

**O CINEMA COMO FORMA DE LAZER
NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
Prof. Dr. Victor Andrade de Melo¹
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

Resumo

O intuito deste artigo não é discutir o cinema enquanto forma de educação, pois este é o pressuposto básico que desencadeia nossas reflexões, já que entendemos que os momentos de lazer não devem ser compreendidos como passatempos ingênuos, mas como importantes espaços de desenvolvimento, podendo ou não despertar novos olhares acerca da realidade. O objetivo deste artigo é discutir as barreiras que podem dificultar o acesso ao cinema enquanto opção de lazer. Espera-se que mais pessoas possam ir ao cinema na medida que: a) enquanto cidadãos têm direito de escolha em seus momentos de lazer; b) acreditamos que tal direito está diretamente ligado a educação da sensibilidade, fundamental para a construção de uma nova ordem social.

Um trailer à guisa de introdução

“Conta Plínio que o pintor Apeles expunha os seus quadros em público e ficava escondido atrás das telas. Foi quando apareceu um sapateiro que lhe criticou o defeito das sandálias de uma de suas figuras. Apeles aceitou a crítica do homem modesto. Sucedeu, porém, que o sapateiro não se conteve e foi além das sandálias. Aí, o pintor saiu de seu esconderijo para dizer com veemência: “Sapateiro, não passes do sapato”. E, com isso, se firmou para a crítica toda uma teoria: a de que só os de verdadeiro conhecimento da matéria criticada pudessem falar, pudessem exprimir opinião. Apeles criava assim uma separação rigorosa entre o povo e a obra de arte, entre a crítica do vulgo e o artista” (REGO, 2001, p.31).

A bela crônica de José Lins do Rego bem serve para dar as imagens iniciais de nosso texto, uma espécie de trailer a introduzir as cenas que serão apresentadas no decorrer de nosso filme. A crônica marca a possibilidade de um olhar e um ponto de vista teórico sobre o assunto. Não sendo formado em cinema, nem tampouco profissional daquela área, qual tipo de contribuição poderia dar para entender e desvendar algumas das dimensões da sétima arte?

Sendo professor e pesquisador ligado aos estudos do lazer, mais do que discutir especificamente as narrativas cinematográficas e as especificidades da arte do cinema (o que não significa, por certo, que tais questões possam ser abandonadas), preocupa-me a possibilidade de entender o cinema, uma das manifestações culