteriores fizemos análises acerca das profundas transformações que a tecnologia digital acarretou para o cinema e para o ensino da área, e não poderíamos nos furtar de avaliar o que a difusão de filmes vêm passando na atualidade e ao final, centrando-se no alvo deste estudo, vamos analisar o que isto trouxe de consequências para o ensino da área.

O ano de 1999 é considerado um marco na exibição digital, sendo atribuída sua inauguração ao filme *O Marido Ideal*, direção Oliver Parker, captada em 35 mm. No mesmo ano, os cinemas receberam em *harddrives* *Guerra nas Estrelas Episódio I: A Ameaça Fantasma*, de George Lucas.

A hibridização dos meios mudou radicalmente a ofertas de obras audiovisuais, permitindo que filmes sejam vistos nos mais diversos suportes, lugares e momentos. Os meios são muitos, salas de exibição, DVDs, *Video On Demand* pagos ou gratuitos, televisão, *pay per view*, *Blu Ray*, canais de vídeos, ofertas de operadoras de telefonia celulares... uma extensa gama de objetos multimídias em circulação.

Àqueles que ainda creem que o digital gera uma verdadeira revolução em termos de democratização do cinema, com todos os membros da cauda longa podendo viver profissionalmente de obras audiovisuais, no “lugar ao sol” para todos, podemos relativizar com a questão nevrálgica do processo que é a distribuição e a exibição, que são historicamente controladas por poucos. (Leia-se: grandes corporações, predominantemente estadunidenses, que certamente lutarão para que esta situação se mantenha inalterada).

Ainda assim, a pergunta da vez é: como a tecnologia digital está imprimindo mudanças na cadeia econômica do audiovisual?

De saída, podemos identificar vantagens financeiras e operacionais, na distribuição pela diminuição dos custos de copiagem e recolhimento de cópias e, para os exibidores, possibilidade de exibição de outros conteúdos e em horários nunca antes explorados⁵⁸. A transmissão de sinais em substituição à produção de cópias em celuloide reduz significativamente os custos, o que levou a busca de adoção deste processo tanto para distribuidores de filmes independentes internacionais quanto nacionais.

⁵⁸ Temos observado conceituações que dividem a indústria cinematográfica em cinema eletrônico E, cinema, e cinema digital, D- cinema. Das distinções que são utilizadas para definir um e outro a mais importante é na resolução, sendo o D- Cinema com um número maior de linhas, acima de 1800, que são indispensáveis para determinação de padrões, segurança, qualidade e investimentos.

Todavia, apesar de muito importante, não é possível reduzir toda a complexidade do tema à tecnologia ou à economia. No aspecto “democratização”, podemos notar que a tecnologia digital vem permitindo que, a custos mais baixos, um público maior e diverso pode acessar conteúdos, inclusive produzidos pelas próprias comunidades, algo bem próximo ao que outros países, como a China, vêm fazendo há décadas⁵⁹, um contexto simplesmente impossível de se imaginar no Brasil em tempos de cinema analógico, pela necessidade de especialização de mão de obra, custos de produção, captação de imagens e sons, finalização, laboratórios e tudo mais o que o processo demandava. Ademais, as salas de exibição consideradas “de arte” podem ofertar ao seu qualificado público, cada vez mais, filmes independentes, autorais, brasileiros, documentários e todos aqueles que não chegariam a ninguém se não fosse o digital. Acerca disto ver a “teoria da cauda longa” no capítulo Produção.

Há, ainda, um interesse público a ser levado em conta: os baixos custos da exibição digital estão reimpulsionando o cineclubismo e iniciativas de difusão cultural, projetos como “Cine + Cultura”, do Mistério da Cultura, entre outros.

Em meio à euforia da democratização, vozes têm se levantado para dizer que a qualidade técnica vem sendo esquecida.

É conhecido o trauma do público brasileiro com relação à exibição de filmes, principalmente na parte de áudio, que gerou um grave preconceito para com o nosso cinema, só recentemente superado. Por este motivo, não é banal a preocupação que os técnicos vêm manifestando acerca da qualidade das exibições em digital, algumas abaixo da qualidade esperada.

Um paradoxo, então, se apresenta: se por um lado os equipamentos digitais expandiram e permitiram que filmes feitos com menos recursos fossem exibidos a um público que a eles não teria acesso, por outro, estas projeções não vêm atendendo a padrões de qualidade, e as críticas têm como alvo, principalmente, os festivais de cinema, gerando, por exemplo, um manifesto da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC)⁶⁰, divulgado no dia 28 de outubro de 2011 (Anexo C) que diz “Esta iniciativa ganhou urgência face aos problemas técnicos constatados pela ABC durante a exibição de muitos filmes nas últimas edições dos principais festivais e mostras realizadas no Brasil, e também na divulgação pelas emissoras de televisão.”

Espera-se que o Brasil siga o exemplo da maioria dos países, na busca para que a projeção digital atinja os consagrados padrões das imagens do 35 mm e

⁵⁹ O chamado “cinema eletrônico”, no qual alguns países usam projetores eletrônicos em substituição aos de película, para atingirem populações de diferentes dialetos e culturas regionais.

⁶⁰ Instituição que reúne técnicos de imagem e som do audiovisual do Brasil.

melhore cada vez mais para os filmes tridimensionais, sem, entretanto, ceder às pressões típicas e excludentes internacionais.

O contexto atual, que se apresenta para a exibição nos circuitos de sala de cinema brasileiros, pode ser claramente dividido em dois, segundo nos explica o professor Luiz Dantas:

- um ligado a DCI, que está buscando as inovações como o cinema 3D e que, em face dos preços mais altos de ingressos e uma taxa maior de ocupação, graças aos lançamentos de *blockbusters*, tem um retorno financeiro maior;
- o outro, que se utiliza de tecnologia mais barata, de supervisão e distribuição nacional e que vem levando grande número de produções nacionais e independentes às telas, atingindo um público que não atingiria de outra forma. Este está em crise e precisa ter caminhos mais claros a seguir, em termos de formato, de distribuição e de padronização de controle de qualidade.

É importante explicar o que é o padrão DCI. Alegando buscar uma garantia de exibição adequada em digital, os estúdios de Hollywood, Fox, Columbia, Warner, Universal, Disney, Paramount e Metro reuniram-se em 2002, formando um comitê intitulado Digital Cinema Initiative (DCI). Iniciaram-se estudos para a criação de padrões e normas rígidos na substituição tecnológica. Divulgou-se que, constantemente, seria aberta, revista e ampliada a normatização, mas a adoção dos padrões seria essencial àqueles que quisessem se diferenciar das salas de exibição domésticas.

Iniciaram-se, então, as operações para adequação ao padrão técnico. O conceito Virtual Print foi criado, substituindo por sinais, via satélite, rede ou *hard discs*, as cópias físicas em celuloide, mais caras.

Outros países começaram a buscar padrões intermediários. Um paradigma a ser mencionado é a Inglaterra, onde o UK Council, órgão estatal, gerou um circuito de exibição alternativo às obras distribuídas pelas *majors* e grandes empresas europeias. No Brasil, coube inicialmente à Teleimage buscar a exibição digital, em padrão MPEG-2.

O padrão DCI acabou por gerar uma diminuição na oferta de filmes de selos internacionais e isto afetou à Teleimage. Surgiu, então, a Rain Network⁶¹ dos estúdios Mega, que optou por um sistema de *software* operacional próprio, o Kinocast.

Na adoção dos sistemas, as salas de exibição brasileira se dividiram. O padrão DCI, considerado de altíssima qualidade, seria adotado pelos cinemas

⁶¹ A Rain é uma empresa brasileira, criada para exibição de filmes independentes e comerciais em novos formatos. Segundo Gonzaga De Luca em 2008, atuava em circuitos como Espaço Unibanco de Cinema e Artplex, além de Movicom, Arco- Iris, salas HSBC, Reserva Cultural, entre outros.

tradicionais, de redes maiores, o que equivale a mais de 80% da totalidade. As salas de exibição que não tivessem condições de arcar com os custos, como as menores, de “arte”, nas periferias ou em cidades pequenas, utilizariam um sistema alternativo, como o da Rain Network Brasil e, minoritariamente, a Circuito Digital⁶². Ressalte-se que filmes dos grandes estúdios só poderão ser exibidos em salas que adotaram o sistema DCI.

A Rain também consegue atender a exibidores de médio porte, em cidades médias ou pequenas que não têm facilidades de acesso a grandes lançamentos nacionais ou querem antecipar “filmes de arte” internacionais.

Como consequência bem-vinda da projeção digital, houve grande aumento da produção de filmes, com todo o processo, desde a produção à finalização, feito em digital e exclusivo para este tipo de exibição.

Dezenas de documentários têm sido produzidas em decorrência da existência da tecnologia e a facilidade de exibição neste circuito.

O caso do lançamento de “CARTOLA”, codirigido por Hilton Lacerda e Lírio Ferreira e produzido pela experiente produtora Clélia Bessa, ficou bastante conhecido, pois dispôs de apenas três cópias em 35 mm. Exibido em dezenas de salas do circuito, atingiu um público total de 64.000 espectadores, colocando-se entre as 20 maiores frequências das produções brasileiras em 2007. Muitos outros filmes, sem maiores pretensões de atendimento ao mercado comercial, têm sido lançados exclusivamente em salas com o sistema da RAIN, como ocorreu com o filme “Gomorra”, distribuído pela PARIS FILMES, lançado com uma única cópia em película e dezenas digitais. (De Luca. 2009: 115)

Em 2008, estimulada pela sua atuação na exibição e confiante na teoria da “cauda longa”, a Rain expandiu-se para o mercado de distribuição de conteúdos, seguindo um novo modelo de negócios, associando-se a Marco Aurélio Marcondes na criação da Moviemobz, que visava atender a áreas negligenciadas pela distribuição tradicional, com demandas específicas do próprio público, por consultas em internet, por exemplo. Para tal criou um catálogo diferenciado, com centenas de títulos clássicos ou fora dos catálogos. Em 2010, esta distribuidora uniu-se à Circuito Digital, criando a Mobz S/A⁶³, que possui contrato com cerca de 550 salas de exibição.

Em síntese, a questão do cinema digital envolve aspectos técnicos, econômicos e políticos. Sobre isso, um importante livro foi editado e, posteriormente, reeditado no Brasil em 2009: A Hora do Cinema Digital, Democratização e Globalização do Audiovisual, de Luiz Gonzaga Assis De Luca, aqui utilizado como referência para as complexidades que envolvem a circulação dos bens audiovisuais.

⁶²Atualmente há também a Uwe e Mobz como sistemas de exibição no Brasil.

⁶³ Para mais informações acessar <http://www.moviemobz.com>

O produtor e docente do Curso Superior do Audiovisual, Luiz Dantas, nota que um dos sérios problemas que vem sendo enfrentado é o da falta de padronização dos *deliveries*. O número excessivo de formatos de captação e a ausência de uma padronização na exibição gera um hiato, “estamos num vácuo, o final da era da película ainda não cedeu espaço para um *workflow* regrado, que determine de forma clara os procedimentos a serem seguidos para que se chegue a uma cópia final que possa ser exibida de forma profissional, isto é, uma cópia final com a qual se tenha um mínimo de garantia de que cada exibição deverá seguir e ter um resultado igual e repetido.” (DANTAS, Luiz. RES: uma perguntinha para a tese acerca do curso superior do audiovisual. Disponível em lucianarodrigues68@terra.com.br. Em 22/11/2011)

Com o digital no mundo todo, o conceito de “obra cinematográfica” passou a ser mais amplo: o filme deve servir para os mais diferentes canais de difusão e os estúdios já produzem suas obras com este intuito, servindo tanto para telas grandes quanto para a televisão ou qualquer outro veículo, conhecido ou futuro. O cinema, agora digital, passa a se situar na convergência de meios e veículos, sendo multifacetado, portanto.

Identifica De Luca que um grande problema para o cinema brasileiro aproveitar as vantagens geradas pela convergência dos meios e veículos é a tradição da ausência de relações entre ele e as televisões abertas e por assinatura, o vídeo doméstico e o videogame.

A começar pela exibição de outros conteúdos, que não filmes, que chegarão às telas de cinema. Poucas serão as produções que serão exibidas que não sejam produzidas pelos canais de televisão. Se há dúvidas sobre os volumes financeiros que auferirão com essas exibições, há de se ter em mente que a oferta de diferentes eventos constituirá uma fonte de rendas muito bem-vinda para o setor exibidor. (...)

O circuito alternativo que nasceu com a tecnologia digital não consegue, contudo, esconder as deficiências e a ausência do Estado na regulamentação dos veículos de comunicação. Há que se ampliar as reais perspectivas do uso mais abrangente das telas, seja nos cinemas, seja nas emissoras de televisão, seja no *homevideo*, observando as situações em que cada um se implementou e que sejam respeitadas as condições em que estabeleceram, mesmo que estas não sejam as que se julgue como adequadas e ideais. (De Luca. 2009: 375-376)

É desnecessário discorrer aqui sobre a luta das empresas de telecomunicação, particularmente as de radiodifusão, pela desregulamentação do setor, a que se refere De Luca, permeada pelos abusos econômicos e competição desleal pelo domínio do audiovisual brasileiro. Particularmente, nosso cinema vê-se “espremido” entre o monopólio televisivo nacional e as multinacionais, gerando um sério desequilíbrio que demanda políticas públicas efetivas de proteção.

Quando constatamos que o filme brasileiro restringe-se a salas de exibição coletivas, um fator de preocupação se soma: cada vez mais o formato *theatrical*, ou seja, grandes salas de exibição coletiva perdem importância. Mesmo em países como Estados Unidos esta janela está se tornando apenas uma vitrine para os filmes, essencial, mas não mais que uma porta para o verdadeiro faturamento que virá com as janelas seguintes: ofertas para locação em vídeo doméstico, *pay per view* em televisões por assinatura, grade regular de canais por assinatura e televisão aberta. Quando uma obra é ofertada em diferentes meios a escolha se dará sempre a favor da recepção no espaço doméstico.

Há uma explicação bastante simples para isso: apesar da experiência única de assistir a um filme na tela e nos padrões adequados, no veículo para o qual foi produzido e do compartilhamento de emoções coletivamente, a comodidade do lar acaba se sobressaindo no processo de escolha da audiência. Esta comodidade e os baixos custos vêm aumentando consideravelmente o *download* de filmes, de forma legal ou ilegal, tornando cada vez mais a atividade cinematográfica como “de risco”.

A indústria, para que o cinema das telas grandes não morra, precisa se reinventar e criar novos atrativos, para além das salas confortáveis e afeitas ao consumo de lanches e bebidas. Assim, vemos uma profusão de novidades, como o renascimento do Imax e a consolidação do Cinema 3D digital, que teve a rápida adesão de importantes expoentes de Hollywood, atraídos pelos potenciais de criação e manipulação de obras novas, como se deu no filme Avatar, de direção de James Cameron, em 2009, a que nos referimos ao falarmos sobre dramaturgia, ou reeditando obras já exibidas, como os desenhos animados da Disney/Pixar. Ademais, já observamos que os nativos digitais não frequentam mais as salas de cinema a não ser atraídos por novidades tecnológicas, como a tridimensionalidade e novíssimas propostas como 4D, poltronas reproduzindo movimentos e aromas sintetizados.

Claro que isto demanda custos para os exibidores, obrigados a imprimirem mudanças substanciais de infraestruturas para acompanharem estas tecnologias.

Em sua obra, De Luca chama a atenção para dois axiomas do cinema: o primeiro, a valorização tecnológica das salas; e o segundo, a oferta sequencial dos filmes nas “janelas de exibição” que funcionaram com perfeição durante décadas, mas que estão em sério risco com a tecnologia digital:

A experiência insuperável representada pela alta qualidade da imagem e do som já está disponível para exibições domésticas. Para manter o diferencial entre a exibição na grande tela e o ambiente doméstico exigem-se parâmetros de alto investimento como os que foram previstos para as exibições no padrão DCI e as exibições em 3D com os mesmos equipamentos. O segundo axioma, que prevê a

oferta sequencial e não conflitante entre meios e veículos, está sendo abandonado porque, com a introdução das tecnologias digitais de registro e replicamento de filmes, são feitas cópias fiéis e iguais ao original com aparelhos simples e domésticos que estão ao alcance financeiro de qualquer um. A ideia de que, com uma pequena câmera que custasse algumas poucas centenas de dólares, pudesse se gravar um filme exibido na tela dos cinemas e que, antes mesmo de sua chegada nas telas, estivesse disponível na pirataria pelo preço de algumas moedas era inimaginável para os membros dos estúdios e dos empresários de exibição de alguns anos atrás. (De Luca. 2009: 285-286)

Em termos internacionais, podemos notar outro impacto da convergência, que não se dá apenas em equipamentos multifuncionais: os estúdios passam a fazer parte de grandes conglomerados, não só de tradicionais parques de diversões, como a Disney, e emissoras de televisão, mas agora compõem o organograma de empresas de telefonia, eletrodomésticos, internet, videogames entre tantos outros, como a General Electric, Sony, Aol-Time-Warner e Newscorp, como salienta De Luca.

Para a garantia da sobrevivência de todas as janelas, são necessários mecanismos que garantam que os filmes sigam de forma sequencial e gradual em cada veículo ou meio. Com a mencionada pressão pela desregulamentação do setor no Brasil, o cinema brasileiro sofre sérios riscos, a histórica desvinculação com a televisão pode apontar para um caminho inverso ao que se espera das vantagens da convergência.

Nota-se, entretanto, que há uma tendência crescente em não acompanhar a sequência a que se refere Luca: nos EUA a primeira experiência conhecida de um filme lançado sem o famoso prazo entre as janelas de difusão cinema, TV a cabo e DVD, foi *Bubble*, direção de Steven Soderbergh, em 2006. No Brasil podemos citar o filme *3 Efes* (direção de Carlos Gerbase, 2007), lançado simultaneamente em cinema, televisão, DVD e Internet, em quatro diferentes mídias. Outras experiências anteriores, também brasileiras, foram *Carreiras* (direção de Domingos Oliveira, 2006) e *Cafune*, primeiro longa-metragem de Bruno Vianna, que foi liberado para *download* na internet no mesmo momento em que era exibido nos cinemas.

Para efeito de ilustração dos filmes em diferentes telas, valem algumas lembranças: foi em 2000 a primeira veiculação de cinema digital pela internet, a animação de Don Bluth e Gary Goldman, de 94 minutos, chamada *Titan Ae (After Earth)*; o primeiro filme brasileiro a ser veiculado na rede mundial de computadores foi o curta-metragem *La Lona*, de Daniel Gomez, em 1995.

A convergência é uma realidade e já está em curso, entretanto são necessários mecanismos, regras e fiscalizações para a garantia da sobrevivência do cinema brasileiro, sempre à mercê de grupos econômicos.

Um caminho nesse sentido foi a sanção do PLC 116 que deu origem à Lei 12.485/2011. O intuito é garantir a presença da produção audiovisual brasileira na maioria dos canais de TV por assinatura, em formas de cotas. Segundo a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), as vantagens são:

Menor preço para o assinante: as novas regras possibilitam redução do preço ao consumidor de pacotes de serviços de TV paga + acesso à Internet banda larga de alta velocidade por um preço inferior ao atual.

Maior competição: mais serviços para mais brasileiros. As operadoras de telefonia poderão atuar distribuindo TV por assinatura, sendo assim estimuladas a investir na modernização das redes de infraestrutura e expandir sua atuação para novos municípios.

Mais tecnologia: a nova lei estimula também a melhoria dos serviços prestados pelo setor de TV por assinatura e de internet banda larga já que a competição será maior com a entrada de novas empresas oferecendo os serviços.

Maior oferta de conteúdo nacional: mais Brasil nas telas. Canais de TV por assinatura que exibem conteúdo qualificado terão que veicular 3h30 de conteúdo nacional, sendo 50% produções independentes. Além disso todos os pacotes oferecidos terão que ter, a cada três canais, um dedicado ao conteúdo brasileiro de programadora nacional.

Defesa da concorrência: a lei inibe práticas anticompetitivas e a verticalização do setor.

Mais financiamento à produção nacional: prevê mais recursos para investimentos em produção independente, inclusive com indutores regionais para estimular novos mercados em todo o Brasil. (disponível em

<http://dagavetaproducoes.wordpress.com/2011/09/14/agora-e-lei-plc-116-e-sancionado/> acesso em 01/11/2010

Um último fator a ser notado, quando tratamos de lançamento e divulgação de filmes da atualidade, são os sites especializados, as comunidades, blogs e redes sociais. Além das consultas ao IMDb⁶⁴, existem muitos outros utilizados como fonte de cinematografias na internet, como o Rotten Tomatoes⁶⁵, em que se pode desde ver artigos, entrevistas, *trailers* até adquirir produtos, como DVDs. No site OurStage⁶⁶, há uma espécie de competição, pois os usuários selecionam, comparam e classificam trechos de produtos audiovisuais disponibilizados por seus realizadores, que fazem publicidade deles através dos mais diversos espaços, enviando e-mail, colocando *banners* ou publicando em *blogs* e *sites*.

No que se refere a realizadores, o espaço virtual vem também servindo para catapultar carreiras. Normalmente, em redes sociais, filmes são divulgados para serem vistos em canais de vídeo, como *Youtube*⁶⁷ e *Vimeo*⁶⁸. Graças a isso jovens diretores se tornaram conhecidos muito antes de se graduarem, como Esmir Filho e

⁶⁴ www.imdb.com

⁶⁵ [www.rottentomatoes.com /](http://www.rottentomatoes.com/)

⁶⁶ www.ourstage.com

⁶⁷ www.youtube.com

⁶⁸ www.vimeo.com

Jotagá Crema. Outro potencial que está começando a ser explorado é *crowdfunding*, meio pelo qual conhecidos ou desconhecidos podem contribuir para a realização dos filmes, fazendo pequenas doações em dinheiro, em campanhas divulgadas geralmente por internet.

São tantas as possibilidades que teríamos de escrever uma nova tese acerca delas. Por hora esses exemplos servem para mostrar o mundo em expansão do cinema digital.

Do ponto de vista das escolas de cinema e audiovisual, há vantagens incontestes com a tecnologia digital na circulação de filmes tais como a veiculação dos conteúdos audiovisuais produzidos nas universidades e novos mercados de trabalho para os egressos. Todavia, surgem novos desafios, como a de formar profissionais que atendam às necessidades da convergência, dos meios e dos veículos, atuando criativamente e circulando em diversas linguagens, não só na cinematográfica, como tratamos em diversos momentos da presente tese.

Com relação às obras universitárias, também deve ser acrescida a preocupação com as diversas formas disponíveis hoje para exibição, como chama a atenção o professor Luiz Dantas, é necessário que os projetos sejam trabalhados nessa perspectiva desde seu desenho de produção para que todas as fases de realização sejam integradas, de forma a permitir que cada projeto seja potencializado: “Este planejamento é complexificado quando se percebe que muitas vezes são vários os formatos de captura utilizados em um mesmo projeto.” (DANTAS, Luiz. RES: uma perguntinha para a tese acerca do curso superior do audiovisual. Disponível em lucianarodrigues68@terra.com.br. Em 22/11/2011)

Apesar de essencial, constata-se que a maioria das escolas de cinema e audiovisual no Brasil não acordaram para a importância da circulação de filmes, tanto na formação de profissionais especializados para tal quanto na criação de novos canais de exibição dos seus próprios conteúdos.

O professor da FAAP Humberto Neiva tem longa experiência em distribuição e exibição em cinema⁶⁹, preocupa-se com a pouca valorização dos currículos acerca disso:

Apesar das transformações do mercado, os profissionais atendem um nicho do mercado audiovisual: a produção. Poucos alunos egressos das faculdades entram na área comercial da distribuição e exibição. O que é fundamental para a produção cinematográfica. Como exerço essa profissão no mercado, trabalho com

⁶⁹ Em 2010 defendeu dissertação de mestrado na ECA USP orientado pela professora doutora Maria Dora Genis Mourão com o título “Muito além de uma realização cinematográfica: a importância do Espaço Unibanco de Cinema no cenário cinematográfico nacional e sua resistência na exibição de filmes independentes brasileiros e estrangeiros no Brasil”

meus alunos um trabalho voltado diretamente para o mercado, para a comercialização do filme. E já tenho alguns alunos interessados em conhecer, ou mesmo, trabalhar nessa área. Sabemos que é impossível o mercado absorver ou atender a grande demanda de profissionais da área do audiovisual, mas nós educadores temos que apresentar um painel realista da profissão e do mercado. Aprofundar a discussão da comercialização e preparação de um produto cultural. O estímulo às práticas e exercícios extras e curriculares, para que o aluno se defronte com as dificuldades e os obstáculos de uma produção cinematográfica. É difícil o equilíbrio, mas pelo menos que a balança não penda somente para um lado. (NEIVA, Humberto **Re: ajuda na minha tese_"pequeno" questionário**. Disponível em lurodrigues68@gmail.com em 07/07/2011)

Espantosamente, descobrimos que isto não é uma exclusividade brasileira, Mike Figgis, em Digital Filmmaking, menciona a posição que poderia ser de que qualquer professor brasileiro:

Uma vez que você entra na arena do cinema, por causa do tempo e os custos envolvidos você tem praticamente endossada a ideia de que seu filme vai entrar em um domínio público e, espera-se, será visto por três ou quatro centenas de pessoas em uma sessão. Para que isso aconteça, você tem que ir até a distribuição. Na verdade, se você quiser que as pessoas vejam seu filme - ao contrário de um poema ou um desenho pessoal que permanece em seu notebook - então a distribuição é o aspecto mais importante do cinema. E o problema com a distribuição é que quando eu me encontro no meio de jovens cineastas e eu digo: "Mãos para cima que quer ser um distribuidor?", Talvez uma mão suba. 'Quem quer ser um produtor? Mais mãos sobem. 'Quem quer ser um diretor? Bang, a mão de todos vai para cima. (FIGGIS.2007:149-150 TRADUÇÃO NOSSA)

Não podemos simplesmente culpar o "mundo lá fora" pela ausência de formação de profissionais conhecedores da difusão do audiovisual, em nosso pequeno mundinho das escolas, não há espaço para pensarmos em estratégias de lançamento, de ocupação de janelas e de estudos de audiência. Ninguém questiona profundamente: quem é seu público, com quem dialoga. Talvez com medo de que a resposta seja "ninguém", como se os realizadores, "grandes autores", não possam aprender, se confrontados com a realidade mais dura da recepção.

Quando estudamos os currículos das escolas, mesmo reconhecendo que existem realidades que uma grande curricular pode não revelar, observamos que as escolas novas estão criando disciplinas na área de economia do audiovisual em seu tronco obrigatório:

Com "economia" no nome: UFPA: Economia Cinematográfica; UNIFOR: Economia do Audiovisual, UFC: Economia e Política do Cinema e do Audiovisual, UNIMONTE: Economia e Políticas de Audiovisual; ICESB: Economia e Gestão do Cinema e do Audiovisual. Em "gestão": UNIFOR: Gestão de Negócios Audiovisuais FTC: Gestão de Negócios Audiovisuais; UNISUL: Gestão da Produção Audiovisual –

Legislação e Gestão de Audiovisual. UFES: Gestão de Carreira e Mercado Audiovisual e UEG: Gestão de Negócios.

Com a nomenclatura “distribuição e exibição”: UESB: Produção e Distribuição em Cinema; CBM: Distribuição e Exibição, FAAP: Distribuição e Exibição; FRB: Implementação e Distribuição do Produto Audiovisual; UFPEL: Distribuição e exibição; UNISUL: Projeto Audiovisual –Exibição e Distribuição; IESB: Distribuição, Exibição e Lançamento; UESB- Produção e Distribuição em Cinema; CBM • Distribuição e Exibição e UNP: POLÍTICA PARA EXIBIÇÃO DE FILMES.

Com relação ao mercado, verificam-se nas instituições de ensino as disciplinas: UAM- • Mercado Cinematográfico; CBM- legislação e Mercado Audiovisual; CEUNSP- Mercado e Formação do Profissional do Cinema; FAAP: Inteligência de Mercado; USP: Legislação e Mercado Audiovisual; UFS: Legislação e Mercado Audiovisual e PUC RS: Mercado Audiovisual.

Quanto à circulação dos filmes: algumas escolas, poucas, possuem políticas de difusão dos filmes, contando com alguns funcionários para tal.

Tradicionalmente, as produções das escolas, curtas-metragens, cumprem o circuito dos festivais nacionais e internacionais e, depois de esgotadas estas possibilidades, são colocadas em canais de vídeo na internet, como *Youtube* e *Vimeo* ou *sites* próprios como o Porta Curtas, poucos são os que chegam até os canais de televisão. No site da *Kinoforum*, Guia Brasileiro de festivais de cinema e vídeo⁷⁰, há duzentos festivais listados dentre tantos outros não mencionados. Cada vez mais existem festivais exclusivamente para conteúdos digitais, com circulação pela internet. Apesar disso há, ainda, um número grande de filmes que não são exibidos fora das escolas, com uma demanda de grandes esforços, tempo e dinheiro utilizados apenas para efeito de treinamento dos estudantes que sequer são submetidos à essencial avaliação de público, mantendo-os distantes de uma realidade mais do que necessária. Reproduz-se, de forma micro, a lógica perversa do cinema brasileiro: filmes são feitos, mas não são vistos, e os produtores e realizadores seguem carregando a pecha de não terem compromisso com o público e com o êxito de suas obras, o que é injusto com uma maioria, se pensarmos nos esquemas eficazes de ocupação estrangeira das salas de exibição.

Muitas escolas internacionais têm demandado esforços para a ocupação de filmes de alunos em diversos meios, inclusive de longas-metragens, e não estamos falando apenas de escolas norte-americanas ou europeias. Mário Santos, vice-reitor da Universidad del Cine, de Buenos Aires, explica que na sua escola existe uma área

⁷⁰ Ver <http://www.kinoforum.org.br/guia/2011/d.php?forum-dos-festivais>

destinada à difusão dos trabalhos dos alunos, não só para os corriqueiros festivais locais e internacionais mas também para programas específicos de televisões, geralmente a cabo, de curtas-metragens. Também desenvolvem o trabalho de circulação comercial para os longas-metragens. Sobre a internet, estão se firmando convênios com empresas dedicadas à *streamming* para difundir os trabalhos de alunos, atuais e formados.

O uso da internet como difusão vem sendo bem visto pelas escolas, por exemplo, a ECA/ USP e a UFRB criaram canais próprios de vídeo para exibirem os filmes e exercícios de seus alunos, o que adquire importância ímpar para quem está fora do eixo Rio- São Paulo, como o curso da Federal do Recôncavo Baiano:

Eu pessoalmente tenho incentivado que cada aluno tenha uma conta pessoal no Vimeo e crie ali seu portfólio. O curso dispõe de um canal no Vimeo para veiculação de produções de professores e alunos. Acredito que a internet é a grande plataforma de expressão e difusão audiovisual que dispomos hoje, ainda mais no nosso caso por estarmos fora do grande eixo de produção/circulação audiovisual de Rio-São Paulo. (OLIVEIRA, Adriano. **Re: questionário para minha tese**. Disponível em lurodrigues68@gmail.com em 08/08/2011)

Com a tecnologia digital disponível, não há qualquer justificativa para que não se crie um circuito exibidor entre as escolas, nacionais e internacionais.

Diversas escolas têm boas salas de exibição, demandando ocupação eficaz pelos próprios filmes estudantis, como a FAAP e o tradicional CINUSP, da USP. Uma experiência brasileira de rede importante a ser destacada é o Festival Brasileiro do Cinema Universitário, em sua 16ª. edição na UFF e, internacional, o prêmio CILECT.

Além disso, essa troca pode ocorrer hoje de forma virtual, com canais próprios de vídeos entre as escolas do mundo todo.

Em 2010, as escolas brasileiras de cinema e audiovisual decidiram que são necessários estudos para uma melhor compreensão do mercado com as ações:

Capacitar os professores para estes conteúdos e observar a necessidade de atualização tecnológica;
Considerar também a horizontalidade das mídias;
Buscar formas de ampliar a difusão dos conteúdos produzidos pelas escolas em diversas plataformas, incluindo WEBTV, IPTV e também as emissoras universitárias.
Ampliar o intercâmbio entre as escolas e disponibilizar um catálogo da produção de seus cursos, a ser publicado no site FORCINE.
Melhorar o intercâmbio de processos e metodologias de produção das novas plataformas entre as escolas; divulgar as metodologias já aplicadas pelas escolas de cinema e audiovisual no ensino das novas plataformas, linguagens e difusão audiovisual
Estabelecer relação mais estreita entre os cursos de cinema e audiovisual com as televisões universitárias, nas suas diversas plataformas, tais como cabo, terrestre, satélite e IPTV. (DELIBERAÇÕES DA PLENÁRIA FINAL DO 6º CONGRESSO DO FORCINE – FÓRUM BRASILEIRO DE ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL, Rio de Janeiro, março de 2010)

Reconhecimento e tecnologia já estão disponíveis, faltam ações efetivas para tal.

4.8 Preservação

Já estudamos as etapas de produção, pós produção e difusão de filmes no cinema e nas escolas e queremos lançar a questão: qual a importância de tudo isto se os filmes não serão vistos pelas gerações atuais e futuras? Esta sempre foi uma deficiência na cinematografia brasileira, sendo aos poucos superada por uma nova cultura emergente, entretanto, atualmente, existe um inequívoco dilema surgido para a preservação de filmes, com a passagem do analógico para o digital. Para as escolas este dilema também se apresenta, para um ensino de cinema que já tem profundas fragilidades na questão dos seus acervos e é do que analisaremos a seguir.

A tecnologia digital estimulou novas discussões acerca da preservação dos filmes, formação e conservação de acervos. Os debates não se restringem ao cinema, estendem-se praticamente à todas as áreas em que se fazem necessárias as manutenções de arquivos, como médicas, de defesa e geográficas.

Uma referência interessante para a discussão concernente às artes, particularmente se seu veículo “livro” desaparecerá ou não em face das novas mídias e do digital é *Não Contém com o Fim do Livro*, de 2010, em que Jean-Phillippe de Tonac medeia um debate com Umberto Eco e Jean Claude-Carrière. O livro, explicam estes autores, seria a ferramenta humana mais segura para a preservação imortal em face dos *e-books* e outros instrumentos eletrônicos. Defende Eco que os eletrônicos duram dez anos e os livros, cinco séculos.

Para Carrière e Eco, estamos perdendo a memória, particularmente a histórica. Umberto Eco chama a atenção para o fato de que a nova geração simplesmente não sabe nada do que aconteceu em seu país vinte anos antes de seu nascimento. Na contemporaneidade, as máquinas são rápidas para darem informações, mas não para as preservarem.

Se o livro não depende de outro suporte, pode ser acessado a qualquer tempo e lugar, o mesmo não se pode dizer das mídias eletrônicas, sempre à mercê de equipamentos que se tornarão obsoletos em alguns anos.

Estudos encabeçados pela Biblioteca do Congresso dos EUA concluíram que nenhum esquema de armazenamento digital, conhecido ou que venha a ser desenvolvido, poderá ser mantido por mais de 200 anos.

Como dissemos no início da presente parte, a preservação de filmes vem sendo uma preocupação contemporânea e crescente. É uma preocupação que, entretanto, só há poucos anos começou a ter a atenção merecida.

Cineastas e amantes do cinema vêm se debruçando na busca de alternativas em face das efemeridades das mídias digitais e da tecnologia que muda constantemente. O diretor Mike Figgis comenta que o armazenamento digital lhe causa extrema insegurança, quase uma fobia e que, por isso, dedica-se a fazer diversas cópias de segurança e as deposita em vários locais diferentes, com medo de que desapareçam.

(...) Todas as informações estão se tornando baseadas em computador, armazenadas em drives e discos. Depois que a fita desaparece, não haverá nenhuma evidência tangível, física, do que fazemos. Eu tenho que dizer que eu ainda gosto da base física do meu trabalho. Se eu quiser achar alguma coisa, eu olho em uma lista, eu localizo uma fita, eu a coloco em uma máquina, e não é o meu filme. Mas as coisas vão ser muito diferentes agora. Minha filmagem vai viver em uma unidade que só pode ser acessada através de um computador. Eu nunca vou ver o meu filme como um objeto - uma lata de filme, uma fita em um case, um rolo de som, um negativo de uma imagem fixa. Esses formatos são todos preparados para desaparecer.(FIGGIS.. 2007:158 TRADUÇÃO NOSSA)

Em face destas preocupações, dos avanços e inseguranças acarretados pelo digital, a Cinemateca Brasileira, com seus 60 anos dedicados ao cinema e audiovisual brasileiros, recuperando-os, preservando-os e difundindo-os, traduziu e editou *The Digital Dilemma*, um estudo e um chamado da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos EUA (AMPAS).

No já mencionado artigo publicado na sessão *Filmmaker's Forum* da revista *American Cinematographer* de junho de 2008, John Bailey mostrou-se extremamente preocupado ao ler este estudo e partiu para defesa da película. Considera Bailey que, se um filme finalizado em digital tiver baixo desempenho de bilheteria, não receberá “amor em seu túmulo virtual”. Para citar um exemplo de como um filme que não obteve sucesso em sua época pode ser consagrado pelo passar dos anos fala sobre *Two-Lane Blacktop*, de 1971, direção Monte Hellman, que trabalhou na assistência de câmera.

Mas de alguma maneira o filme sobreviveu ao túmulo do armazenamento por quase 40 anos e, com o passar de todos esses anos, passou a ter o reconhecimento de uma obra autoral, representativa do New American Cinema. No início deste ano a Criterion Collection disponibilizou um luxuoso DVD do filme e a imagem é magnífica- filmado em película, finalizado em película. (BAILEY, John, *The DI Dilemma, or: Why I Still Love Celluloid.*, EUA- *American Cinematographer* in http://www.theasc.com/ac_magazine/June2008/FilmmakersForum/page2.php_junho_2008 TRADUÇÃO NOSSA)

O evidente incômodo deste cineasta acaba por levá-lo a um ataque ao digital e a valorização da película. De fato, muitos materiais, imagens em movimentos ou

fixas e sons já estão sendo perdidos e muitos ainda desaparecerão com o digital, mesmo que ainda em âmbito doméstico, mas não há como lutar contra o digital, mas, sim, pensar em alternativas a favor de sua preservação, o que discutimos em obras audiovisuais.

Mediando debate no Seminário CIBA- CILECT, Patrícia De Fillipi discorreu sobre os arquivos de filmes das cinematecas. No começo da história dos arquivos de filmes, pensava-se neles com meros repositórios. A Cinemateca Brasileira, onde atua, não pode ser tornar um repositório de mídias que não serão funcionais em seis meses, e isto tornou a missão ainda maior, “tão rápida como deve ser a geração de novos formatos, será a de armazenagem”, concluiu.

Uma grande questão colocada por The Digital Dilemma é: “Salvar Tudo ou Não Salvar tudo”.

Como explica este estudo, a guarda digital tem como ações a captura, o armazenamento, a preservação e o acesso digital sistemáticos para que sejam acessíveis durante um longo tempo.

No contexto do cinema, os objetos digitais geralmente incluem sequências quadros de imagem digital que formam matrizes digitais, múltiplas bandas sonoras digitais, bandas de diálogos da versão estrangeira e arquivos de texto contendo legendas em diversos idiomas. Esses objetos também podem incluir os originais de câmera digital, os arquivos digitais de áudio stem, os arquivos de áudio pré-mixados ou pré-sonorizados e outros ativos digitais (...). A guarda dos bens digitais é um novo desafio para os estúdios. Em um estúdio, há uma enorme quantidade de filmes esperando para serem digitalizados para um repositório digital. Todos os elementos digitais estão sendo enviados para um “armazenamento digital temporário” onde não mais serão vistos até que precisem ser migrados, dentro de alguns anos. (AMPAS. O Dilema Digital- Tradução Cinemateca Brasileira. 2009: 13)

Quantos filmes migrarão, quantos *Two-Lane Blacktop*, em meio a tantos *blockbusters*, serão considerados dispensáveis? Se considerarmos ainda os recursos brasileiros e a sua longa história de esquecimentos esta questão se torna alarmante.

A AMPAS supõe que Hollywood seguirá usando a película para armazenamento dos novos filmes feitos em película, enquanto este processo continuar disponível e economicamente viável. Ao comparar o “visionamento interpretado” vinculado a *software* de conteúdo digital ao acesso do “visionamento direto” da película, o último continua a ser atraente, pois a economia de guarda de celuloide é bem compreendida, se comparada ao digital, além de requerer pouco investimento. Ademais, conservados adequadamente, os filmes antigos podem manter sua integridade pelos próximos 50 a 100 anos.

Contudo, não se crê que haverá, pelo menos com intuito de preservação arquivista, uma transferência indiscriminada de grandes depósitos de película para armazenamento digital, pelos altos custos demandados. “O Dilema Digital” considera que esta transferência só se dará se houver necessidade de proteger algum conteúdo mais antigo, quando eles se tornarem muito frágeis ou deteriorados ou para efeito de exploração comercial com base em negócios pontuais, pois digitalizados estes conteúdos poderão ser retrabalhados e adaptados para criarem novas receitas.

Em dezembro de 2000, o Congresso Nacional dos EUA destinou 100 milhões de dólares para um estudo visando a que as futuras gerações tenham acesso a conteúdos digitais através da preservação. Cinco metas foram criadas para a Biblioteca do Congresso, mas que servem para qualquer instituição que se depara com a necessidade da guarda digital, conforme mostra O DILEMA DIGITAL na página 22:

- 1- Identificar e coletar conteúdo “nativo digital” em perigo, criado apenas de forma digital, antes que esse conteúdo seja perdido, extraviado, torne-se obsoleto ou se corrompa.
- 2- Construir e apoiar uma rede de parceiros trabalhando juntos para preservar conteúdos digitais. A tarefa de salvar bens digitais é grande demais para esforços isolados.
- 3- Desenvolver e usar ferramentas e serviços técnicos para a guarda digital.
- 4- Incentivar o desenvolvimento de políticas estratégicas para apoiar a preservação eficiente e confiável da informação digital. Documentar as regras e treinar a equipe; a tecnologia é apenas uma parte do problema.
- 5- Mostrar por que a preservação digital é importante para todos na empresa. Salvar informação, especialmente a informação certa, precisa ser tarefa de todos.

Essas recomendações podem ser adotadas desde já pelas escolas de cinema, tanto pelos filmes já existentes em película quanto pelos novos, em digital.

Ao palestrar no Seminário CIBA- CILECT, Henner Hoffman afirmou que na sua escola, CCC- Centro de Capacitación Cinematográfica, no México, o valor não é o computador, mas o que ele faz, e que o ouro das escolas é seus filmes, cada fotograma vale muito, por isso as obras que foram captadas em vídeo estão transferidas para 35 mm e armazenadas. Além disso, há investimento em uma cinemateca e em uma filmoteca de altos padrões. Defendeu que mais do que a preocupação com o fazer deve haver a de preservar o que já existe.

No Brasil, apesar do volume das obras audiovisuais das escolas, não há constância nas práticas de conservação ou catalogação desses acervos. Podemos identificar justificativas econômicas, como os custos de manutenção de câmaras de armazenamento com temperatura e umidade adequadas e na ausência de mão de obra especializada, mas nos parece que, por mais justas que essas alegações, não há uma cultura de preservação.

Uma questão que se coloca, de saída, é: quem se responsabiliza por formar especialistas em preservação, criação e preservação de acervos? Não seria o papel das escolas de cinema e audiovisual?

Analisando os troncos obrigatórios nas IES notamos a existência das disciplinas desta especialização em poucos cursos: “Preservação e Recuperação de Acervo Fílmico” na UNA; “Memória e Política de Acervos Audiovisuais” na UESB e UNESA; “Preservação, Memória e Política de Acervos Audiovisuais” na UFF e “Conservação Preventiva de Acervos Audiovisuais” na UFPA. A FAAP, por exemplo, tem uma filmoteca com instalações modernas, supervisionadas pela Kodak⁷¹, com um funcionário e alunos treinados na Cinemateca Brasileira para melhor atuarem, todavia não há disciplina dentro do curso com esse enfoque.

Ainda que timidamente, as escolas de cinema e audiovisual estão começando a atentar para as questões da preservação de seu acervo. No VII Congresso do Fórum Brasileiro do Ensino de Cinema e Audiovisual, FORCINE, realizado em São Paulo, em março de 2011, um grupo de trabalho composto por professores de diversas escolas recomendou que:

As universidades e escolas de cinema e audiovisual tenham o compromisso de preservar a produção universitária realizada pelos alunos, através de acervos audiovisuais;

Interação com as bibliotecas das instituições de ensino, para garantir maior profissionalismo na catalogação e acervo;

Os manuais de produção usados pelos estudantes também deem orientações e parâmetros sobre a organização do material informativo do filme; documentos importantes como cessões de direitos e afins, copiagens e depósito do material final, entre outros;

· Criação e adoção de um modelo de catalogação dos dados referentes às obras, de modo a facilitar a integração entre os bancos de dados das escolas;

· As universidades e escolas deem atenção especial à criação de disciplinas, mesmo que eletivas voltadas à criação, preservação e manutenção de acervos;

⁷¹ Segundo informa o pesquisador e montador Máximo Barro, coordenador da área de preservação, na FAAP inclusive já se restaurou trecho de três minutos de um clássico do cinema mudo paulista. O cuidado não é só com o acervo de filmes, também há jornais e peças de propaganda de lançamentos, as fotografias fixas de cena e os cartazes, que recebem tratamentos preventivos para não serem degradados, usando equipamentos de última geração para tal

- Seja desenvolvido um diagnóstico sobre o estado atual dos acervos das universidades de todo o Brasil, onde fique aparente os modos e regras de armazenamento, condições de armazenamento, bem como um levantamento da produção das escolas, a partir de Grupo de Trabalho.
- Seja demandado junto ao Ministério da Cultura, editais federais para instalação e aprimoramento dos acervos das escolas para serem disponibilizados a RNP;
- Seja criada uma base nacional de material digitalizado proveniente das produções das escolas, capaz de preservar e facilitar o acesso às obras (DELIBERAÇÕES DA PLENÁRIA FINAL DO 7º CONGRESSO DO FORCINE – FÓRUM BRASILEIRO DE ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL, São Paulo, março de 2011)

Considerando os debates aqui reproduzidos em pequena escala, é importante que as escolas formem em seus alunos a cultura da preservação e deem-lhes conhecimentos para tal, sob pena de que o “ouro”, a que se refere Hofman, se perca para sempre, principalmente frente às efemeridades do digital.

5. CONCLUSÕES

Ao longo das partes e capítulos desenvolvidos buscamos apresentar conclusões como forma de garantia de que nenhuma questão fundamental ficasse em aberto, motivo pelo qual este derradeiro capítulo se torna uma síntese dos principais pontos hasteados e lhes dá uma unidade na verificação de que a tecnologia digital mudou, sem precedentes, o cinema e seu ensino nas universidades, com implicações diretas na formação de novos realizadores audiovisuais, hipótese principal desta pesquisa.

O cinema foi contaminado e contaminou-se pelas mais diversas mídias, o audiovisual tomou o cotidiano de todos, e a formação nas escolas não pode se constituir em uma ilha diante das mudanças, sob pena de não cumprir os fundamentos para os quais foi criada.

Uma vez atingido o objetivo exposto, de comprovar os impactos do digital sobre o cinema e o ensino, longe de manter uma postura dogmática dizendo o que é bom ou ruim para os cursos superiores de cinema e audiovisual, gostaríamos de encerrar esta tese sugerindo algumas questões como forma de contribuição, dialeticamente entendendo que nada é absoluto, dado o dinamismo dos contextos e peculiaridades de enfoques, de regiões e diferenças entre graduações.

Na primeira parte deste trabalho, AS ESCOLAS DE CINEMA E AUDIOVISUAL procuramos suprir, minimamente, a ausência de dados regulares e atualizados sobre o tema, levantando questões importantes para o ensino, não necessariamente com enfoque na questão da tecnologia. Como parâmetro descrevemos o ensino do audiovisual em termos globais, a partir da análise de escolas com conformações diversas.

Desse estudo tiramos algumas conclusões para colaborar com a contextualização do ensino de cinema e audiovisual no Brasil:

O advento do cinema digital somado a políticas públicas para ensino inaugurou um quadro diferenciado para as escolas de cinema e audiovisual brasileiras, com a criação de 40 novos cursos nas Instituições de Ensino Superior (IES), crescendo mais de 250% em menos de oito anos. Para as universidades públicas o barateamento nos insumos e equipamentos digitais, comparados com os requeridos anteriormente pelo uso da película, permitiu a qualificação das atividades dos cursos, particularmente para experimentação prática dos alunos, e para as particulares como uma forma de atração de

novos estudantes, sem enormes custos operacionais.

Entretanto, as transformações não podem ser consideradas apenas em números. As mudanças constantes no audiovisual demandam processos permanentes de discussões e reformulações, não só dos currículos das escolas, mas também das práticas, que não podem ficar à mercê de entraves burocráticos para que ocorram as alterações necessárias.

Se quisermos manter um canal de diálogo com os estudantes e ter boas práticas de ensino, é essencial que hajam programas regulares de atualização dos professores, a exemplo do que algumas agências de fomento vêm fazendo, e estímulo a pesquisas nas áreas de estética e de tecnologia.

Ainda sobre o quadro docente: as escolas, professores e estudantes têm muito a ganhar com a contratação de pessoas com ampla experiência de atuação profissional na área correspondente à disciplina que ensinarão, como forma de garantir um equilíbrio com o mercado, estimulando a experimentação de linguagem, um rico intercâmbio prático com os alunos e melhor inserção dos egressos em postos de trabalho. O quadro atual não favorece essa experiência: a maioria dos profissionais atuantes no mercado não tem titulação, o que não é aceito plenamente pelo Ministério da Educação, seja nas exigências dos processos seletivos das universidades públicas, seja na avaliação das escolas particulares. Além disso, muitos dos profissionais que estão nas escolas não conseguem manter uma prática externa regular de realização de obras audiovisuais pois o tempo gasto no processo de produção é visto como estranho ao cotidiano acadêmico. É necessária uma mudança de cultura dentro das escolas, nas agências de fomento e nas políticas públicas para educação, de forma a valorizar os profissionais que estão inseridos nos mercados de trabalho, equilibrando tal atividade com a atuação docente.

No meio desse processo é importante estimular a criação de pós graduações *stricto sensu* profissionalizantes, que possam atrair para as universidades pessoas que estão no mercado audiovisual, que verão nisto formas de qualificar suas práticas, sem saírem do seu foco de atuação.

Aliás, sobre o mercado cabem algumas reflexões.

Não há justificativas para a existência de um hiato entre os mercados audiovisuais e as escolas. A prática constante estimulada pela tecnologia digital, conjugada com uma reflexão teórica própria do ensino universitário, qualificará o audiovisual brasileiro.

Para tal devem ser fomentados estudos sobre os mercados audiovisuais no

Brasil, audiências, ocupações de janelas de difusão e postos de trabalho como parte das políticas públicas, que podem contar com a *expertise* das IES. Sem essa providência, o cinema, o audiovisual e a formação atuam às cegas.

É essencial, ainda, recordar que os estágios profissionais devem ser reorientados, de forma a permitir que os estudantes deixem de ser mão de obra barata para as produtoras e passem a utilizar a experiência como ferramenta educativa e de futura inserção profissional.

Desse modo, o intercâmbio entre os mercados e as escolas pode se dar em vários níveis: convênios para troca de conhecimentos e equipamentos, estágios profissionais, cursos livres, pesquisas, ofertas de produtos e tecnologias. Ganham as escolas, que podem se manter atualizadas, ganham os mercados com a qualificação profissional. Ademais, as IES podem adquirir certa autonomia com essa relação, pois estar à mercê de gostos e vontades governamentais para manutenção de infraestruturas mínimas e funcionários gera inseguranças afinal, a qualquer momento, pode ocorrer uma reversão do quadro em expansão do ensino.

A partir desse contexto, em razão das demandas emergentes, fazem-se cada vez mais necessárias novas e variadas conformações de cursos, mantendo as graduações para grandes funções do audiovisual e criando outros que deem alta capacitação para áreas diversas, a exemplo do que acontece no ensino internacional. Uma das políticas possíveis para tal pode advir da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), colocando em prática a linha de fomento do Fundo Setorial do Audiovisual destinada à formação.

Além disso, existe no Brasil uma carência de formações com enfoques para determinadas profissões do audiovisual e os cursos tecnológicos podem suprir a lacuna. Em vez de ser tornarem “mini-bacharelados”, como acontece com maioria destes mas não todos, tentando “falar sobre tudo” em pouco tempo, seria saudável se houvesse ênfase em alguns temas profissionalizantes.

Outro diagnóstico é a urgência de que mais universidades criem licenciaturas para formação de professores na área. A cultura do excesso de imagens e sons que povoa o cotidiano dos jovens pode causar uma banalização e um efeito de enfraquecimento da linguagem audiovisual, somada à ignorância sobre seus mecanismos, gerando uma alienação. É importante que o estudo do cinema e audiovisual faça parte dos currículos das escolas de segundo grau, não só como formação do olhar, mas como formação de público para o cinema brasileiro.

No capítulo seguinte ingressamos no debate sobre o digital em si, seus

grandes impactos. Em O MUNDO TRANSFORMADO, trouxemos alguns postulados teóricos básicos para verificarmos se de fato a disseminação e consolidação da tecnologia digital mudou na raiz a cultura como um todo, com o audiovisual nela incluído, inaugurando uma nova era.

Apesar de se constituir de forma primígena da multimídia, ao se configurar como linguagem, o cinema, a derradeira e sétima arte, buscou manter um *status* de autonomia em relação a outras mídias, inclusive às emergentes audiovisuais, com o estabelecimento de limites e restrições. E assim foi durante um século.

Entretanto, cabe questionar: primeiro mudou o mundo e depois o cinema? Em uma concepção dialética, é impossível precisar o que se deu primeiro, mas o fato é que no mundo a cibercultura estabeleceu novas dinâmicas sociocomunicacionais. As estruturas de pensamento, ação e interação levaram às transformações nas narrativas audiovisuais, permeadas pelos hipertextos, pelas trocas, pelas referências, pelo excesso de imagens e de sons em grandes e pequenas telas.

Metamorfoseou-se o mundo, metamorfosearam-se as pessoas, adaptando-se ou já nascendo sob o signo da era digital. As escolas receberam alunos não só novos em termos etários, mas também em comportamentos, singulares na forma de pensar e agir, denominados nativos digitais. Seus professores, imigrantes digitais, viram-se diante de um impasse: como chegar até eles? A primeira conclusão que chegamos é da necessidade de respeitar as habilidades próprias desta geração, ou seja, não ignorar seus conhecimentos e principalmente, usá-los a favor do ensino.

Ainda com relação ao diálogo com os jovens em tempos de digital detectamos também a presença de um obstáculo para nós, que de fato acreditamos e defendemos que a realização fílmica é uma obra trabalhada coletivamente: o que fazer diante de comportamentos individualistas da nova geração? As atividades realizadas pelos nativos digitais são normalmente privadas, tais como ouvir músicas com fones de ouvido, jogar eletronicamente e assistir a filmes em seus computadores, ao contrário da experiência coletiva das salas de exibição. Assim, não é estranho quando constatamos que as facilidades dos equipamentos portáteis de captação e os computadores pessoais para edição e postagem de vídeos em canais na internet exacerbem a realização de pequenos filmes por uma única pessoa. Sem querer desprestigiar a formação do artista como ser uno e completo, há a necessidade da valorização e retomada do processo coletivo de realização, como forma de dar mais qualidade e democratizar a criação das obras. Por isso, o estímulo ao trabalho em equipe nas salas de aula e nos estúdios, em ambientes fora das casas, e o sistema de exercícios em forma de rodízio de funções

apresentam-se como uma real alternativa.

O individualismo dos nativos digitais também se manifesta na forma de pensar e atuar, na busca de uma satisfação privada e imediata, típica do fragmentado indivíduo pós-moderno. Precisamos retomar o ensino mais humanístico e artístico em nossos cursos, como forma de gerar seres humanos e realizadores mais completos e solidários, conscientes de seu papel na sociedade em que estão inseridos e da possibilidade de mudá-la. As escolas devem estimular que essa formação tenha um papel importante nas práticas pedagógicas.

Nesse sentido, é importante para os professores a busca pelo equilíbrio entre respeitar e aproveitar os repertórios e conhecimentos técnicos que os estudantes já possuem e fazê-los compreender a necessidade da filtragem de informações, diferenciar o que tem qualidade do que é superficial, amador, sejam textos, sejam vídeos. Além de educar para pesquisas na rede, com referências teóricas importantes que lhes deem ferramentas para seleção, é essencial a revalorização do cinema e das linguagens audiovisuais, fazendo-os entender que conhecimento e domínio técnico são essenciais, todavia diferentes.

Dado esse contexto, vaporizam-se as diferenças entre ensino meramente teórico e ensino meramente técnico, tornando-se premente a presença de um pensamento horizontalizado para a organização dos cursos, grades, currículos e conteúdos, que devem ser fruto de uma elaboração coletiva e periódica do corpo docente como um todo. Ao ensinarmos, por exemplo, história, estética, crítica, podemos estimular a realização de exercícios práticos como forma de experimentação das estéticas e movimentos estudados, incorporando obras audiovisuais contemporâneas como referências e desconstruindo seus mecanismos. Da mesma forma, ao ministrarmos as disciplinas enquadradas como “práticas” não podemos prescindir da reflexão e transmissão das matrizes teóricas, uma vez que a linguagem é o tesouro das escolas, que hoje podem usar a base técnica, que os estudantes já possuem, para melhor exercê-la. Em outras palavras, propomos fugir da banalização das experiências e conhecimentos como vem se dando, por exemplo, acerca do trabalho dos editores, como se a montagem do filme não fosse um trabalho intelectual, mas apenas de destreza de apertar botões e conhecer os *softwares*, o mesmo ocorrendo com os fotógrafos, como se as câmeras, e não eles, fossem as responsáveis por uma boa imagem.

Para o diagnóstico supramencionado, das mudanças que a passagem do mundo analógico para o digital, é compreensível, como observamos na pesquisa, a recorrência de duas posições extremas por parte dos professores, quase sectárias,

embora cada vez mais minoritárias: uma que trata a tecnologia como inimiga e os novos conteúdos, *a priori*, como “lixo”, só valorizando o filme e a tela grande como “cinema”, (nesse caso, não se leva em conta o repertório dos alunos) e outra que sobrevaloriza a técnica, em uma postura que pode ser considerada tecnófila, colocando-se, nesse caso, na mesma condição que os seus estudantes. Há que se buscar uma harmonia: os professores precisam atualizar-se tecnicamente, tanto em termos tecnológicos, equipamentos e *softwares*, quanto no repertório audiovisual, conhecendo o que é peculiar de cada tela, como seriados, canais de vídeo, vídeos para celulares, estabelecendo um melhor diálogo com seus interlocutores. Por outro lado, é fundamental a compreensão e a transmissão de que existe uma linguagem consolidada, viva e que não depende de *gadgets*, que rapidamente se tornam obsoletos.

Insistimos: as escolas devem dar condições técnicas para a experimentação, essencial a qualquer artista, porém mais do que concentrar todos os esforços na busca pela aquisição de equipamentos mais novos, que rapidamente serão superados, devemos refletir e estudar a linguagem, o papel da tecnologia, seu lugar no mundo e como o ensino acadêmico pode qualificar o seu uso. Às escolas cabe o desenvolvimento de pesquisas com estes vieses, em conjunto com outros cursos de outras áreas, de forma a desvendar a “caixa preta” e ir além do que as simples interfaces que as máquinas oferecem.

Como dissemos ao longo da tese, principalmente no capítulo sobre circulação, o cinema brasileiro, normalmente restrito a telas grandes, está em franca desvantagem ante as novas janelas de exibição, preferenciais para o público, principalmente de jovens, e hegemonicamente ocupadas por produções estrangeiras, o que não é exatamente “uma novidade”. É importante revalorizar os espaços públicos, estimulando os estudantes a frequentarem as salas de exibição e fazerem debates, principalmente das obras brasileiras. Ainda: é interessante para a formação mostrar a importância da assistência das obras nas janelas às quais foram destinadas prioritariamente. A linguagem do cinema nunca deve ser ignorada no ensino, mesmo em cursos de midialogia ou audiovisual, todavia cada tela tem sua especificidade e demandam narrativas e estéticas próprias que devem ser estudadas sem preconceitos nas escolas.

Em CINEMA DIGITAL- OS NOVOS DESAFIOS E SUAS INFLUÊNCIAS NO ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL, estabelecemos diferenciações entre o cinema em tempos de analógico e o cinema em tempos de digital, analisando questões gerais de cada grande área no aspecto específico do filme, na elaboração, na produção, na

realização, na circulação e na preservação e seus impactos no ensino. Reconhecemos que há muito a ser aprofundado merecendo, cada uma, teses específicas, mas mesmo assim nos dispusemos a discorrer parte-a- parte, uma a fim de demonstrar como o ensino pode e deve ser repensado, pois há muitas novidades em curso, algumas negativas e muitas positivas.

Interessa particularmente a questão do filme em todos os seus aspectos de realização e difusão para as escolas que, na prática, já agem como produtoras e precisam ser formalmente reconhecidas como tais, com políticas públicas que permitam a elas uma atuação mais efetiva no mercado, como garantia de exibição das obras ou, antes, com programas para produção e finalização. Acrescente-se que as escolas podem contribuir para a inserção sempre difícil de seus egressos, incubando novas produtoras audiovisuais ou criando produtoras e distribuidoras, a exemplo do que acontece na experiência catalã por nós relatada da ESCAC- Escándalo, e partir para novos desafios, como longas-metragens e seriados para televisão, internet, celulares etc.

Com relação à questão da realização, uma vez demonstradas as mudanças por ela vividas no digital, fizemos uma série de proposituras do capítulo específico. Salientamos, a seguir, algumas.

Ao ensinarmos sobre fotografia, devemos conscientizar os estudantes acerca da importância dos cuidados com os equipamentos e com a captação, luz, continuidade, cor, inclusive em termos de quantidade e uso planejado de material, como fazíamos em tempos de cinema analógico. A proposta de estabelecimento de desafios, com experimentação cada vez mais sofisticada da linguagem e hierarquização no uso dos equipamentos, pode ser uma forma de atenuar os problemas e a ilusão de gratuidade na captação que o uso do digital vem acarretando. Se concordarmos com o fato de que os alunos confundem conhecimento técnico com linguagem, devemos colocar o primeiro em seu lugar, como instrumento da segunda. Repertório, como já dissemos, demanda percepção da imagem, do uso dos princípios da cinematografia, da câmera e da iluminação a serviço de uma história.

Paradoxalmente à posturas individualistas da nova geração, o cinema digital deve acelerar o sentido do compartilhamento, o fluxo é contínuo e constante através de interpenetração entre as áreas desde a pré-produção, ou seja, a direção geral depende da direção de fotografia, que depende da edição, que depende da finalização, que depende da direção de arte, que depende do roteiro, que depende da edição e assim por diante, em um anel de Moebius. Como decorrência, os exercícios de realização e as estruturas curriculares e pedagógicas não podem trabalhar de forma setORIZADA e

verticalizada, cada área sendo planejada individualmente. Pensar o ensino de cinema e audiovisual hoje significa trabalhar cada tema agregando o processo inteiro de realização fílmica, com estruturas organizadas de forma horizontal.

Ainda, com a finalidade de maximizar os potenciais criativos das tecnologias emergentes e formar melhores profissionais, minimizando as banalizações detectadas no mundo digital, nas escolas não de ser resgatados princípios básicos das teorias e da prática cinematográfica, como o cuidado com o roteiro, com a gramática fílmica, com a sintaxe, com a decupagem, com o entendimento do plano e sua função, com o estabelecimento de fluxos de trabalho, mapas de câmera, *check lists*, *story boards*. Além disso, as técnicas de direção de atores e relacionamento em equipe precisam ser revalorizadas.

Agregado a tudo isso vem o processo de pós-produção, cujo ensino não pode mais estar restrito aos últimos anos dos cursos. As facilidades propiciadas pela pós-produção digital abriram novos caminhos e possibilidades, como na manipulação de imagens e sons, na criação de personagens e cenários, essenciais a serem pensados desde a criação dos roteiros, cujo domínio confere ferramentas criativas inéditas aos alunos.

Embora o básico de contar histórias pela representação de ações seja o mesmo desde os gregos antigos, tornando seu ensino ainda fundamental, o público mudou e a dramaturgia contemporânea reconfigurou-se com os hipertextos, a interação, a hipermídia, aproximando-se cada vez mais dos jogos que, ao seu tempo, têm na linguagem cinematográfica a sua matriz. Estudar e pensar no ensino da dramaturgia para grandes e pequenos conteúdos, filmes para diferentes mídias e janelas e para jogos eletrônicos, não só é importante para a melhoria dos conteúdos audiovisuais como para a ocupação de postos de trabalho, pois já é uma demanda dos mercados. Outra necessidade é o reconhecimento e a formação para novas profissões do audiovisual, surgidas com a tecnologia digital, principalmente nas áreas ligadas à pós-produção.

Sobre a ocupação de diferentes telas com diferentes conteúdos: o Brasil precisa conhecer melhor as audiências, quem assiste a que e onde. Nas escolas os estudantes precisam ser estimulados a reconhecer seu público, com quem dialogam, por meio de estudos de audiência dos diversos canais de difusão e de disciplinas ligadas à economia do audiovisual e lançamentos das obras, formando profissionais também para a circulação e comercialização de filmes. Ressaltamos que não estamos levantando aqui a bandeira de que devemos simplesmente nos adequar a uma (suposta) demanda do (s) mercado (s), abrindo mão da experimentação autônoma e criativa dentro das escolas. Ao

contrário, cremos que a expansão do audiovisual advinda do digital permite que obras mais diversas possam ser vistas por públicos diversos desde que, repetimos, se conheçam esses públicos e os melhores caminhos para se chegar até eles. Profissionais independentes, criativos e versáteis, que transitam em diversas áreas e mídias, qualificam o cinema e o audiovisual brasileiros e isso não pode ser uma contradição com a inserção profissional em um mercado já existente ou que necessite ser construído.

Se as escolas agirem como bolhas fechadas em si, o cinema brasileiro sairá em desvantagem, uma das razões pelas quais as obras dos estudantes precisam ser confrontadas com um público. Por uma questão de política geral, os filmes de curta duração são restritos a festivais e mostras, o que não pode ser argumento para que as escolas deixem de se preocupar com a distribuição e exibição de suas obras. Além de atuarem para que os filmes sejam difundidos em outros canais, como televisão e internet, devem ser criados espaços permanentes de intercâmbio de obras entre as escolas, do Brasil e do exterior, um circuito exibidor para telas de cinema, celulares, televisão aberta e por assinatura, e canais de vídeo, visando à criação de um futuro e amplo acervo.

Acerca dos acervos e dos riscos que correm com as efemeridades do digital, a maioria das obras audiovisuais pode se perder, como comentamos no capítulo sobre este tema. Internacionalmente, em todas as áreas, vem se buscando a minimização desse problema, determinando padrões e critérios para a preservação. É essencial que esta discussão se estenda às escolas, valorizando a cultura e o ensino da preservação nos seus currículos e estabelecendo fluxos de catalogação e conservação do que já existe, em diferentes suportes, também assegurando que as obras feitas originalmente em digital não desapareçam ou se corrompam.

Lançamos aqui o questionamento: o que adianta fazer centenas e centenas de obras se elas nunca serão vistas pelo público, de hoje ou do futuro?

Concluindo, o digital impactou sobremaneira o cinema, deu-lhe novo fôlego, trouxe problemas e muitos avanços, que devem se refletir na formação dos realizadores e temos consciência de que ainda há muito a ser estudado.

Deixamos de considerar neste trabalho estudos de caso como análise de filmes, universitários ou não, e de obras audiovisuais feitas sob o signo da hipermídia. A despeito de entendermos que a análise textual é muito importante, não a fizemos por uma demanda de enfoque, equilíbrio e volume. No entanto, esta merece pesquisas aprofundadas, que utilizem, por exemplo, o uso do método comparativo entre as obras realizadas com o analógico e das com o digital e das hipermidiáticas, por exemplo.

Desta tese também podem surgir pesquisas com o intuito de ampliar os conhecimentos acerca das implicações do digital nas escolhas estéticas e de produção dos filmes universitários ou análises mais detalhadas de cada área aqui mencionada, tanto na teoria quanto na prática.

O digital não é apenas mais uma mudança de suporte já que estética, criação e tecnologia misturam-se, combinam-se, perdem-se e se recombinaem na captura, na concepção, processamento, na finalização, distribuição e exibição das imagens e sons. Sequer existe mais o conceito básico de fotografia em sequencia dando a impressão de movimento projetada em uma grande tela, como era nos primórdios do cinematógrafo dos Lumière, porque a elaboração de filmes com o uso do digital pode prescindir até mesmo de câmeras. Por outro lado, o cinema como linguagem e matriz manteve-se vivo e renovado, com novas formas criativas de realização e que podem ser acessadas de qualquer lugar e a qualquer hora.

Assim, a presente pesquisa configurou-se como uma abordagem ampla acerca do cinema digital e seus principais impactos sobre o ensino de cinema e audiovisual brasileiro, com proposituras que, mais do que encerradas em si, são bases para futuros e necessários estudos, que qualifiquem ainda mais a formação de realizadores brasileiros.

REFERÊNCIAS:

BIBLIOGRÁFICAS

- ALTON, John. Painting with light. Berkerley, University of California, 1995.
- ALVES, Bernardo Marquez. O Universo Profissional das Etapas da Produção Sonora Cinematografica. Dissertação de Mestrado orientada pelo professor Thiers Gomes da Silva defendida na UNESP “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” em 2009
- AMPAS. O Dilema Digital- Tradução Cinemateca Brasileira. 2008
- ANCINE. Agora é lei: PLC 116 é sancionado. Disponível em <http://dagavetaproducoes.wordpress.com/2011/09/14/agora-e-lei-plc-116-e-sancionado/> acesso em 01/11/20110
- ANDERSON, Chris. A Cauda Longa: Do Mercado de Massa para o Mercado de Nicho. São Paulo. Editora: Campus- Elsevier. 2006
- _____. Integra da entrevista com Chris Anderson. Revista Época. Exclusivo Online em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75221-5856-433,00.html> acesso em 01/10/2011
- ARISTARCO, Guido. Novo Mundo das Imagens Eletrônicas. Editora: Edições 70. 1990
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual. São Paulo, Pioneira, 1991.
- AUMONT, Jacques. A estética do filme, Campinas, Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. A aventura semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- _____. A câmera clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984
- BAILEY, John, The DI Dilemma, or: Why I Still Love Celluliod., EUA- American Cinematographer in http://www.theasc.com/ac_magazine/June2008/FilmmakersForum/page2.php junho 2008. Acesso em dezembro de 2010.
- BAZIN, Andre. O cinema: ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1987
- BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- _____. Fragmentos de um arquipélago. Imagens, n. 3, dez/1994. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1994, pp. 20-27
- BELTON, John. “Digital Cinema: A False Revolution”. October , Vol. 100, Obsolescence. Spring, 2002.
- BENNETT, Sue.; MATON, Karl et KERVIN, Lisa, The ‘digital natives’ debate: A critical review of the evidence. Inglaterra- British Journal of Educational Technology. Vol 39 No 5 p 778-779: 2008
- BERNARDET, Jean-Claude. O Autor no Cinema. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1994

- BONIFÁCIO, Wilson CINEMA E A EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA Dissertação de Mestrado orientada pelo professor Doutor Geraldo Carlos do Nascimento defendida na UNIP, em julho de 2007
- BUCKLAND, Warren (org.) Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema. Nova York: Paperback. 2009
- BUSH, Vannevar. As we may think. The Atlantic Montlhy. v. 176, n.1; p 101-108, Julho, 1945.
- CARPENTER, Edmund e McLuhan. Revolução na Comunicação. Zahar Editores, 1971
- COSTA, Fernando Moraes da. O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida. Tese (Doutorado em Comunicação Social). UFF. Rio de Janeiro, 2006
- CILECT. The Status Quo and Trend of International Film Education- Interview on CILECT Film Education. Congresso de Pequim 2008.
- COUCHOT, Edmond (trad. Sandra Rey) A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual . Porto Alegre, 2003. Coleção Interfaces, Editora da UFRGS.
- _____A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real, in DOMINGUES, Diana (org.), A arte no século XXI – a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia P. Costa) Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia Rio de Janeiro, 1995. Vol.1, Editora 34.
- _____. Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac e Naify, 2004
- ECO, Umberto e CARRIERE, Jean- Claude. Não Contem com o Fim do Livro. São Paulo. Ed. Record, 2010
- EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro. J. Zahar, 2002
- FIGGIS, Mike, The Digital Fillmaking. Grã Bretanha, Faber and Faber Limited, 2007
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo, EDITORA HUCITEC. 1985
- FORCINE. CARTA DO 1º CONGRESSO DO FORCINE – FÓRUM BRASILEIRO DE ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 2003.
- _____ DELIBERAÇÕES DA PLENÁRIA FINAL DO 6º CONGRESSO DO FORCINE, Rio de Janeiro, março de 2010
- _____ DELIBERAÇÕES DA PLENÁRIA FINAL DO 7º CONGRESSO DO FORCINE- São Paulo, março de 2011

GIANNETTI, Claudia. Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología. Barcelona, L'Angelot, 2002.

GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: Unesp, 1991.

GOSCIOLA, Vicente. Roteiro para as novas mídias: Do game à TV interativa. São Paulo: Senac, 2003

_____ in Artigo Roteiro para as Novas Mídias para participação no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação no NP 08 tecnologias da Informação e da Comunicação, junho de 2004,

<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17808/1/R1572-1.pdf>. acesso em 18/11/2011

GRAY Simon. Hero Shots. In American Cinematographer, Los Angeles, v. 87, n. 7, p. 28-43, Julho. 2006

GUATTARI, Felix. Da produção de subjetividade. In Imagem Máquina – A era das tecnologias do virtual. André Parente (org.) Editora 34. Rio de Janeiro, 1993.

GUIMARÃES, Claudia. O Cinema e os Cinemas diálogos entre estética e tecnologia. Para participação no Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação , em setembro de 2009. in <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1592-1.pdf>. Acesso em outubro de 2010.

HARVEY, David. A condição pós-moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo, in KAPLAN, E. Ann (org.), O mal-estar no pós-modernismo, teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____ Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, São Paulo: Editora Ática, 2007.

LEVY, Pierre (trad. Carlos Irineu da Costa) As tecnologias da inteligência Rio de Janeiro, 1993. Editora 34.

LIPOVETSKY, Gilles O império do efêmero : a moda e seu destino nas sociedades modernas. tradução Maria Lucia Machado. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

LUCA, Luiz Gonzaga de Assis de. Cinema Digital: Um novo cinema? São Paulo: Imprensa Oficial/Fundação Padre Anchieta, 2004

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Lisboa: Gradiva, 1989. 11

MACHADO, Arlindo. Hipermídia: o labirinto como metáfora, in DOMINGUES, Diana (org.),

A arte no século XXI – a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997.

_____. Máquina e imaginário. São Paulo, Edusp, 1993.

_____, A Arte do Vídeo São Paulo, 1988. Editora Brasiliense.

_____. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. in Imagens, n. 3, dez/1994. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1994, pp. 9-14

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem – (Understanding mídia). São Paulo. Editora Cultrix. 1964.

MANOVICH, Lev. The language of New Media. Cambridge, Massachussets Institute of Technology, 2001.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. O som no cinema: da edição de som ao sound design: evolução tecnológica e produção brasileira. Tese (Doutorado em

MOURÃO, Dora. Um cinema com tela muito grande e a interatividade de um CD-Rom – entrevista com Peter Greenaway. In: Cinemais - Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n. 13, set./out. 1998, p.61-72 Comunicação e Estética do Audiovisual). ECA, USP. São Paulo, 2005. 2 volumes.

MORIN, Edgar. A Comunicação pelo Meio (Teoria Complexa de Comunicação) in Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Vol. 1, No 20 (2003)- disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3197> . Acesso em janeiro de 2011.

MURCH, Walter. Num piscar dos olhos. RJ: Zahar, 2004

MURRAY, JANET H. . Hamlet no Holodeck - o Futuro da Narrativa no Ciberespaço- São Paulo, Editora Unesp, 2003

PARENTE, André. Imagem Máquina São Paulo, 1993. Editora 34.

PRENSKY, Marc. Digital Natives, Digital Immigrants. On the Horizon (MCB University Press, Vol. 9 No. 5, October 2001. in <http://www.marcprensky.com/writing/prensky%20-%20digital%20natives,%20digital%20immigrants%20-%20part1.pdf> . Acesso em outubro de 2010.

_____. Digital Natives, Digital Immigrants, Part II: Do They Really Think Differently? On the Horizon (NCB University Press, Vol. 9 No. 6, December 2001 in <http://www.marcprensky.com/writing/prensky%20-%20digital%20natives,%20digital%20immigrants%20-%20part2.pdf> . Acesso em outubro de 2010.

_____. O Aluno Virou o Especialista in <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0..EMI153918-15224.00-MARC+PRENSKY+O+ALUNO+VIROU+O+ESPECIALISTA.html>. Acesso em janeiro de 2011.

PUHOVSKI, Nenad, DV - A SUCCESS STORY. Standing Committee for New Technologies, April, 2000

SALT, Barry. Film style and technology:History and analysis. England, Starwood. Second Edition. 1992.

SANTAELLA, Lucia (1996). Cultura das mídias. 4a. ed. São Paulo: Experimento. 2004.

_____. Culturas e Artes do Pós-Humano: das Culturas das Mídias à Cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. As imagens no contexto das estéticas tecnológicas. In <http://www.arte.unb.br/6art/textos/lucia.pdf> net, acesso em 14 de março de 2010

SILVA, Luciana Rodrigues. A Formação em Cinema Em Instituições de Ensino Superior Brasileiras -UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. Dissertação de Mestrado orientada pela professora Doutora Maria Dora Genis Mourão, defendida na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, em abril de 2004

TRUFFAUT, François. Hitchcock Truffaut Entrevistas – Edição Definitiva. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

WILSON, ANTON. Cinema Workshop. Hollywood: ASC Holding Corp, 4. ed, 1983

Entrevistas citadas diretamente:

ALMAS, Almir. Entrevista à autora gravada em 19/9/2011. São Paulo

ALMEIDA, Ivan. R.:Respostas para Doutorado. Disponível em pelu@terra.com.br. 26/11/10

ANGERAMI, Luis Fernando. Re: sobre a finalização. Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 4/10/2011

BARBOSA. Nanci. Entrevista à autora em gravada 17/08/ 2011. São Paulo

BARONE, João Guilherme. Re: perguntinha sobre a PUC. Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 02/11/2011

BATISTA, Djalma Re: Questionário Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 21/8/2011

BOGALHEIRO, José, Entrevista à autora em gravada novembro de 2010. Barcelona

BONI, Wilson Re: um debate necessário sobre a FOTOGRAFIA Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 24/10/2011

BORGES Tide . Re: A ÚLTIMA (acho) pergunta. Disponível por e-mail para

lurodrigues68@gmail.com em 02/10/2011

CASAS, Armando. Entrevista para autora gravada em novembro de 2010. Barcelona

CASTRALE, Thais. Respostas de Thais Castrale. Disponível à autora por inbox do Facebook. dezembro de 2010

CARDENUTO, Reinaldo. Re: ajuda na minha tese_"pequeno" questionário. Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 06/07/2011

COSTA, André. Re: pesquisa sobre de doutorado. Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 11/7/ 2011

CREMA, Jotagá. Re: estudo do Aurora e do Matrix BO para tese de doutorado. Disponível em lurodrigues68@gmail.com em 30 de junho de 2011

DANTAS, Luiz. RES: uma perguntinha para a tese acerca do curso superior do audiovisual. Disponível em lucianarodrigues68@terra.com.br. Em 22/11/2011

DEBS, Vânia. RES: uma perguntinha para minha tese. Disponível em lurodrigues68@gmail.com , 15/11/2011

DUFOUR, Jean-Louis. Entrevista para autora gravada em novembro de 2010. Barcelona

FIORATTI, Caroline Okoshi. Perguntas sobre o Curso de Cinema. Disponível à autora por inbox do Facebook em 29 de novembro de 2011

GAZDAC, Gyula. Entrevista para autora gravada em novembro de 2010. Barcelona.

GRAZIOSI, Gregório. Re: estudo para tese de doutorado. Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 20/10/ 2010

GUERRA, René. Re: estudo para tese de doutorado. Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 26/11/ 2010

GUPTA, Ravi. Re: Research on the influence of new technologies on the teaching of cinema. Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 05/07/2011 e gravada em novembro de 2010. Barcelona

HOFFMAN, Henner. Entrevista para autora gravada em novembro de 2010. Barcelona

HOLMES, Garth. Entrevista para autora gravada em novembro de 2010. Barcelona

HORT, Peter. Entrevista a autora gravada em novembro de 2010, Barcelona

IBIAPINA, Dacia. Segue questionário com respostas. Disponível por e-mail lurodrigues68@gmail.com em: 09/07/2011

ISIDRO, Marcel. R.:Respostas para Doutorado. Disponível em pelu@terra.com.br, em 2/2/2011

LEOCÁDIO, José. Re: perguntinha. Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 17/09/2011

MAIXENCHS, Josep. Entrevista para autora gravada em novembro de 2010. Barcelona

MAYER, Doe. Entrevista para autora gravada em novembro de 2010. Barcelona

MEDEIROS, Vitor. Re: estudo para tese de doutorado_indicação Elianne Ivo. Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 11/8/ 2011

MIGLIORIN, Cezar. Entrevista por SKYPE à autora gravada em 13/08/2011

MOREIRA, Roberto. Re: ainda a tese. Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em:18/8/2011

MORETTIN, Eduardo. Re:Re: sobre a minha tese. Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 10/08/2011

MOURÃO, Dora- RES: escolas cilect_dúvida. Disponível em lucianarodrigues68@terra.com.br em 20 de agosto de 2011

NEIVA, Humberto Re: ajuda na minha tese_"pequeno" questionário. Disponível em lurodrigues68@gmail.com em 07/07/2011

NOVIS, Carlos Henrique Re:para minha tese. Disponível por e-mail lurodrigues68@gmail.com em: 04/08/2011

OLIVEIRA, Adriano. Re: questionário para minha tese. Disponível em lurodrigues68@gmail.com em 08/08/2011

OLIVEIRA, João Cláudio. Re: estudo para tese de doutorado_indicação Elianne Ivo. Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em:26/7/2011

PENNINGTON, David Re: Questionário de pesquisa- Disponível em lurodrigues68@gmail.com, 13/7/2011

PUHOVSKI, Nenad, Entrevista a autora gravada novembro de 2010- Barcelona

REWALD, Rubens. Re: uma perguntinha (espero que a última) para minha tese. Disponível em lurodrigues68@gmail.com, em 24/9/2011

ROSA, Guilherme Carvalho . Re:Entrevista acerca do curso da UFPEL. Disponível por e-mail lurodrigues68@gmail.com em: 07/07/2011

SABBAGA, Paula, . Re: estudo para tese de doutorado. Disponível no e-mail lurodrigues68@gmail.com em 24/11/ 2010

SANTOS, Mário. Entrevista para autora gravada em novembro de 2010. Barcelona

SAKE, Daniel. Re: estudo para tese de doutorado_indicação Elianne Ivo. Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em:17/7/2011

SCHÜTTE, Jan. Entrevista a autora gravada novembro de 2010- Barcelona

SEMERDJIEV, Stanislav. Entrevista a autora gravada novembro de 2010- Barcelona

TOLEDO, Moira. Re: ajuda na minha tese_"pequeno" questionário. Disponível em 15/08/2011

XAVIER, Lanza . Re: tese de doutorado: perguntas sobre curso na UFPEL. Disponível por e-mail para lurodrigues68@gmail.com em: 04/08/2011

Entrevistas não citadas diretamente:

Adolpho Veloso

Alexandre Palo

Ana Key Kapaz

Andréa Simão

Antonio Carlos Amancio

Arlindo Almeida

Bruno Carmelo

Carla Comino

Carlos Gerbase

Daniela Sabba

Fabiana Funtowiks

Ian Puech

Ivonete Pinto

Julia Cauby

Larissa Cazarini

Lidor Brosh

Nicoli Santini

Otávio Pacheco

Patrícia Alegre

Patrícia Gimenez

Paula Cappuano

Rafael Machado

Sara Girotto

Tássia Quirino

Thiago Fogaça

ANEXO A

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO CÂMARA DE EDUCAÇÃO SUPERIOR RESOLUÇÃO Nº 10, DE 27 DE JUNHO DE 2006. (*)

Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual e dá outras providências.

O Presidente da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de

Educação, no uso de suas atribuições legais, com fundamento no art. 9º, § 2º, alínea “c”, da Lei 4.024, de 20 de dezembro de 1961, com a redação dada pela Lei nº 9.131, de 25 de novembro de 1995, com fundamento no Parecer CNE/CES nº 44/2006, homologado pelo Senhor Ministro de Estado da Educação em 10/4/2006, publicado no DOU de 12/4/2006, e tendo em vista as diretrizes e os princípios fixados pelos Pareceres CNE/CES nºs 776/1997, 583/2001 e 67/2003, resolve:

Art. 1º A presente Resolução institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual, a serem observadas pelas instituições de Educação Superior em sua organização curricular.

Parágrafo único. As mesmas diretrizes aplicam-se às ênfases ou especializações em Cinema e Audiovisual em Cursos de Comunicação Social.

Art. 2º A organização dos cursos/ênfases ou especializações de que trata esta Resolução se expressa por meio do seu projeto pedagógico, abrangendo o perfil do formando, a duração, as competências e habilidades, os componentes curriculares, o conteúdo básico e os complementares, o estágio e as atividades complementares e o sistema de avaliação.

Art. 3º O egresso do curso de Cinema e Audiovisual deve estar capacitado nas seguintes áreas:

a) *Técnica e formação profissional* – voltada para a formação prática, habilita o aluno a atuar profissionalmente nas áreas de Direção, Fotografia, Roteiro, Produção, Som, Edição\Montagem, Cenografia e Figurino, Animação e Infografia.

b) *Realização em cinema e audiovisual* – voltada para o desenvolvimento de projetos de produção de obras de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas.

c) *Teoria, análise e crítica do cinema e do audiovisual* – voltada para a pesquisa acadêmica nos campos da história, da estética, da crítica e da preservação.

d) *Economia e política do cinema e do audiovisual* – voltada para a gestão e a produção, a distribuição e a exibição, as políticas públicas para o setor, a legislação, a organização de mostras, cineclubes e acervos, e as questões oriundas do campo ético e político.

Parágrafo único. O perfil do egresso corresponde a um objetivo de formação teórica e prática que deve ser atendido por todos os cursos de Cinema e Audiovisual.

Art. 4º As competências e as habilidades desejadas, integrantes do perfil profissional citado acima, são as seguintes:

1. assimilar criticamente conceitos que permitam a apreensão e a formulação de teorias;
2. empregar tais conceitos e teorias em análises críticas da realidade, posicionando-se segundo pontos de vista ético-políticos;
3. deter um conjunto significativo de conhecimentos e de informações na área, importantes para a realização de produtos audiovisuais;
4. dominar as linguagens audiovisuais, experimentar e inovar no seu uso;
5. dominar os processos de produção, gestão e interpretação audiovisuais, em sua perspectiva de atualização tecnológica.
6. refletir criticamente sobre sua prática profissional;
7. resolver problemas profissionais de sua área de atuação, formulando alternativas factuais e conceituais diante de questões concretas surgidas na área.
8. saber trabalhar em equipe, desenvolvendo relações que facilitem a realização coletiva de um produto.

Art. 5º São princípios norteadores da estrutura curricular:

1. Cada instituição ou curso, com base na LDB e nas diretrizes curriculares, deverá definir seu projeto acadêmico, bem como seu projeto pedagógico.
2. Os conteúdos e atividades curriculares deverão ser organizados e distribuídos ao longo do curso, de forma orgânica e integradora, e não como mera listagem de disciplinas e atividades desvinculadas umas das outras.
3. A estrutura curricular deverá ser flexível o bastante para permitir ao estudante ser co-responsável pela construção de sua formação acadêmica e das ênfases curriculares.
4. Para tanto, recomenda-se um sistema de orientação acadêmica ou tutorial, de tal forma que o estudante tenha um interlocutor com o qual possa discutir suas opções.
5. As questões teóricas, os exercícios de criatividade e de sensibilização artística e as práticas específicas da área do Cinema e do Audiovisual devem atravessar toda a estrutura curricular, superando falsas dicotomias, como: teoria e prática, técnica e estética, arte e comunicação.

Art. 6º O currículo do curso de Cinema e Audiovisual de cada IES deve conter atividades acadêmicas que contemplem os seguintes eixos:

1. *Realização e Produção* – eixo que contempla o desenvolvimento de obras audiovisuais de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas; incorpora ainda o uso e o desenvolvimento de tecnologias aplicadas aos processos de produção e difusão do audiovisual.
2. *Teoria, Análise, História e Crítica* – eixo que proporciona que o exercício da análise do objeto aborde o pensamento histórico e estético acerca do cinema e do audiovisual por meio do exame das diferenças e das convergências entre os processos históricos dos diferentes meios, e que incide também sobre o campo da organização de acervos.
3. *Linguagens* – eixo que abarca a análise da imagem em seus diferentes suportes, apontando para a especificidade estilística de cada meio e contribuindo para a elaboração de juízos críticos dos produtos audiovisuais.
4. *Economia e Política* – eixo pautado pelas questões ligadas à gestão e à produção, à distribuição e à exibição, levando-se em conta o potencial de inovação tecnológica da área.

Contemplam ainda as questões referentes à ética e à legislação, como também as políticas públicas para o setor, incluindo as de preservação e de restauração dos acervos.

5. *Artes e Humanidades* – eixo interdisciplinar, voltado para as Artes (teatro, artes plásticas, etc.) e as Humanidades (história, literatura, comunicação, etc.).

§ 1º Outros conteúdos complementares poderão enriquecer e diferenciar a formação de cada um dos estudantes, conforme as especificidades de cada projeto pedagógico e as preferências e talentos individuais.

§ 2º No caso de licenciatura, serão considerados os métodos consagrados de formação acrescidos de ênfase na pedagogia da imagem, conciliando princípios dos conteúdos básicos acima expostos.

§ 3º Os cursos de graduação em Cinema e Audiovisual para formação de docentes, licenciatura plena, deverão observar as normas específicas relacionadas com essa modalidade de oferta.

Art. 7º O estágio consiste em estudos e atividades práticas realizados pelo aluno dentro ou fora da unidade em que o curso é ministrado, sob a supervisão de um docente, e que permitem ao discente atuar diretamente no mercado profissional e na iniciação à pesquisa e ao ensino, podendo consistir de:

- a) programas especiais de capacitação;
- b) monitorias;
- c) práticas em laboratórios, além daquelas previstas no currículo regular;
- d) atividades de extensão;
- e) atividades de pesquisa;
- f) trabalho regular em empresas e/ou instituições do setor audiovisual;
- g) trabalho temporário em equipes de produção;
- h) participação em equipes de projetos, entre outras;
- i) intercâmbios universitários;
- j) atividades em incubadoras de empresas.

Parágrafo único. Recomenda-se que os estágios voltados para a inserção profissional do aluno estejam em sintonia com as ênfases ou as especializações oferecidas pelo curso, especialmente aqueles voltados para a produção de obras audiovisuais, possibilitando ao aluno o desempenho de tarefas nas áreas seguintes: direção, captação de imagem ou som, direção de arte, organização e gestão da produção e montagem/edição.

Art. 8º O sistema de avaliação dos cursos de Cinema e Audiovisual deve contemplar, dentre outros critérios:

- 1) o conjunto da produção de obras audiovisuais e de atividades de cultura e extensão realizadas pelos alunos ao longo do curso;
- 2) o conjunto da produção de obras audiovisuais realizadas pelos professores;
- 3) a difusão do conjunto de obras produzidas pelo curso em festivais, mostras e diferentes mídias;
- 4) o parque técnico de equipamentos específicos para as atividades do curso;
- 5) informações sobre a inserção profissional alcançada pelos alunos egressos do curso.

Art. 9º A carga horária dos cursos de graduação será estabelecida em Resolução específica da Câmara de Educação Superior.

Art. 10. As Diretrizes Curriculares Nacionais desta Resolução deverão ser implantadas pelas instituições de educação superior, obrigatoriamente, no prazo máximo de dois anos, aos alunos ingressantes, a partir da publicação desta.

Parágrafo único. As IES poderão optar pela aplicação das DCNs aos demais alunos do período ou ano subsequente à publicação desta.

Art. 11. Esta Resolução entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

ANTÔNIO CARLOS CARUSO RONCA
Presidente da Câmara de Educação Superior

ANEXO B

Portaria Normativa Nº 17, de 28 de dezembro de 2009 - dispõe sobre o Mestrado Profissional no âmbito da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Obs: Fica revogada a Portaria nº 7 de 22 de junho de 2009

O Ministro de Estado da Educação, no uso de suas atribuições,

Considerando a necessidade de estimular a formação de mestres profissionais habilitados para desenvolver atividades e trabalhos técnico-científicos em temas de interesse público;

Considerando a necessidade de identificar potencialidades para atuação local, regional, nacional e internacional por órgãos públicos e privados, empresas, cooperativas e organizações não-governamentais, individual ou coletivamente organizadas;

Considerando a necessidade de atender, particularmente nas áreas mais diretamente vinculadas ao mundo do trabalho e ao sistema produtivo, a demanda de profissionais altamente qualificados;

Considerando as possibilidades a serem exploradas em áreas de demanda latente por formação de recursos humanos em cursos de pós-graduação stricto sensu com vistas ao desenvolvimento sócioeconômico e cultural do País;

Considerando a necessidade de capacitação e treinamento de pesquisadores e profissionais destinados a aumentar o potencial interno de geração, difusão e utilização de conhecimentos científicos no processo produtivo de bens e serviços em consonância com a política industrial brasileira;

Considerando a natureza e especificidade do conhecimento científico e tecnológico a ser produzido e reproduzido;

Considerando a relevância social, científica e tecnológica dos processos de formação profissional avançada, bem como o necessário estreitamento das relações entre as universidades e o setor produtivo; e, finalmente,

Considerando o disposto na Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, e as deliberações do Conselho Técnico-Científico da Educação Superior - CTC-ES e as deliberações do Conselho Superior da CAPES,

Resolve:

Art. 1º A Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES regulará a oferta de programas de mestrado profissional mediante chamadas públicas e avaliará os cursos oferecidos, na forma desta Portaria e de sua regulamentação própria.

Art. 2º O título de mestre obtido nos cursos de mestrado profissional reconhecidos e avaliados pela CAPES e credenciados pelo Conselho Nacional de Educação - CNE e validados pelo Ministro de Estado da Educação tem validade nacional.

Art. 3º O mestrado profissional é definido como modalidade de formação pós-graduada *stricto sensu* que possibilita:

1.a capacitação de pessoal para a prática profissional avançada e transformadora de procedimentos e processos aplicados, por meio da incorporação do método científico, habilitando o profissional para atuar em atividades técnico-científicas e de inovação;

2.a formação de profissionais qualificados pela apropriação e aplicação do conhecimento embasado no rigor metodológico e nos fundamentos científicos;

3.a incorporação e atualização permanentes dos avanços da ciência e das tecnologias, bem como a capacitação para aplicar os mesmos, tendo como foco a gestão, a produção técnico-científica na pesquisa aplicada e a proposição de inovações e aperfeiçoamentos tecnológicos para a solução de problemas específicos.

Art. 4º São objetivos do mestrado profissional:

1.capacitar profissionais qualificados para o exercício da prática profissional avançada e transformadora de procedimentos, visando atender demandas sociais, organizacionais ou profissionais e do mercado de trabalho;

2.transferir conhecimento para a sociedade, atendendo demandas específicas e de arranjos produtivos com vistas ao desenvolvimento nacional, regional ou local;

3.promover a articulação integrada da formação profissional com entidades demandantes de naturezas diversas, visando melhorar a eficácia e a eficiência das organizações públicas e privadas por meio da solução de problemas e geração e aplicação de processos de inovação apropriados;

4.contribuir para agregar competitividade e aumentar a produtividade em empresas, organizações públicas e privadas.

Parágrafo único. No caso da área da saúde, qualificam-se para o oferecimento do mestrado profissional os programas de residência médica ou multiprofissional devidamente credenciados e que atendam aos requisitos estabelecidos em edital específico.

Art. 5º Os cursos de mestrado profissional a serem submetidos à CAPES poderão ser propostos por universidades, instituições de ensino e centros de pesquisa, públicos e privados, inclusive em forma de consórcio, atendendo necessária e obrigatoriamente

aos requisitos de qualidade fixados pela CAPES e, em particular, demonstrando experiência na prática do ensino e da pesquisa aplicada.

Parágrafo único. A oferta de cursos com vistas à formação no Mestrado Profissional terá como ênfase os princípios de aplicabilidade técnica, flexibilidade operacional e organicidade do conhecimento técnico-científico, visando o treinamento de pessoal pela exposição dos alunos aos processos da utilização aplicada dos conhecimentos e o exercício da inovação, visando a valorização da experiência profissional.

Art. 6º As propostas de cursos de mestrado profissional serão apresentadas à CAPES mediante preenchimento por meio eletrônico via internet do Aplicativo para Cursos Novos - Mestrado Profissional (APCN-MP), em resposta a editais de chamadas públicas ou por iniciativa própria das instituições, dentro de cronograma estabelecido periodicamente pela agência.

Art. 7º A proposta de Mestrado Profissional deverá, necessária e obrigatoriamente:

- 1.apresentar estrutura curricular objetiva, coerente com as finalidades do curso e consistentemente vinculada à sua especificidade, enfatizando a articulação entre conhecimento atualizado, domínio da metodologia pertinente e aplicação orientada para o campo de atuação profissional
- 2.possibilitar a inclusão, quando justificável, de atividades curriculares estruturadas das áreas das ciências sociais aplicadas correlatas com o curso, tais como legislação, comunicação, administração e gestão, ciência política e ética;
- 3.conciliar a proposta ao perfil peculiar dos candidatos ao curso;
- 4.apresentar, de forma equilibrada, corpo docente integrado por doutores, profissionais e técnicos com experiência em pesquisa aplicada ao desenvolvimento e à inovação;
- 5.apresentar normas bem definidas de seleção dos docentes que serão responsáveis pela orientação dos alunos;
- 6.comprovar carga horária docente e condições de trabalho compatíveis com as necessidades do curso, admitido o regime de dedicação parcial;
- 7.prever a defesa apropriada na etapa de conclusão do curso, possibilitando ao aluno demonstrar domínio do objeto de estudo com plena capacidade de expressar-se sobre o tema;
- 8.prever a exigência de apresentação de trabalho de conclusão final do curso.

§ 1º O corpo docente do curso deve ser altamente qualificado, conforme demonstrado pela produção intelectual constituída por publicações específicas, produção artística ou produção técnicocientífica, ou ainda por reconhecida experiência profissional, conforme o caso.

§ 2º A qualificação docente deve ser compatível com a área e a proposta do curso, de modo a oferecer adequadas oportunidades de treinamento para os estudantes e proporcionar temas relevantes para o seu trabalho de mestrado.

§ 3º O trabalho de conclusão final do curso poderá ser apresentado em diferentes formatos, tais como dissertação, revisão sistemática e aprofundada da literatura, artigo, patente, registros de propriedade intelectual, projetos técnicos, publicações tecnológicas; desenvolvimento de aplicativos, de materiais didáticos e instrucionais e de produtos, processos e técnicas; produção de programas de mídia, editoria, composições, concertos, relatórios finais de pesquisa, softwares, estudos de caso, relatório técnico com regras de sigilo, manual de operação técnica, protocolo experimental ou de aplicação em serviços, proposta de intervenção em procedimentos clínicos ou de serviço pertinente, projeto de aplicação ou adequação tecnológica, protótipos para desenvolvimento ou produção de instrumentos, equipamentos e kits, projetos de inovação tecnológica, produção artística; sem prejuízo de outros formatos, de acordo com a natureza da área e a finalidade do curso, desde que previamente propostos e aprovados pela CAPES.

§ 4º Para atender situações relevantes, específicas e esporádicas, serão admitidas proposições de cursos com duração temporária determinada.

Art. 8º O desempenho dos cursos de mestrado profissional será acompanhado anualmente e terá avaliação com atribuição de conceito a cada três anos pela CAPES.

§ 1º O credenciamento dos cursos de mestrado profissional pelo CNE terá validade de três anos, sendo renovado a cada avaliação trienal positiva pela CAPES.

§ 2º Quando da avaliação de proposta de curso novo, ou de sua avaliação trienal, o Mestrado Profissional receberá da CAPES graus de qualificação variando dos conceitos 1 a 5, sendo o conceito 3 o mínimo para aprovação.

§ 3º A proposta de curso avaliada seguirá para o CNE para aprovação e credenciamento e posterior autorização do MEC para o funcionamento do curso.

Art. 9º A análise de propostas de cursos, bem como o acompanhamento periódico e a avaliação trienal dos cursos de mestrado profissional, serão feitas pela CAPES utilizando fichas de avaliação próprias e diferenciadas.

Parágrafo único. A avaliação será feita por comissões específicas, compostas com participação equilibrada de docentes-doutores, profissionais e técnicos dos setores específicos, reconhecidamente qualificados para o adequado exercício de tais tarefas.

Art. 10 Em complemento ao disposto no art. 7º, constituem parâmetros para o acompanhamento e a avaliação trienal dos cursos os seguintes indicadores, relativos à produção do corpo docente e, em especial, do conjunto docentes-orientadores-alunos:

1. produção intelectual e técnica pertinente à área, regular nos últimos três anos e bem distribuída entre os docentes, contemplando:

- 1.artigos originais, artigos de revisão da literatura e publicações tecnológicas;
- 2.patentes e registros de propriedade intelectual e de softwares, inclusive depósito de software livre em repositório reconhecido ou obtenção de licenças alternativas ou flexíveis para produção intelectual, desde que demonstrado o uso pela comunidade acadêmica ou pelo setor produtivo;
- 3.desenvolvimento de aplicativos e materiais didáticos e instrucionais e de produtos, processos e técnicas;
- 4.produção de programas de mídia;
- 5.editoria;
- 6.composições e concertos;
- 7.relatórios conclusivos de pesquisa aplicada;
- 8.manuais de operação técnica, protocolo experimental ou de aplicação ou adequação tecnológica;
- 9.protótipos para desenvolvimento de equipamentos e produtos específicos;
- 10.projetos de inovação tecnológica;
- 11.produção artística;
- 12.outros formatos, de acordo com a natureza da área e a finalidade do curso, a critério da CAPES;

2.informações sobre o destino dos egressos do curso, empregabilidade e trajetória profissional;

3.informações, recomendações e observações que constem de relatórios e pareceres das comissões examinadoras de avaliação dos trabalhos de conclusão do mestrado dos estudantes;

4.dimensão e eficácia dos processos de interação com organizações, empresas e instituições da área de especialização e atuação do curso;

5.informações de outra natureza, além daquelas constantes nos relatórios anuais, sobre a produção técnico-científica, produção intelectual e a atividade acadêmica do curso, quando for o caso.

Art. 11 Salvo em áreas excepcionalmente priorizadas, o mestrado profissional não pressupõe, a qualquer título, a concessão de bolsas de estudos pela CAPES.

Art. 12 Os cursos de mestrado profissional já existentes devem providenciar, ao longo do triênio, as mudanças e atualizações que se mostrarem necessárias para a devida adequação ao disposto nesta Portaria.

Art. 13 Fica revogada a Portaria nº 7 de 22 de junho de 2009.

Art. 14 Esta Portaria entra em vigor na data da sua publicação.

ANEXO C

ATITUDE DIGITAL

Recomendações Técnicas para a Imagem e o Som nas Mídias Audiovisuais Digitais

A ABC (Associação Brasileira de Cinematografia), que tem como associados os técnicos responsáveis pela criação da imagem e som do audiovisual brasileiro, vem a público manifestar sua crescente preocupação com a forma com que os seus trabalhos vem sendo apresentados ao público, e propor uma ampla discussão ao longo de toda a cadeia produtiva (técnicos, produtores, realizadores, finalizadores, distribuidores, laboratórios, imprensa especializada(1), autoridades e instituições do cinema).

Esta iniciativa ganhou urgência face aos problemas técnicos constatados pela ABC durante a exibição de muitos filmes nas últimas edições dos principais festivais e mostras realizadas no Brasil, e também na divulgação pelas emissoras de televisão, e tem por objetivo buscar, em conformidade com todos os envolvidos, a melhor forma de preservar a qualidade do audiovisual brasileiro, adotando padrões técnicos universais e aperfeiçoando os procedimentos ao longo do processo produtivo.

Esse é um momento de acelerada transformação tecnológica - com todas as dificuldades e percalços que isso implica, e à ABC cumpre agir no sentido de assegurar ao público a melhor qualidade possível na apresentação da obra audiovisual.

A cadeia produtiva no foto-químico

Até alguns anos atrás o percurso das nossas imagens e sons entre o momento da sua captação e apresentação poderia ser descrito como:

Filmagem > Laboratório > Montagem > Finalização > Copiagem > Projeção

Tradicionalmente, era responsabilidade do Diretor de Fotografia dominar a técnica da filmagem, do laboratório processar a película dentro de padrões rígidos que garantissem a qualidade do registro fotográfico, e do Exibidor projetar os filmes também dentro de padrões que permitissem a reprodução fiel da imagem e som concebidos na origem por Produtores/Diretores, Diretores de Fotografia, Diretores de Arte e Equipe de Som.

Ao Diretor de Fotografia cabia indicar equipamentos e procedimentos técnicos necessários para a impressão no negativo da imagem concebida para o projeto. Era de sua responsabilidade garantir a obtenção de uma imagem de qualidade compatível com o grau de investimento financeiro e artístico de todos os envolvidos no processo de produção e criação.

Para garantir a preservação da qualidade da imagem e som foi necessário desenvolver uma metodologia e criar padrões técnicos de referência para todos os processos. Diretores de Fotografia, Técnicos de Laboratório e de Projeção se pautaram por eles

visando garantir a excelência do espetáculo cinematográfico.

A revolução digital trouxe a falsa esperança de que a qualidade do original seria integralmente preservada ao longo da cadeia de produção. Além disso, o digital inaugurou a facilidade de acesso (preço e acessibilidade), aos equipamentos (hardwares e softwares) por parte dos produtores e técnicos.

Com o desenvolvimento da tecnologia digital, que multiplicou formatos, mídias e codecs (codificadores/decodificadores), surgiu uma enorme diversidade de caminhos para as nossas imagens, da captação até a exibição. Expandiram-se as possibilidades criativas e com isso tornou-se imperativo o estabelecimento de uma metodologia e de padrões rígidos como a que havíamos alcançado no foto-químico. A facilidade das interfaces amigáveis, de certa forma mascara a complexidade crescente dos equipamentos e processos. Um erro numa fase intermediária muitas vezes só aparece quando da exibição da peça finalizada.

A partir de 1999 a tecnologia DLP Cinema (Digital Light Processing), foi aprovada pela indústria cinematográfica norte-americana, sem que entretanto fossem criadas normas técnicas ou padrões definidos para regulamentar o que passou a ser chamado de Cinema Digital. Na ocasião ficou estabelecido que sob essa denominação estariam aquelas exibições realizadas com uma resolução espacial superior a 2K (2 mil pontos por linha).

Seis anos se passaram até que a DCI (Digital Cinema Initiatives), um grupo formado a partir das majors de Hollywood, publicou em um documento abrangente estabelecendo as especificações técnicas para o cinema digital com o intuito de estabelecer limites de qualidade tão altos quanto o fi lme 35 mm(2). Esta iniciativa foi encampada pelo meio cinematográfico e pela SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers) que mais tarde criou um padrão específico para atender tais requisições.

No Brasil, com a alegação de que a produção independente, que hoje migrou maciçamente para o digital, não teria condições de gerar rendas para cobrir os custos da instalação de salas com o padrão DCI, foi adotado informalmente um "padrão brasileiro" que reuniu elementos de hardware e software já existentes no mercado para atender a um modelo de negócio considerado factível pelos empresários da distribuição e exibição digital. Este padrão está sensivelmente abaixo daquele adotado mundialmente para o cinema digital.

Como profissionais da imagem e do som sabemos que o aumento de variáveis no processo digital traz junto o crescimento da probabilidade de erros. Daí a necessidade de se aumentar o controle e não diminuí-lo como muitos erroneamente acreditam, e de adotar normas universais que venham disciplinar a cadeia produtiva do audiovisual.

O registro da imagem cinematográfica e do som implica investimento significativo de capital, criação artística e conhecimento técnico. Existe um processo de construção destes registros a partir de conceitos concebidos pelo núcleo criativo que devem ser

preservados até sua apresentação seja ela em salas de exibição, televisores, computadores pessoais ou dispositivos portáteis.

Ao escolhermos nosso equipamento de captação estamos definindo uma série de especificidades para nossas imagens que devem ser preservadas ao longo do caminho através de um workflow adequado, testado e aprovado pelo produtor.

Outro aspecto que preocupa a ABC nesse momento de transição tecnológica, é a ausência de cursos de atualização, reciclagem e formação de projecionistas e técnicos em projeção digital.

Por outro lado, o sucateamento das sala de exibição em suporte foto-químico, consequência da ausência de investimento numa tecnologia cada vez mais considerada como em vias de desaparecimento, levou a qualidade da exibição nas salas de cinema ao patamar mais baixo que se tem notícia até hoje entre nós.

Nesta conjuntura, a ABC manifesta sua preocupação com o acúmulo de erros e a falta de controle de qualidade em todas as etapas do processo, especialmente na masterização e na exibição, o que compromete o trabalho de todos os envolvidos na criação da imagem e do som (Diretores de Fotografia, Diretores de Arte, Montadores, Figurinistas, Tecnicos de Som, Mixadores, Editores, etc).

Como ação inicial, estamos estabelecendo um Grupo de Trabalho dentro desta Associação, com o objetivo de preparar e divulgar as Recomendações Técnicas para a Imagem e o Som nas Mídias Audiovisuais Digitais; documento que descreverá em detalhe os procedimentos mínimos que assegurem a preservação da qualidade - com a reprodução fiel da imagem e som, da captação até a recepção final da obra.

A experiência do espectador diante das obras audiovisuais é nosso bem maior. Deve ser preservado e aprimorado. Para tanto, convidamos a todos os interessados a se unirem à ABC neste esforço.

São Paulo, 28 de Outubro de 2011

Presidente Vice-Presidente Secretario Tesoureira

Carlos Pacheco Adrian Tejjido Rodrigo Monte Maritza Caneca

Membros do Conselho

Affonso Beato, Alziro Barbosa, Carlos Ebert, Henrique Leiner, Jacob Solitrenick, Jose Francisco Neto, Jose Roberto Eliezer, Lauro Escorel, Lito Mendes da Rocha. Lucio Kodato, Marcelo Trotta, Nonato Estrela, Pedro Farkas, Roberto Faissal, Tide Borges.

ANEXO D

DISCIPLINAS DAS GRADUAÇÕES BRASILEIRAS EM CINEMA E AUDIOVISUAL⁷²

SUL

BACHARELADOS:

RS:

1- Universidade Federal de Pelotas- UFPEL

Habilitações: Cinema e Animação e Cinema e Audiovisual (em extinção)
Cinema e Audiovisual (em extinção)

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Introdução a Animação.*
- *Iconologia da Arte I*
- *Imagem Digital I*
- *Fundamentos do Desenho I*
- *História do Cinema*
- *Fundamentos da Linguagem Visual I*
- *Animação 2D*
- *Iconologia da Arte II*
- *Imagem Digital II*
- *Desenho da Figura Humana*
- *Fundamentos da Linguagem Visual II*
- *História da Animação*
- *Introdução a Linguagem audiovisual*
- *Tecnologias da Animação*
- *Modelagem Geométrica e Visual*
- *Fundamentos do Desenho II*
- *Direção para animação*
- *Introdução ao roteiro*
- *Design de personagens*
- *Edição*
- *Fotografia*
- *Design Sonoro I*
- *Roteiro para animação*
- *Animação 3D*
- *Stop-motion*
- *Pós Produção em Animação*
- *Design Sonoro II*
- *História em Quadrinhos*
- *Jogos*
- *Projeto em Animação I:*
- *Video Arte*
- *Efeitos Visuais*
- *Produção Executiva*
- *Ética e Legislação Marketing*
- *Projeto em Animação II*
- *Metodologia da pesquisa científica para Cinema*
- *Interfaces de Interação*
- *Estágio curricular*
- *Seminário de Orientação.*

2- Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC

⁷² Não estão incluídas nestas grades as disciplinas optativas/seletivas das graduações

Habilitação da Comunicação social: Produção em Mídia Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Introdução à Comunicação*
- *Teoria da Comunicação I*
- *Teoria da Comunicação II*
- *Estética e Cultura Midiática*
- *Metodologia da Pesquisa em Comunicação*
- *Comunicação e Desenvolvimento Regional*
- *Conteúdos Analíticos e Informativos*
- *Sociologia*
- *Antropologia Cultural*
- *Sociedade e Cultura Contemporânea*
- *Conteúdos de Linguagens, Técnicas e Tecnologias Midiáticas*
- *Leitura e Produção de Textos I*
- *Leitura e Produção de Textos II*
- *Leitura e Produção de Textos III*
- *Oficina de Criatividade*
- *Tecnologias da Mídia*
- *Conteúdos Ético-políticos, Sociais e Humanistas*
- *Filosofia*
- *Ética e Legislação em Comunicação*

3- Universidade do Vale do Rio dos Sinos- UNISINOS – São Leopoldo

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Introdução à Linguagem Audiovisual*
- *Introdução à Realização Audiovisual*
- *Imagem Eletrônica*
- *História do Cinema Internacional*
- *Repertório Cinematográfico 1*
- *Teoria da Comunicação*
- *Laboratório de Linguagem*
- *Desenvolvimento de Jogos*
- *Estética e História da Imagem*
- *Decupagem*
- *Fotografia*
- *Direção de Fotografia 1*
- *Gêneros Televisivos 1*
- *História do Cinema Brasileiro*
- *Jornalismo*
- *Direção de Arte 1*
- *Dramaturgia e Literatura*
- *Roteiro 1*
- *Montagem 1*
- *Som 1*

- *Teoria do Cinema 1*
- *Direção de Fotografia 2*
- *Publicidade*
- *Direção de Arte 2*
- *Roteiro 2*
- *Montagem 2*
- *Som 2*
- *Direção*
- *Produção*
- *Animação*
- *Teoria do Cinema 2*
- *Historia da TV Brasileira*
- *Repertório Cinematográfico 2*
- *Finalização*
- *Documentário*
- *Análise Fílmica e Crítica Cinematográfica*
- *Ética*
- *Gêneros Televisivos 2*
- *Cinema Experimental e Videoarte*
- *Especialidade Direção*
- *Especialidade Produção*
- *Metodologia de Pesquisa em Cinema e Audiovisual*
- *Estágio 1*
- *Estágio 2*
- *Trabalho de Conclusão de Curso*

SC:

4- Universidade do Sul de Santa Catarina- UNISUL- Cidade Universitária Pedra Branca.

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Leitura e Produção Textual*
- *Arqueologia do Cinema e do Audiovisual - Linguagem e Tecnologia*
- *Arte e Cultura*
- *Expressão Audiovisual*
- *Ciência e Pesquisa*
- *Laboratório de Vivência – Realização I*
- *Narrativa e Cultura*
- *Arqueologia do Cinema e do Audiovisual – Política e Contexto*
- *Documentário I*
- *Edição e Montagem I*
- *Gestão da Produção Audiovisual I*
- *Laboratório de Vivência – Roteiro I*
- *Filosofia*
- *Teorias do Cinema e do Audiovisual*
- *Roteiro II*
- *Direção de Arte: cenografia, figurino e maquiagem*
- *Cinematografia I*

- *Laboratório de Vivência – Som I*
- *Sociologia*
- *Crítica e Análise Audiovisual*
- *Documentário II*
- *Som II*
- *Gestão da Produção Audiovisual II*
- *Laboratório de Vivência – Dramaturgia e Atuação*
- *Antropologia Cultural*
- *Comunicação e Cultura*
- *Roteiro III – Narrativas Longas*
- *Cinematografia II*
- *Mundo do Trabalho – Legislação e Gestão de Audiovisual.*
- *Laboratório de Vivência – Linguagens Híbridas*
- *Disciplina*
- *Som III*
- *Edição e Montagem II*
- *Cinematografia III*
- *Laboratório de Vivência – Processo de Realização*
- *Projeto Audiovisual – Roteiro: Conceito e Escrita*
- *Projeto Audiovisual – Concepção e Estética*
- *Projeto Audiovisual – Gestão da Produção*
- *Audiovisual III*
- *Laboratório de Vivência – Consultoria Projeto*
- *Projeto Audiovisual – Exibição e Distribuição*
- *Projeto Audiovisual - Realização*
- *Projeto Audiovisual - Pós-produção*
- *Projeto Audiovisual - Dossiê*

5- Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC- Florianópolis
Cinema

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Linguagem Cinematográfica*
- *Fotografia*
- *História do Cinema I*
- *Expressão Escrita I*
- *Teoria da Literatura*
- *Montagem Cinematográfica*
- *Fotografia Cinematográfica*
- *Cinema e Literatura*
- *História do Cinema II*
- *Expressão Escrita II*

- *Dramaturgia*
- *Estudos Culturais*
- *Narrativa Cinematográfica*
- *História da Arte*
- *Cinema e Literatura Brasileira*
- *Cinema Documentário*
- *Gêneros Cinematográficos*
- *Teoria do Roteiro I*
- *Teoria do Cinema I*
- *Cinema e Teorias do Sujeito*
- *Cinema Brasileiro*
- *Teoria do Roteiro II*
- *Teoria do Cinema II*
- *Argumento Cinematográfico*
- *Análise Fílmica*
- *Análise dos Meios Audiovisuais*
- *Roteiro Cinematográfico*
- *Produção Audiovisual*
- *Técnicas de Projetos*

PR:

6- Faculdade de Artes do Paraná- FAP- Curitiba
Cinema e Vídeo

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *História do Cinema I*
- *Semiótica e Semiologia I*
- *Prática de Edição e Montagem I*
- *Fundamentos de Direção*
- *Laboratório de Interpretação*
- *Tópicos de História da Arte*
- *Fotografia*
- *Semiótica e Semiologia II*
- *História do Cinema II*
- *Dramaturgia para Audiovisual/ Oficina de Roteiro I*
- *Direção de atores*
- *Análise da Linguagem Cinematográfica I*
- *Psicologia*
- *Produção Audiovisual I*
- *Direção de Fotografia – Operação de Câmera*
- *Prática de Edição e Montagem II*
- *Análise de Linguagem Cinematográfica II*
- *Dramaturgia para Audiovisual/ Oficina de Roteiro II*
- *Direção de Fotografia – iluminação elétrica*
- *Estudo de Cinema Brasileiro*
- *Documentarismo I*
- *Teorias de Cinema I*
- *Dramaturgia para Audiovisual/ Oficina de Roteiro III*
- *Direção de Audiovisual I*
- *Direção de Arte*

- *Direção de Fotografia*
- *Som e Trilha Sonora*
- *Direção Audiovisual II*
- *Documentarismo II*
- *Prática de Edição e Montagem III*
- *Administração Cultural*
- *Direção Audiovisual III*
- *Metodologia de Pesquisa*
- *Direção de Audiovisual IV*
- *TCC supervisionado*

TECNOLÓGICOS:

RS:

1- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul- PUC RS- Porto Alegre

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *História do Cinema I.*
- *Tecnologias Audiovisuais.*
- *Metodologia da Produção Audiovisual I.*
- *Gramática da Narrativa Visual.*
- *História da Arte.*
- *Roteiro I.*
- *Montagem/Edição.*
- *Imagem I.*
- *Laboratório de Realização I.*
- *Historia do Cinema II.*
- *Documentário.*
- *Metodologia da Produção Audiovisual II.*
- *Roteiro II.*
- *Imagem II.*
- *Áudio I.*
- *Montagem/Edição II.*
- *Laboratório de Realização II.*
- *Metodologia da Produção Audiovisual III.*
- *Dramaturgia.*
- *Roteiro III.*
- *Imagem III.*
- *Direção.*
- *Montagem/Edição III.*
- *Áudio II.*
- *História do Cinema Brasileiro.*
- *Laboratório de Realização III.*
- *Análise Fílmica.*
- *Projeto Experimental I /Roteiro de Produção.*
- *Direção/ Projeto Experimental II*
- *Laboratório de Realização IV.*
- *Mercado Audiovisual.*
- *Teorias e Estética do Cinema.*
- *Laboratório de Realização V.*

2- Universidade Luterana do Brasil- ULBRA- Canoas.

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATORIAS:

- *Fundamentos da Produção Audiovisual.*
- *Análise da Produção Audiovisual.*
- *Roteiro I.*
- *Fotografia para Cinema e Vídeo.*
- *Estética e Comunicação.*
- *Comunicação e Expressão.*
- *Estudo do Cinema Internacional.*
- *Roteiro II.*
- *Direção de Fotografia.*
- *Desenho de Som I.*
- *Direção de Arte.*
- *Marketing Corporativo.*
- *Estudo do Cinema Brasileiro.*
- *Análise do Cinema Documental.*
- *Direção.*
- *Produção Executiva.*
- *Realização I.*
- *Edição e Finalização.*
- *Realização II.*
- *Realização III.*
- *Desenho de Som II.*
- *Animação.*
- *Projeto de Produção Audiovisual.*
- *Cultura Religiosa.*

SC:

3- Universidade Comunitária da Região de Chapecó- UNOCHAPECÓ- Chapecó.
Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Linguagem da Produção Audiovisual*
- *História da Arte*
- *Fotografia*
- *Cinema*
- *História da Comunicação*
- *Ética e Legislação Audiovisual*
- *Laboratório Audiovisual I*
- *Roteiro para Cinema*
- *Produção e Direção*
- *Estética Audiovisual*
- *Teorias da Comunicação*
- *Montagem e Edição*
- *Laboratório Audiovisual II*
- *Roteiro para Tv*
- *Fundamentos do Jornalismo*
- *Produção em Rádio*
- *Produção em Tv*
- *Desenho de Som e Trilha Sonora*

- *Laboratório Audiovisual III*
- *Roteiro para Novas Mídias*
- *Introdução à Publicidade e Propaganda*
- *Produção Publicitária em Tv*
- *Produção Publicitária em Rádio*
- *Motion Graphics Design*
- *Laboratório Audiovisual IV*
- *Gerenciamento de Projetos Audiovisuais*
- *Animação*
- *Produção em Hipermídia*
- *Direção de Arte*
- *Documentário*
- *Fotografia Cinematográfica*
- *Laboratório Audiovisual V*

4- Universidade do Vale do Itajaí- UNIVALI- Itajaí.
Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Sociedade e Cultura*
- *História e Patrimônio Cultural*
- *Processo Criativo*
- *Linguagem Audiovisual*
- *Tecnologia Audiovisual*
- *Redação Audiovisual*
- *Criatividade e Inovação.*
- *Semiótica*
- *Empreendedorismo*
- *Marketing*
- *Áudio*
- *Roteiro*
- *Produção*
- *Montagem e Edição*
- *Fotografia para Cinema*
- *Direção de Arte*
- *Direção*
- *Projeto Interdisciplinar*
- *Imagem: Aspectos Legais.*

SUDESTE

BACHARELADOS:

SP:

1- UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS- UNICAMP - CAMPINAS
Comunicação Social- Habilitação Midialogia

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Oficina de Roteiro I*
- *Oficina de Roteiro II*
- *Cultura Moderna e Imagem*
- *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Midialogia*
- *Fotografia I*
- *Teorias da Comunicação*
- *História da Fotografia*
- *Elementos Fundamentais de Matemática*
- *Captação e Edição de Áudio*
- *Teorias do Signo*
- *Antropologia da Imagem*
- *Planejamento e Produção de Produtos Audiovisuais*
- *Comunicação, Cultura e Sociedade*
- *Tecnologias da Informação e da Comunicação*
- *Recursos Eletrônicos Aplicados à Produção Sonora*
- *História do Rádio*
- *História da TV e do Vídeo*
- *Edição de Produtos Audiovisuais*
- *História do Cinema I*
- *Redes Convergentes*
- *Fotografia Digital*
- *Computação Gráfica*
- *Teoria do Cinema*
- *Fotografia e Movimento*
- *Multimídia*
- *História do Cinema II*
- *Educação e Tecnologia*
- *História do Cinema Brasileiro*
- *História Social da Cultura*
- *Web/Internet*
- *Tecnologias da Informação*

2- Universidade Federal de São Carlos- UFSCAR- São Carlos.

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *História do Audiovisual I*
- *Oficina de Redação*
- *História do Audiovisual II*
- *Teoria da Comunicação*
- *Expressão Audiovisual I*
- *Fundamentos da Tecnologia Audiovisual*
- *Metodologia da Pesquisa*
- *História do Audiovisual no Brasil I*
- *Teoria do Audiovisual I*
- *Fotografia*
- *Expressão Audiovisual II*
- *História do Audiovisual no Brasil II*
- *História do Audiovisual III*

- *Documentário*
- *Teoria do Audiovisual II*
- *Fotografia e Vídeo Digitais*
- *Introdução à Direção*
- *Introdução à Montagem*
- *Introdução à Cinematografia*
- *Introdução à Produção*
- *Introdução ao Roteiro*
- *Introdução ao Som*
- *Introdução à Hipermissão*
- *Realização Audiovisual I*
- *Trilha Sonora*
- *Animação*
- *Som I*
- *Montagem e Edição I*
- *Direção de Fotografia I*
- *Direção I*
- *Produção I*
- *Roteiro I*
- *Hipermissão I*
- *Pesquisa I*
- *Realização Audiovisual II*
- *Elaboração de Projeto*
- *Som II*
- *Montagem e Edição II*
- *Direção de Fotografia II*
- *Direção II*
- *Produção II*
- *Roteiro II*
- *Hipermissão II*
- *Pesquisa II*
- *Realização de Projeto*
- *Coordenação de Projeto*
- *Veiculação de Projeto*
- *Coordenação de Veiculação*
- *Veiculação de Projeto*
- *Coordenação de Veiculação*
- *Estágio em Audiovisual*

3- Centro Universitário Monte Serrat- UNIMONTE- Santos
Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Leitura e Interpretação de Textos- Linguagem Audiovisual*
- *Sociedade e Cultura*
- *Teoria da Comunicação*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido I*
- *Arte e Estética*
- *Filosofia*
- *História do Audiovisual*
- *Oficina de Textos*
- *Psicologia*
- *Tecnologia em Audiovisual*
- *Teoria do Cinema*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido II*
- *Análise da Imagem*
- *Audiovisual Publicitário*
- *Economia e Políticas de Audiovisual*
- *Ética*
- *Oficina de Operação de Câmera e Fotografia*
- *Pesquisa em Comunicação*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido III*
- *Direção em Audiovisual I*
- *Gêneros e Formatos para Mídias Sonoras*
- *Produção Multimídia*
- *Programação de TV*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido IV*
- *Direção de Atores*
- *Direção de Fotografia*
- *Edição Audiovisual*
- *Locução e Apresentação em Rádio e TV*
- *Produção Audiovisual*
- *Roteiro*
- *Animação*
- *Direção de Arte e Cenografia*
- *Direção em Audiovisual II*
- *Dramaturgia Audiovisual*
- *Trilha Sonora e Sound Design*
- *Direção de Documentário*
- *Marketing do Audiovisual*
- *Oficina de Projetos Culturais*
- *Produção em Mídias Sonoras*
- *Produção Executiva*
- *Videografismo e Finalização*

- *Projeto Experimental em Direção Audiovisual*
- *Projeto Experimental em Direção de Arte e Cenografia*
- *Projeto Experimental em Direção de Fotografia*
- *Projeto Experimental em Edição e Finalização Audiovisual*
- *Projeto Experimental em Produção Executiva*

4- Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio- CEUNSP Salto.

Curso de Comunicação Social- Habilitação: Cinema

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Mercado e Formação do Profissional do Cinema*
- *Cultura Cinematográfica*
- *História do Cinema e do Audiovisual I, II, III, IV e V*
- *Teoria do Cinema e do Audiovisual I e II*
- *Imagem I, II e III*
- *Som I, II e III*
- *Argumento e Roteiro I e II*
- *Produção I, II e III*
- *Direção I e II*
- *Direção de Arte*
- *Direção de Atores*
- *Montagem e Finalização I e II*
- *Animação e Efeitos I e II*
- *Não Ficção I e II*
- *Produção e Gestão Cultural I e II*
- *Projeto Integrador I e II*
- *Comunicação e Expressão I, II e III*
- *Ciências Humanas I, II, III, IV e V*
- *Teorias da Comunicação I, II, III e IV*
- *História da Arte I e II*
- *Cultura Cênica*
- *Cultura Musical*
- *Cultura Literária I e II*
- *Gestão e Empreendedorismo I e II*
- *Legislação, Ética e Responsabilidade Social I e II*

5- Centro Universitário Barão de Mauá- CBM- Ribeirão Preto SP.

Comunicação Social- habilitação Audiovisual – Criação e Produção

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Administração e Produção Audiovisual*
- *Animação: Trucagem e Efeitos Especiais*
- *Antropologia*
- *Argumento e Roteiro*

- *Atualidades*
- *Comunicação em Rádio*
- *Comunicação em Televisão*
- *Criatividade e Criação em Multimídia*
- *Direção de Arte: Cenografia*
- *Direção de Ator*
- *Direção de Câmera*
- *Direção de Fotografia e Iluminação*
- *Distribuição e Exibição*
- *Estética e Teoria da Comunicação*
- *Expressão e Comunicação em Cinema e Vídeo*
- *Figurinos*
- *Filosofia*
- *Finalização e Pós-Produção*
- *História da Arte*
- *História da Comunicação e de Audiovisual*
- *História do Cinema Mundial*
- *História do Cinema Brasileiro*
- *História do Brasil*
- *História Mundial*
- *H. Q. – Histórias em Quadrinhos*
- *Informática: Internet*
- *Legislação e Mercado Audiovisual*
- *Linguagem Fotográfica*
- *Linguagem Jornalística*
- *Linguagem Publicitária*
- *Literatura Brasileira (adaptação cinematográfica)*
- *Literatura Mundial (adaptação cinematográfica)*
- *Maquiagem*
- *Montagem e Edição de Imagem*
- *Música para Cinema*
- *Novas Tecnologias*
- *Psicologia*
- *Produção Gráfica*
- *Sociologia*
- *Sonorização: Áudio, Trilha Sonora, Música e Ruídos*
- *Trabalho de Conclusão de Curso – Projeto Final*
- *Vídeoclipe*
- *Web Site*

6- Universidade de São Paulo- Escola de Comunicações e Artes- USP- São Paulo.

Curso Superior do Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *História do Audiovisual I*
- *História do Audiovisual Brasileiro I*
- *Expressão Por Imagens e Sons I*
- *Introdução à Animação*
- *Imagem I*
- *História do Audiovisual II*

- *História do Audiovisual I*
- *História do Audiovisual Brasileiro II*
- *História do Audiovisual Brasileiro I*
- *Expressão Por Imagens e Sons II*
- *Expressão Por Imagens e Sons I*
- *Imagem II*
- *Imagem I*
- *Dramaturgia Audiovisual*
- *Direção I*
- *Expressão Por Imagens e Sons II*
- *Dramaturgia Audiovisual*
- *Documentário I*
- *Imagem III*
- *Imagem II*
- *Som I*
- *Roteiro I*
- *Dramaturgia Audiovisual*
- *Administração e Produção Audiovisual I*
- *Estética e Teoria do Audiovisual I*
- *Documentário II*
- *Documentário I*
- *Som II*
- *Som I*
- *Montagem / Edição I*
- *Teoria das Mídias Audiovisuais I*
- *Análise da Produção Audiovisual Contemporânea*
- *Legislação e Mercado Audiovisual*
- *Projeto Temático Orientado*
- *Direção*
- *Administração e Produção Audiovisual I*
- *Trabalho de Conclusão de Curso*
- *Projeto Temático Orientado*

7- [Fundação Armando Álvares Penteado FAAP- FACOM- São Paulo](#)
[Comunicação Social](#) – Cinema

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Análise da Imagem I*
- *Animação*
- *Antropologia*
- *Argumento I*
- *Cinema Publicitário.*
- *Criatividade*
- *História da Arte I*

- *Língua Portuguesa I*
- *Oficina de Câmera e Iluminação*
- *Sociologia*
- *Teoria da Comunicação I*
- *Análise da Imagem II*
- *Animação Aplicada*
- *Argumento II*
- *Comunicação e Mercado*
- *Direção de Atores*
- *Direção de Produção*
- *Estudos Culturais*
- *História da Arte II*
- *Língua Portuguesa II*
- *Sociologia da Comunicação.*
- *Teoria da Comunicação II*
- *Vídeo I*
- *Edição de Imagem.*
- *Epistemologia em Comunicação.*
- *Estética*
- *Filosofia*
- *Fotografia e Iluminação I*
- *História do Cinema I*
- *Língua Portuguesa III*
- *Roteiro I*
- *Teoria da Comunicação III*
- *Assistência, Direção e Continuidade.*
- *Comunicação e Hipermídia*
- *Direção de Som*
- *Filosofia da Comunicação*
- *Fotografia e Iluminação II*
- *História do Cinema II*
- *Literatura e Dramaturgia*
- *Política Cultural e Mídia*
- *Psicologia*
- *Roteiro II*
- *Cenografia*
- *Cinema Brasileiro I*
- *Comunicação Comparada*
- *Direção de Filme*
- *Fotografia e Iluminação III*
- *Geopolítica Internacional*
- *História do Cinema III*
- *Psicologia da Comunicação*
- *Teorias Sociais do Brasil*
- *Trucagem e Efeitos Visuais*
- *Análise de Filmes*
- *Cinema Brasileiro II*
- *Crítica em Comunicação*
- *Ética Contemporânea*
- *História do Cinema IV*
- *Legislação*

- *Realização Cinematográfica*
- *Seminários de Criação*
- *Teoria do Contemporâneo*
- *Cinema Brasileiro III*
- *Direção de Arte*
- *Documentário*
- *História do Cinema V*
- *Inteligência de Mercado*
- *Montagem e Edição Sonora*
- *Produção Executiva*
- *Roteiro - Projeto*
- *Cenografia e Direção de Arte - Projeto*
- *Cinema Brasileiro IV*
- *Direção - Projeto*
- *Distribuição e Exibição*
- *Fotografia e Iluminação - Projeto.*
- *Montagem - Projeto*
- *Música para Cinema*
- *Pós-Produção e Finalização - Projeto*

8- Universidade Anhembi Morumbi- UAM –São Paulo

Cinema

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Comunicação e Expressão*
- *Estrutura de Roteiros*
- *Estudos da Arte*
- *História do Cinema I*
- *Linguagem Cinematográfica*
- *Comunicação Visual*
- *História do Cinema II*
- *Linguagem Audiovisual*
- *Metodologia: Ciência e Normas Técnicas*
- *Técnicas de Roteiro*
- *Antropologia e Cultura Brasileira*
- *Estudos da Semiótica*
- *Ética e Bases Humanas*
- *História do Cinema Brasileiro I*
- *Técnicas de Animação*
- *Desenvolvimento Humano e Social*
- *Documentário para Cinema*
- *Estudos Fotográficos - Estática*
- *História do Cinema Brasileiro II*
- *Captação de Imagens*
- *Captação de Som*
- *Empreendedorismo e Sustentabilidade*
- *Optativa II*
- *Práticas de Roteiro*
- *Direção de Arte para Cinema*
- *Estágio Profissional*
- *Montagem em Cinema*
- *Oficina de Criatividade e Inovação*
- *Produção Audiovisual*
- *Direção de Atores*
- *Direção em Cinema*

- *Fotografia e Iluminação para Cinema*
- *Projeto Experimental em Cinema*
- *Mercado Cinematográfico*
- *Pós-Produção e Efeitos Especiais*
- *Projeto Experimental em Cinema*

9- Centro Universitário Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial- [SENAC](#)- São Paulo

Audiovisual - Cinema e Vídeo

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Roteiro de ficção I*
- *Realização audiovisual*
- *História do audiovisual I*
- *História do audiovisual brasileiro I*
- *Fundamentos da narrativa e da linguagem audiovisual*
- *Tecnologia do audiovisual*
- *Introdução à fotografia digital*
- *Sociologia*
- *História da arte*
- *História do audiovisual II*
- *História do audiovisual brasileiro II*
- *Roteiro de ficção II*
- *Produção de ficção I*
- *Filosofia*
- *Metodologia da pesquisa*
- *Som de ficção I*
- *Direção de fotografia de ficção I*
- *Edição de ficção I*
- *Direção de arte de ficção I*
- *Direção de ficção I*
- *História do audiovisual III*
- *Roteiro de Multimídia*
- *Produção de ficção II*
- *Direção de atores*
- *Cultura e teoria da comunicação*
- *Som de ficção II*
- *Direção de fotografia de ficção*
- *Edição de ficção II*
- *Direção de arte de ficção II*
- *Direção de ficção II*
- *Roteiro de rádio e televisão*
- *Animação*
- *Direção de arte de multimídia*
- *Multimídia e hipermídia*
- *Teoria do audiovisual*
- *Produção de multimídia*
- *Direção de multimídia*
- *Som de multimídia*
- *Edição de multimídia*
- *Direção de fotografia de multimídia*
- *Direção de arte de TV*
- *Direção de rádio e TV*
- *Edição de rádio e TV*
- *Grafismo eletrônico*
- *História do documentário*
- *Produção de rádio e TV*

- Som de rádio e TV
- Direção de fotografia de TV
- Cultura brasileira
- Tecnologia e negócios de rádio e TV
- Roteiro de documentário
- Edição de documentário
- Produção de documentário
- Audiovisual educativo
- Legislação e ética
- Direção de documentário
- Direção de arte de documentário
- Direção de fotografia de documentário
- Som de documentário
- TCC I – planejamento e preparação
- TCC II – realização

RJ:

_10- Universidade Federal Fluminense- UFF- Niterói
Cinema e Audiovisual
Bacharelado

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Processo de Realização em Cinema e Audiovisual.*
 - *Teoria e Linguagem Cinematográfica.*
 - *Teoria e Prática da Fotografia.*
 - *História das Formas de Expressão.*
 - *Fotografia e Iluminação.*
 - *Teoria da Percepção.*
 - *História do Cinema Brasileiro.*
 - *História do Cinema Mundial.*
 - *Animação.*
 - *Produção em Cinema e Audiovisual.*
 - *Argumento e Roteiro.*
 - *Oficina de Realização I.*
 - *Técnicas de som.*
 - *Antropologia.*
 - *Direção de Arte.*
 - *Oficina de Realização II.*
 - *Edição e Montagem.*
 - *Televisão e Poder.*
 - *Ética, Legislação e Política do Cinema e do Audiovisual.*
 - *Preservação, Memória e Política de Acervos Audiovisuais.*
 - *Planejamento em Realização Cinematográfica.*
 - *Estudos da Narrativa.*
 - *Realização Cinematográfica.*
 - *Pesquisa em Cinema.*
 - *Realidade Sócio-Econômica e Política Brasileira.*
 - *Português XVII.*
 - *Filosofia.*
 - *Projeto Experimental em Cinema.*
- 11- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC-RJ
Habilitação: Cinema
Disciplinas obrigatórias:
- *Teoria da Comunicação*
 - *Introdução ao Jornalismo*
 - *Introdução à Publicidade e Propaganda*
 - *Introdução ao Cinema*

- *Comunicação e Expressão I.*
 - *Teoria da Comunicação II*
 - *Técnicas de Comunicação*
 - *Comunicação Gráfica*
 - *Comunicação Impressa*
 - *O Humano e o Fenômeno Religioso*
 - *Estética da Comunicação de Massa*
 - *Técnicas de Comunicação II*
 - *Comunicação Audiovisual*
 - *Comunicação em Rádio*
 - *Comunicação em Televisão*
 - *Antropologia Cultural*
 - *Comunicação e Literatura Brasileira*
 - *Cinema Mundial I*
 - *Argumento e Roteiro*
 - *Direção de Fotografia*
 - *Política I - Teoria Política*
 - *Cultura Brasileira*
 - *Cinema Mundial II*
 - *Direção Cinematográfica*
 - *Edição em Cinema*
 - *História do Mundo Contemporâneo*
 - *Mídias Globais*
 - *Cinema Brasileiro*
 - *Produção Cinematográfica I*
 - *Projeto de Filme I*
 - *Ética Cristã*
 - *História Econômica, Política e Social do Brasil*
 - *Metodologia da Pesquisa em Comunicação*
 - *Mídias Locais*
 - *Teoria e Crítica Cinematográfica*
 - *Produção Cinematográfica II*
 - *Projeto de Filme II*
 - *Projeto Experimental em Cinema*
 - *Ética Profissional*
- 12- Universidade Estácio de Sá- UNESA- Rio de Janeiro
- Cinema
- Disciplinas Obrigatórias:*
- *Análise Textual.*
 - *Cultura Brasileira.*
 - *Fundamentos das Ciências Sociais.*
 - *História do Cinema Clássico e Moderno.*
 - *Linguagem Cinematográfica.*
 - *Organização da Produção.*
 - *Práticas Audiovisuais.*
 - *Estrutura de Roteiro.*
 - *Gênero Cinematográfico.*
 - *História do Cinema Contemporâneo.*
 - *Introdução à Montagem.*
 - *Introdução ao Som.*
 - *Teoria e Pesquisa Documental.*
 - *Cinema Brasileiro.*
 - *Direção Cinematográfica: Teoria.*
 - *Prática Documental.*
 - *Som do Filme.*
 - *Teorias da Comunicação.*

- *Argumento e Roteiro.*
- *Cinema Brasileiro Contemporâneo.*
- *Direção de Arte em Cinema.*
- *Direção de Atores.*
- *Dramaturgia.*
- *Teoria do Cinema.*
- *Cenografia e Figurino.*
- *Direção Cinematográfica: Ficção.*
- *Estética e Teoria da Montagem*
- *Ética e Legislação para Audiovisual.*
- *História da Cultura e da Sociedade no Mundo Contemporâneo.*
- *Impactos Digitais no Audiovisual.*
- *Produção Executiva em Cinema.*
- *Desenho de Som.*
- *Efeitos Visuais.*
- *Estética de Animação.*
- *Fotografia em Película.*
- *Laboratório de Roteiro de Ficção.*
- *Marketing do Filme.*
- *Metodologia da Pesquisa.*
- *Prática de Direção de Arte.*
- *Prática de Direção de Fotografia.*
- *Prática de Direção de Som.*
- *Prática de Direção e Produção.*
- *Sustentabilidade.*
- *Crítica Cinematográfica.*
- *Cultura Empreendedora.*
- *Pós-Produção.*
- *Preservação, Memória e Política de Acervos Audiovisuais.*
- *Projeto de Captação de Recursos.*
- *Projeto Experimental em Cinema.*
- *Projeto Final de Edição.*

MG:

13- Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF- Juiz de Fora.

Cinema e Audiovisual.

Disciplinas Obrigatórias:

- *Teoria da Comunicação I*
- *Comunicação e Expressão Escrita I*
- *Antropologia II*
- *Sociologia da Comunicação*
- *História da Arte*
- *Teoria da Comunicação II*
- *Comunicação e Expressão Escrita II*
- *Fundamentos do Jornalismo*
- *Introdução aos meios eletrônicos*
- *Comunicação e Expressão Oral*
- *Processo de Informação I*
- *Tecnologia e Imagem*
- *Introdução ao Cinema*

- *Publicidade e Propaganda*
- *Processo de Informação II*
- *Técnica em Rádio*
- *Técnica em TV*
- *Gestão em Comunicação*
- *Semiótica do Espetáculo*
- *Fotografia*
- *Ética na Comunicação e Direito à Informação*
- *Processo de Informação III*
- *Pesquisa em Comunicação I*
- *Estética e Comunicação de Massa*
- *Planejamento e Produção Visual*
- *Comunicação Comunitária*
- *Processo de Informação IV*
- *Técnica de Produção em Jornalismo Impresso*
- *Técnica de Produção em Rádio*
- *Técnica de Produção em TV*
- *Técnica de Produção Hiperídia*
- *Projeto Experimental I*
- *Projeto Experimental II*

14- Centro Universitário UNA – Belo Horizonte

Cinema e Audiovisual

Disciplinas Obrigatórias:

- *Cinema de Animação*
- *Ética e Legislação do Cinema e do Audiovisual*
- *História e Política Contemporâneas*
- *Literatura e Cinema*
- *Metodologia*
- *Processos e Técnicas de Cinema e Vídeo*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido I*
- *Argumento e Roteiro*
- *Fotografia*
- *História da Arte*
- *Pesquisa em Comunicação*
- *Semiótica*
- *Teorias e História do Cinema Mundial*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido II*
- *Captação, Edição e Mixagem de Som*

- *Direção*
- *Direção de Fotografia*
- *Produção para Cinema e Vídeo*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido III*
- *Análise Crítica da Mídia*
- *Antropologia*
- *Direção de Atores*
- *Estética do Cinema*
- *Produção e Roteiro para Vídeo e Televisão*
- *Teorias e História dos Meios Eletrônicos*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido IV*
- *Documentário*
- *Edição e Montagem*
- *Produção Executiva*
- *Teorias e História do Cinema Brasileiro*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido V*
- *Cinema e Psicanálise*
- *Direção de Arte e Cenografia*
- *Figurino*
- *Mídias Digitais*
- *Teoria da Imagem e do Som*
- *Trabalho Interdisciplinar Dirigido VI*
- *Análise e Crítica do Cinema Contemporâneo*
- *Efeitos Visuais*
- *Preservação e Recuperação de Acervo Fílmico*
- *Projeto Experimental*

15- Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG- Belo Horizonte

Cinema de Animação

Disciplinas Obrigatórias:

- *Contexto estético, social, educacional e mercadológico.*
- *Arte e Mídia I*
- *Panorama das artes e seus meios: da pré-história ao início do século XIX.*
- *Cor, Forma e Composição da Imagem Digital*
- *Relações teóricas e operacionais na constituição da imagem. Fundamentos da imagem digital.*
- *Desenho para Cinema de Animação*
- *Fundamentos técnicos: figura humana, objetos, paisagem e movimento voltados para Animação.*
- *Cinema de Animação e Artes Digitais: Estudo de Casos*
- *Apresentação e análise de projetos e obras.*
- *Panorama do Cinema*

- *História do Cinema: seu processo e principais movimentos dos primórdios à contemporaneidade.*
- *Arte e Mídia II*
- *Panorama das artes e seus meios: do século XIX à Arte Contemporânea.*
- *Panorama do Cinema de Animação*
- *Panorama histórico e desenvolvimento técnico dos principais momentos da animação no cinema mundial.*
- *Fundamentos da Linguagem Audiovisual*
- *A linguagem do cinema: recursos fílmicos e estratégias narrativas.*
- *Montagem e Edição*
- *Teorias da montagem e técnicas da edição de imagem e som como construção narrativa.*
- *Fundamentos da Animação*
- *Técnicas tradicionais para síntese de movimento: princípios físicos aplicados às mecânicas da animação.*
- *Panorama da Arte Digital*
- *Concepções e manifestações: dos primórdios à contemporaneidade.*

ES:

16- Universidade Federal do Espírito Santo- UFES- Vitória.

Comunicação Social – habilitação Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Processo Criativo do Audiovisual*
- *História Estética do Audiovisual.*
- *Arte, Cultura e Visual.*
- *Ateliê do Audiovisual 1*
- *Fotografia*
- *Método de Pesquisa do Audiovisual.*
- *História Estética do Audiovisual 2.*
- *Ateliê do Audiovisual 2.*
- *Roteiro 1.*
- *Teoria da Comunicação (perspectivas históricas)*
- *Teorias da Imagem.*
- *Teorias da Comunicação (perspectivas contemporâneas)*
- *Fotografia para Vídeo.*
- *Roteiro 2.*
- *Ateliê de Audiovisual para a Internet*
- *Multimídia e Artes Interativas*
- *Infografia e Videografismo*
- *Multimeios*
- *Audiovisual Contemporâneo*
- *Teorias e Linguagens do Documentário*
- *Edição*
- *Ateliê de Edição*
- *Direção em Audiovisuais*

- *Planejamento e Produção de Set*
- *Processos Criativos no Audiovisual*
- *Gestão de Carreira e Mercado Audiovisual*
- *Linguagem Sonora e Produção de Áudio*
- *Filosofia da arte.*

TECNOLÓGICOS:

SP:

1- Faculdades- VERIS- Campinas.

Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Introdução à Linguagem Audiovisual*
- *Criação e Expressão Sonora*
- *Introdução a Computação Gráfica*
- *Fundamentos de Fotografia*
- *História dos Meios de Comunicação e Hipermídia*
- *Legislação e Direitos Autorais para Rádio, TV e Hipermídia*
- *Projeto Interdisciplinar*
- *Fotografia e Linguagem*
- *Técnicas de Apresentação e Interpretação em Vídeo*
- *Direção de Arte: Cenografia e Figurino*
- *Direção de TV e Vídeo*
- *Redação e Formatação de Roteiro para TV*
- *Planejamento e Organização da Produção*
- *Animação Digital*
- *Edição para TV, Vídeo e Multimídia*
- *Planejamento Visual*
- *Roteiro Audiovisual com Ênfase em Multimídia*
- *Estudos de Programação e Audiência*
- *Expressão Oral*
- *Empreendedorismo*
- *Ética e Responsabilidade Social*
- *Criação e Produção Digital*
- *Aplicações para TV Digital*
- *Comunicação Visual*
- *Novas Mídias de Comunicação*
- *Design Sonoro*
- *Gestão de Projetos para Mídias Digitais*
- *Tecnologias Digitais Aplicadas à Educação*

- *Projeto Integrador*

2- Faculdades Metropolitanas Unidas- FMU- São Paulo.

Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Oficina de Textos*
- *Ética e Legislação*
- *Planejamento e Edição Audiovisual*
- *Roteiro de Áudio e Vídeo*
- *Projeto Integrado 1*
- *Linguagem Aplicada a Áudio*
- *História da Arte*
- *Registro Sonoro*
- *Áudio Digital*
- *Projetos de Sonorização*
- *Transmissão de Áudio*
- *Projeto Integrado 2*
- *Transmissão de Vídeo*
- *Fotografia*
- *Projetos em Audiovisual*
- *Vídeo Digital*
- *Técnicas de Iluminação*
- *Projeto Integrado 3*
- *Composição de Projetos Interativos*
- *Montagem Multimídia*
- *Técnicas de Animação*
- *Publicação pela Web*
- *Computação Gráfica*
- *Projeto Integrado 4*

3- Universidade Anhembi Morumbi- UAM- São Paulo.

Superior de Tecnologia em Produção Multimídia - Design de Animação

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Desenho Anatômico e de Expressão*
- *Desenho de Ambiente*
- *História da Arte e do Design*
- *Modelagem 3D*
- *Roteiro e Storyboard*
- *Animação 3D - Rigging*
- *Animação Clássica*
- *Antropologia e Cultura Brasileira*
- *Formas Teatrais Para Animação*

- *Projeto de Animação Stop Motion*
- *Animação 2D Digital*
- *Animação 3D - Mecânica de Corpos*
- *Curta Metragem em Animação*
- *Design de Som*
- *Linguagem dos Meios Audiovisuais*
- *Animação e Hipermedia*
- *Direção de Arte*
- *Elaboração e Gestão de Projetos em Animação*
- *Oficina de Animação*
- *Pós-Produção e Efeitos Especiais*
- *Projeto Experimental em Animação*

4- Faculdades Integradas Rio Branco FRB- São Paulo.

Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATORIAS:

- *Linguagem Audiovisual*
- *Acústica Aplicada*
- *Fotografia Digital*
- *Roteiro*
- *Projeto Audiovisual*
- *Interfaces Digitais*
- *Linguagem*
- *Estruturação Musical*
- *Meios Interativos e Hipertextualidade*
- *Animação e Videografismo*
- *Técnica de Câmera*
- *Gravação e Captação Sonora*
- *Direito Autoral, Legislação e Contratos*
- *Novas Mídias: Internet e Portabilidade*
- *Audiotécnica para Edição Sonora*
- *Produção Sonora e Musical para Trilhas*
- *Autoração em Novas Mídias*
- *Projeto e Configuração de Estações Multimídia*
- *Edição de Imagens em Sistemas Digitais*
- *Efeitos Especiais e Pós-Produção*
- *Produção Executiva e Gestão Orçamentária*
- *Implementação e Distribuição do Produto Audiovisual*
- *Análise de Mercado Cultural e Corporativo em Multimeios*
- *Produção Audiovisual para o Terceiro Setor*
- *Educomunicação.*

MG:

5- Centro Universitário do Triângulo Mineiro- UNITRI- Uberlândia.

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

Não disponibilizaram outras informações

ES:

6- Faculdades Integradas São Pedro- Vitória

[Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual](#)

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Linguagem Audiovisual*
- *Arte e Estética*
- *Fotografia*
- *Análise de Imagens*
- *Tecnologia e Cultura de Massa*
- *Ética e Legislação*
- *Teoria do Audiovisual*
- *Roteiros I*
- *Direção de Arte*
- *Direção de Fotografia*
- *Metodologia da Pesquisa*
- *Linguagens Sonoras*
- *Roteiros II*
- *Direção*
- *Planejamento e Produção de Vídeo*
- *Edição I*
- *Produção Audiovisual e Sonoplastia*
- *Apresentação e Interpretação*
- *Produção para Web e Técnicas de Animação*
- *Edição II e Finalização*
- *Novas Tecnologias*
- *Projetos e Captação de Recursos para Produtos Audiovisuais*
- *Marketing e Comunicação Empresarial*
- *Trabalho de Conclusão de Curso*

licenciatura

RJ:

1- [Universidade Federal Fluminense UFF – Niterói](#)

Disciplinas obrigatórias:

Teoria e Linguagem cinematográficas

Teoria e Prática das Narrativas

História do Cinema Mundial

História do Cinema Brasileiro

História da TV no Brasil

Análise de Filmes 1

Oficina de Vídeo Processo I

Oficina de Vídeo Processo II

Oficina de Vídeo Processo III

Audiovisual e mídias digitais

Ciência no audiovisual

Audiovisual na sala de aula

Fundamentos da Arte e Educação

Libras I

OEB – Organização da Educação no Brasil

Didática

Psicologia da Educação

Pesquisa prática de ensino I

Pesquisa prática de ensino II

Pesquisa prática de ensino III

Pesquisa prática de ensino IV

Estética (Filosofia)

Sociologia da Cultura

Antropologia I ou Cultura Brasileira II ou Antropologia Visual ou Antropologia da Arte ou Antropologia Brasileira ou Antropologia da Linguagem ou Ritual e Simbolismo

Pesquisa em Ensino de Cinema e Audiovisual

Trabalho Final de Curso (TCC)

CENTRO OESTE

BACHARELADOS:

GO:

1- Universidade Estadual de Goiás UEG- Goiânia.

Comunicação Social - Habilitação Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Filosofia*
- *Antropologia Audiovisual*
- *Leitura Crítica das Mídias*
- *Sociedade Brasileira*
- *Oficina de Texto*
- *Som 1*
- *História do Cinema*
- *Produção Audiovisual 1*
- *História da Arte*
- *História do Cinema Brasileiro*
- *Linguagem Audiovisual*
- *Roteiro 1*
- *Realidade Regional Audiovisual*
- *Fotografia*
- *Som 2*
- *Produção Audiovisual 2*
- *Ética e Legislação do Audiovisual*
- *Teorias da Comunicação*
- *Metodologia de Pesquisa*
- *Roteiro 2*
- *Direção*
- *Produção Audiovisual 3*
- *Produção Cultural*

- *Gestão de Negócios*
- *Planejamento Profissional Orientado*
- *Trabalho de Curso (TC)*

2-Universidade de Brasília- UNB- DF- Brasília

Comunicação Social – Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- ž *Comunicação e universidade*
- ž *Oficina de texto*
- ž *Oficina básica de audiovisual*
- ž *Fundamentos da comunicação visual*
- ž *Introdução à comunicação*
- ž *Linguagem cinematográfica e audiovisual*
- ž *Introdução à fotografia*
- ž *Ética na comunicação*
- ž *História do cinema*
- ž *Teorias da comunicação*
- ž *Métodos e técnicas da pesquisa em comunicação*
- ž *Tecnologias de Comunicação*
- ž *Cinema brasileiro*
- ž *Introdução à linguagem sonora*
- ž *Teorias e estéticas do cinema e do audiovisual*
- ž *Estética da Comunicação*
- ž *Argumento e roteiro*
- ž *Roteiro, produção e realização em áudio*
- ž *Documentário I*
- ž *Direção de atores*
- ž *Direção*
- ž *Produção*
- ž *Fotografia e iluminação I*
- ž *Som I*
- ž *Edição e montagem*
- ž *Oficina de argumento e roteiro*
- ž *Documentário II*
- ž *Direção em audiovisual II*
- ž *Produção II*
- ž *Fotografia e iluminação II*
- ž *Som II*
- ž *Edição e montagem II*
- ž *Políticas de comunicação*
- ž *Pré-Projeto em audiovisual*

- *Legislação, desenvolvimento e produção de projetos*
- *Projeto experimental em audiovisual (TCC)*
- *Comunicação e sociedade*

3-Instituto de Educação Superior de Brasília- IESB- DF- Brasília
Comunicação Social- Cinema e Mídias Digitais

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Documentário I*
- *Projeto Integrador I - Documentário*
- *Introdução Ao Audiovisual*
- *Filosofia*
- *Sociologia*
- *Introdução A Fotografia*
- *Oficina de Redação*
- *História do Cinema*
- *Projeto Integrador II - Videoclip*
- *Redação Para Cinema e Mídias Digitais*
- *Estética e Cultura*
- *Cultura Digital e Interatividade*
- *Teorias da Comunicação*
- *História das Artes Visuais*
- *Redação Para Cinema e Mídias Digitais 2*
- *Literatura e Narrativa Moderna*
- *Projeto Integrador III*
- *Antropologia*
- *Fotografia e Iluminação*
- *Maquiagem e Efeitos Especiais*
- *Interatividade Em Cinema e Mídias Digitais*
- *Direção de Arte*
- *História da Tv e Comunicação Digital*
- *Projeto Integrador IV*
- *Leitura e Produção de Texto*
- *Organização da Produção 1*
- *Direção 1*
- *Montagem e Edição*
- *Projeto Integrador V*
- *Fotografia e Iluminação II*
- *Som*
- *Animação*

- *Direção 2*
- *Finalização de Som e Imagem*
- *Projeto Integrador VI*
- *Documentário II*
- *Música Para Audiovisual*
- *Cinema Brasileiro*
- *Produção Executiva*
- *Projeto Integrador VII*
- *Ética e Legislação*
- *Pesquisa de Opinião*
- *Economia*
- *Trabalho de Curso*
- *Distribuição, Exibição e Lançamento*
- *Estágio Supervisionado*
- *Estudos da Contemporaneidade*

TECNOLÓGICOS:

1- Instituto Científico de Ensino Superior e Pesquisa- ICESP- DF, Brasília.

Comunicação Social – Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Edição Não-Linear*
- *História do Cinema*
- *Linguagem Audiovisual*
- *Oficina de Audiovisual*
- *Projeto Integralizador*
- *Roteiro I*
- *Direção de Arte*
- *Oficina de Fotografia*
- *Projeto Integralizador*
- *Planejamento e Organização da Produção*
- *Roteiro 2*
- *Som do Filme*
- *Cinema Brasileiro*
- *Documentário*
- *Direção do Filme*
- *Elaboração de Projetos para Cinema e Audiovisual*
- *Técnicas de Animação*
- *Análise e Crítica de Filmes*

- *Economia e Gestão do Cinema e do Audiovisual*
- *Finalização e Pós-Produção*
- *Mídias Digitais*
- *Projetos Gráficos*
- *Trabalho de Conclusão de Curso*

2- Universidade Paulista- UNIP- Brasília

Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Atividades Complementares*
- *Áudio Digital Sonorização*
- *Composição e Projeto Gráfico*
- *Comunicação Aplicada*
- *Empreendedorismo*
- *Ética e Legislação*
- *Fotografia Digital*
- *Fotografia e Técnicas de Iluminação*
- *História da Arte*
- *Metodologia Científica*
- *Montagem Multimídia*
- *Oficina de Roteiro Audiovisual*
- *Oficina de Textos*
- *Planejamento Estratégico*
- *Princípios de Sistemas de Informação*
- *Princípios e Técnicas de Animação*
- *Projeto Integrado Multidisciplinar I*
- *Projeto Integrado Multidisciplinar II*
- *Projeto Integrado Multidisciplinar III*
- *Projeto Integrado Multidisciplinar IV*
- *Publicações para Web*
- *Registro Visual e Sonoro*
- *Teorias e Técnicas da Comunicação*
- *Vídeo Digital*
- *Vídeo e Técnicas de Iluminação.*

NORDESTE

BACHARELADOS:

BA:

1- Universidade Federal do Recôncavo da Bahia- UFRB- Cachoeira
Comunicação habilitação- Cinema e Audiovisual

Disciplinas Obrigatórias:

Fundamentos de Filosofia

Linguagem e Expressão Artísticas

Oficina de Textos I

Sociologia Geral

História da Arte Moderna e Contemporânea

Introdução aos Estudos Acadêmicos

Dramaturgia

Linguagem e Expressão Cinematográficas I
 Cultura Brasileira
 Teorias da Comunicação
 Cinema I (Mundo)
 Oficinas Orientadas de Audiovisual I
 Roteirização I
 Linguagem e Expressão Cinematográficas II
 Estética da Comunicação
 Fotografia e Iluminação
 Cinema II (Brasil e Bahia)
 Oficinas Orientadas de Audiovisual
 Roteirização II
 Sonorização
 Montagem e Edição I
 Documentário I (Mundo)
 Teorias do Cinema e do Documentário
 Oficinas Orientadas de Audiovisual III
 Direção
 Montagem e Edição II
 Documentário II (Brasil)
 Análise Fílmica
 Oficinas Orientadas de Audiovisual IV
 Produção
 Novas Tecnologias Aplicadas ao Audiovisual
 Novas Tendências do Documentário
 Gêneros do Documentário
 Crítica Cinematográfica
 Oficinas Orientadas de Audiovisual V
 Economia da Cultura e do Audiovisual
 Metodologia da Pesquisa em Comunicação /Elaboração de Projeto
 Oficinas Orientadas de Audiovisual VI
 TCC

2- Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia- UESB- Vitória da Conquista.

Cinema e Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- Introdução à Filosofia
- Fundamentos da Cultura
- Realidade Brasileira Contemporânea
- Leitura e Escrita de Textos Acadêmicos I
- História da Arte
- História do Cinema no Mundo
- Dramaturgia
- Documentário no Brasil
- Linguagem do Cinema
- História do Cinema no Brasil e na Bahia
- Teorias do Cinema e do Audiovisual I
- Cultura e Subjetividade no Brasil
- Argumento e Roteiro I
- Teorias do Cinema e do Audiovisual II

- *História da TV no Brasil*
 - *Fotografia e Iluminação*
 - *História das Formas e Expressão Artística*
 - *Oficinas I (Figurino e Cenografia)*
 - *Argumento e Roteiro II*
 - *Técnicas de Sonorização em Cinema e Audiovisual*
 - *Tutoria I: Montagem e Edição*
 - *Ética, Legislação e Políticas do Cinema e do Audiovisual*
 - *Pesquisa em Cinema e Audiovisual*
 - *Oficinas II (Produção de Vídeos)*
 - *Direção I*
 - *Tutoria II: Montagem e Edição*
 - *Computação Gráfica*
 - *Estética e Linguagem*
 - *Oficinas III (Produção de Documentários)*
 - *Produção e Distribuição em Cinema*
 - *Direção II*
 - *Animação e Infografia*
 - *Novas Tecnologias*
 - *Oficinas IV (Animação)*
 - *Análise e Crítica Cinematográfica*
 - *Preservação, Memória e Política de Acervos Audiovisuais*
 - *Metodologia da Pesquisa e da Produção em Cinema e Audiovisual*
 - *Elaboração de Projetos*
 - *Oficinas V (Realização de filmes curta metragem)*
 - *Projeto Experimental em Cinema e Audiovisual*
- 3- Faculdade de Tecnologia e Ciências- FTC
- Comunicação Social- habilitação: cinema e vídeo.

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS

- *Língua Portuguesa*
- *Teoria e História do Cinema e Vídeo*
- *Teorias da Comunicação*
- *Elementos e conceitos das Artes Visuais*
- *Linguagens e Produção de Textos*
- *Teorias da Administração I*
- *Metodologia do Trabalho Científico*
- *Direção de Arte I*
- *Ética e Legislação em Comunicação*
- *Introdução à Fotografia*
- *Oficina de Fotografia e Iluminação para Cinema e Vídeo*

- *Meio Ambiente e Sociedade*
- *Computação Gráfica I – Tratamento de Imagem*
- *Oficina de Comunicação Audiovisual*
- *Argumento e Roteiro I*
- *Cinema Brasileiro*
- *Filosofia, Ética e Desenvolvimento Humano*
- *Cibercultura e Novas Tecnologias*
- *Argumento e Roteiro II*
- *Cinema Documentário*
- *Cenografia e Figurino*
- *Liderança e Empreendedorismo*
- *Oficina de Direção em Cinema e Vídeo*
- *Gêneros do Cinema e Vídeo*
- *Computação Gráfica II - Animação*
- *Oficina de Sonorização em Cinema e Vídeo*
- *Cidadania e Interculturalismo*
- *Direção de Atores*
- *Gestão de Negócios em Comunicação*
- *Crítica Cinematográfica*
- *Direção de Arte II*
- *Elaboração de Projetos*
- *Computação Gráfica III – Editoração de DVD*
- *Oficina de Produção em Cinema e Vídeo*
- *Estagio Supervisionado*
- *Projeto Experimental em Cinema e Vídeo*

CE:

4- Universidade Federal do Ceará- UFC- Fortaleza.

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Realização em Cinema e Audiovisual I*
- *Dramaturgia e Narrativa em Cinema e Audiovisual I*
- *Audiovisual e as Artes*
- *Estética e História da Arte I*
- *Teoria e História do Cinema e do Audiovisual I*
- *Ética e Legislação em Cinema e Audiovisual*
- *Fotografia e Iluminação I*
- *Realização em Cinema e Audiovisual II*
- *Fotografia e Iluminação II*
- *Edição e Montagem I*
- *Cinema e Pensamento I*

- *Linguagem e Crítica do Cinema e do Audiovisual I*
 - *Produção I*
 - *Realização em Cinema e Audiovisual III*
 - *Dramaturgia e Narrativa em Cinema e Audiovisual II*
 - *Edição e Montagem II*
 - *Laboratório de Mídias Digitais I*
 - *Estética e História da Arte II*
 - *Teoria e História do Cinema e do Audiovisual II*
 - *Som I*
 - *Realização em Cinema e Audiovisual IV*
 - *Fotografia e Iluminação III*
 - *Laboratório em Mídias Digitais II (Animação)*
 - *Cinema e Pensamento II*
 - *Linguagem e Crítica do Cinema e do Audiovisual II*
 - *Produção II*
 - *Realização em Cinema e Audiovisual V (Não-ficção)*
 - *Fotografia e Iluminação IV*
 - *Dramaturgia e Narrativa em Audiovisual III (Roteiro não-ficção)*
 - *Edição e Montagem III*
 - *Teoria e História do Cinema e do Audiovisual III (Pós-cinemas)*
 - *Som II (Gravação)*
 - *Realização em Cinema e Audiovisual VI (Expressões contemporâneas)*
 - *Edição e Montagem IV*
 - *Laboratório de Mídias Digitais III*
 - *Estética e História da Arte III*
 - *Linguagem e Crítica do Cinema e do Audiovisual III*
 - *Pesquisa em cinema e Audiovisual*
 - *Orientação de Projeto experimental*
 - *Laboratório de Mídias Digitais IV (Web art)*
 - *Economia e Política do Cinema e do Audiovisual*
 - *Projeto Experimental (Cinema ficção)*
 - *Projeto Experimental (Cinema não-ficção)*
 - *Projeto Experimental (TV e vídeo ficção)*
 - *Projeto Experimental (TV e vídeo não-ficção)*
 - *Projeto Experimental (Expressões contemporâneas)*
 - *Projeto Experimental (Monografia)*
- 5- Universidade de Fortaleza- UNIFOR- Fortaleza
 Audiovisual e Novas Mídias
DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:
- *Filosofia Geral e da Comunicação*
 - *Introdução à Computação Gráfica*
 - *Laboratório Experimental I*

- *Língua Portuguesa I*
- *Narrativas Audiovisuais*
- *Elaboração do Trabalho Científico*
- *Fotografia I*
- *Laboratório Experimental II*
- *Língua Portuguesa II*
- *Sociologia Geral e da Comunicação*
- *Animação e Infografia*
- *Estética e Linguagem*
- *História do Audiovisual I*
- *Teoria da Comunicação I*
- *Ética Legislação Audiovisual*
- *História do Audiovisual II*
- *Laboratório Experimental III*
- *Roteiro*
- *Teoria do Audiovisual I*
- *Tutoria I - Produção*
- *Teoria do Audiovisual II*
- *Tutoria II - Realização*
- *Economia do Audiovisual*
- *Estágio Supervisionado*
- *Gestão de Negócios Audiovisuais*
- *Tutoria III- Montagem e Edição*
- *Trabalho de Conclusão de Curso*

PE:

6-Faculdade Maurício de Nassau- FMN- Recife

Cinema

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Comunicação e Expressão.*
- *Estudos Dirigidos I*
- *Informática.*
- *Metodologia da Ciência.*
- *Sociologia.*
- *Teorias da Comunicação.*
- *Antropologia e Cultura Brasileira.*
- *Economia e Gestão.*
- *Estudos Dirigidos II.*
- *Filosofia e Ética.*
- *História da Arte.*
- *Língua Portuguesa.*
- *Estudos Dirigidos III*
- *História do Cinema I*
- *Língua Portuguesa II*
- *Marketing e Empreendedorismo*
- *Realidade Socioeconômica e Política Cultural no Brasil.*

- *Teoria da Imagem.*
- *Dramaturgia.*
- *Estudos Dirigidos IV*
- *Fotografia e Iluminação.*
- *Gênero e Narrativas Cinematográficas.*
- *História do Cinema II.*
- *Redação Cinematográfica.*
- *Estudos Dirigidos V.*
- *Fotografia Digital.*
- *Gêneros e Narrativas Cinematográficas II.*
- *Tópicos Integradores.*
- *Cinema Brasileiro.*
- *Direção em Cinema.*
- *Estudos Dirigidos VI.*
- *Legislação na Comunicação Social.*
- *Montagem e Edição.*
- *Produção Audiovisual II*
- *Direção de Arte e Figurino.*
- *Direção em Cinema II.*
- *Elementos de Linguagem Musical - Sonoplastia.*
- *Estudos Dirigidos VII.*
- *Montagem e Edição II.*
- *Projeto Experimental I*
- *Análise Fílmica.*
- *Crítica Cinematográfica.*
- *Estudos Dirigidos VIII*
- *Projeto Experimental II*

7- Universidade Federal de Pernambuco- UFPE- Recife

Comunicação Social – Cinema

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Cinema Brasileiro*
- *Cinema e Narratividade*
- *Cinema Latino-Americano*
- *Cinema Mundial 1*
- *Cinema Mundial 2*
- *Crítica de Cinema*
- *Teoria do Cinema 1*
- *Teoria do Cinema 2*
- *Anteprojeto de Conclusão*
- *Captação de Som*
- *Design de Som*
- *Direção*
- *Direção de Arte e Cenografia*
- *Documentário Clássico.*

- *Documentário Contemporâneo*
- *Economia Cultural 1*
- *Economia Cultural 2*
- *Edição e Montagem 1*
- *Edição e Montagem 2*
- *Estética e Cultura Visual*
- *Iluminação e Direção de Fotografia*
- *Pré-produção e Produção em Cinema*
- *Pós-Produção e Finalização.*
- *Roteiro Cinematográfico 1*
- *Roteiro Cinematográfico 2.*
- *TCC 1.*
- *TCC 2*

RN

8- Universidade Potiguar- UNP- Natal.

Comunicação Social – Cinema

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

Bases Sociológicas da Comunicação

. *Fundamentos Básicos em Ciências Humanas e da cultura*

. *Fundamentos de técnicas e métodos científicos*

• *Introdução à Comunicação e Arte*

. *Introdução à Educação Superior*

• *Leitura e Produção de Texto*

• *A Cultura de Massa e a Produção do Sentido*

• *Estruturas do roteiro*

• *História da Arte*

• *Introdução ao Cinema*

• *Legislação e ética em Cinema*

• *Cinema brasileiro*

• *Cinema Documental*

• *Narrativa Visual e Linguagem Cinematográfica*

• *Produção Audiovisual*

• *Semiótica aplicada ao Cinema*

• *Cinema de ficção*

• *Desenho de Som e Trilha sonora*

• *Direção em Cinema I*

• *Fotografia e Iluminação*

• *Montagem Cinematográfica*

• *Animação e Computação Gráfica*

• *Direção de fotografia*

• *Direção de produção*

• *Direção em Cinema II*

• *Técnicas de captação de som*

• *Direção de arte e cenografia*

- *Dramaturgia e preparação de atores*
- *Figurino e maquiagem*
- *Montagem e Pós- produção de Imagem e som*
- *Roteiro avançado*
- *Crítica Cinematográfica*
- *Política para Exibição de Filmes*
- *Produção executiva e elaboração de projetos*
- *Projeto experimental em Cinema I*
- *Projeto experimental em Cinema II*
- *Temas atuais em Cinema*

SE:

9- Universidade Federal de Sergipe- UFS- Sergipe
Comunicação Social- habilitação Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Produção e Recepção de Texto I*
- *Sociologia I*
- *Métodos e Técnicas de Pesquisa I*
- *Teoria da Comunicação I*
- *História da Fotografia*
- *Introdução à Filosofia*
- *Fotografia Digital*
- *Teoria da Comunicação II*
- *História do Audiovisual I*
- *Argumento e Roteiro I*
- *Iluminação e Cenografia*
- *Teoria da Imagem*
- *História do Audiovisual II*
- *Linguagem Cinematográfica*
- *Argumento e Roteiro II*
- *Tecnologia e Linguagem dos Meios de Comunicação*
- *Estética e Cultura de Massa*
- *Direção em Cinema e Vídeo*
- *Laboratório de Edição e Imagem I*
- *Animação e Infografia*
- *Comunicação Visual*
- *Comunicação Comparada*
- *Direção de Arte*
- *Laboratório de Edição e Imagem II*
- *Laboratório de Produção Sonora*
- *Laboratório em Mídia Digital I*
- *História da Arte Eletrônica*
- *Laboratório de Produção Sonora II*
- *Produção Audiovisual I*
- *Deontologia da Comunicação*
- *Elaboração de Projetos Experimentais*
- *Direção de Fotografia*
- *Produção Audiovisual II*
- *Computação Gráfica*
- *Legislação e Mercado Audiovisual*
- *Projetos Experimentais em Audiovisual*

TECNOLÓGICOS:

BA:

1- Centro Universitário Jorge Amado- UNIJORGE- Salvador.
Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Gêneros e Formatos Audiovisuais*
- *Fundamentos do Áudio para TV e Vídeo*
- *Informática Aplicada*
- *Oficina de Produção de Programas Audiovisuais*
- *Fundamentos de Iluminação e Fotografia para TV e Vídeo*
- *Qualificação Profissional: Assistente de Produção Audiovisual*
- *Linguagem e Estética do Audiovisual*
- *Operação de Áudio para TV*
- *Inglês Técnico*
- *Operação de Câmera*
- *Roteiro Técnico*
- *Oficina de Produção de Programas Audiovisuais*
- *Qualificação Profissional: Operador Audiovisual*
- *Tendências Contemporâneas do Audiovisual*
- *Efeitos Visuais e Finalização de Vídeo*
- *Edição em Plataformas Digitais de Vídeo*
- *Linguagens Contemporâneas do Audiovisual*
- *Edição e Finalização em Plataformas Digitais de Áudio*
- *Oficina de Produção de Programas Audiovisuais*
- *Projeto Integrador*
- *Qualificação Profissional: Editor/ Finalizador Audiovisual*
- *Estudos Culturais*
- *Oficina de Leitura e Escrita*
- *Produção e Direção de Programas Audiovisuais*
- *Técnicas de Elaboração de Roteiros*
- *Programação em TV*
- *Operação de TV*

PB:

2- Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas- FACISA Campina Grande

Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *História do Rádio, Cinema e Televisão*
- *Novas Técnicas em Produção Audiovisual*
- *Leitura e Produção Textual*
- *Linguagem Audiovisual*
- *Técnicas de Escrita Criativa*
- *Comunicação Organizacional*
- *Metodologia Científica*
- *Planejamento Gráfico e Programação Visual*
- *Computação Gráfica*
- *Informática em Comunicação*
- *Roteiro para Rádio*
- *Direção, Produção e Edição em Rádio*

- *Sonorização e Trilha Sonora*
- *Roteiro para Cinema e Televisão*
- *Direção e Produção em Cinema e TV*
- *Fotografia e Iluminação em Cinema e Televisão*
- *Cenografia, Figurino e Maquiagem*
- *Edição e Finalização*
- *Método de Pesquisa em Comunicação*
- *Empreendedorismo*
- *Gestão em Empresas de Comunicação*
- *Técnicas de Pesquisa*
- *Psicologia Aplicada à Comunicação*
- *Legislação e Ética Aplicadas*
- *Publicidade e Propaganda*
- *Tópicos Especiais*
- *Atividades Complementares*
- *TCC- Trabalho de Conclusão de Curso*

NORTE

BACHARELADOS:

PA:

1- Universidade Federal do Pará- UFPA- Belém.

Cinema e Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *Antropologia Sonora e Visual*
- *Computação para Audiovisual I*
- *História da Arte, do Cinema e Audiovisual I*
- *Estética e Teoria do Cinema e Audiovisual I*
- *Cinema Brasileiro I*
- *História da Arte, do Cinema e Audiovisual II*
- *Roteiro I*
- *Estética e Teoria do Cinema e Audiovisual II*
- *Metodologia da Pesquisa*
- *Cinema Brasileiro II*
- *Fotografia Cinematográfica I*
- *Roteiro II*
- *Estética e Teoria da Fotografia*
- *Teoria da Montagem*
- *Teoria do Som e da Música para Cinema*
- *Seminário Especial I*
- *Análise do Filme*
- *Computação para Audiovisual II*
- *Direção de Arte I*

- *Direção I*
- *Fotografia Cinematográfica II*
- *Som I*
- *Direção de Arte I*
- *Direção de Arte II*
- *Direção II*
- *Edição I*
- *Ética, Legislação e Políticas Públicas*
- *Produção Cinematográfica I*
- *Som II*
- *Seminário Especial II*
- *Crítica Cinematográfica*
- *Economia Cinematográfica*
- *Edição II*
- *Finalização do Filme*
- *Produção Cinematográfica II*
- *Projeto Audiovisual I*
- *Cinema de Animação I*
- *Cinema Documentário*
- *Cinema Publicitário*
- *Direção de Elenco*
- *Estágio II*
- *Projeto Audiovisual II*
- *Seminário Especial III*
- *TCC I*
- *Cinema de Animação II*
- *Estágio III*
- *Cinema Amazônico*
- *Conservação Preventiva de Acervos Audiovisuais*
- *TCC II*

TECNOLÓGICOS

PA:

1- Instituto de Estudos Superiores da Amazônia- IESAM- Belém
 Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *História e Fundamentos do Audiovisual*
- *Técnicas de Iluminação*
- *Câmera e Sonoplastia*
- *Direção*

- *Roteiro para TV e Novas Mídias*
- *Produção I*
- *Estética e Cenografia*
- *Locução*
- *Teorias da Comunicação*
- *Formatação de Projetos para Audiovisual*
- *Edição e Pós - Finalização*
- *TV e WEB*
- *Produção II*
- *Empreendedorismo e Marketing*
- *Stop - Motion e Animação Digital*
- *Ética e Legislação Trabalhista*
- *Trabalho de Conclusão de Curso*

AC:

2- Instituto de Ensino Superior do Acre- IESACRE- Rio Branco.

Produção Audiovisual

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS:

- *História do Audiovisual*
- *Teoria e Técnicas da Comunicação*
- *Oficina de Comunicação, Expressão e Linguagem*
- Teorias do Registro Visual e Sonoro*
- *Fotografia 1*
- *Estudos Dirigidos 1*
- *História da Arte*
- *Roteiro e Redação Audiovisual 1*
- *Teoria e Técnicas de Direção, Iluminação, Filmagem e Gravação*
- *Computação Gráfica*
- *Fotografia Digital*
- *Estudos Dirigidos 2*
- *Técnicas de Direção de TV*
- *Oficina de Edição e Finalização de Imagem e Som 1*
- *Gravação e Mixagem de Áudio*
- *Oficina de Edição e Finalização de Imagem e Som 2*
- *Marketing para Rádio e TV*
- *Estudos Dirigidos 3*
- *Projeto Interdisciplinar 1*
- *Gestão de Organização para Comunicação*
- *Direção de Fotografia*
- *Teoria das Mídias Audiovisuais*
- *Introdução à Animação Audiovisual*
- *Dramaturgia do Audiovisual*

- *Estudos Dirigidos 4*
- *Projeto Interdisciplinar 2*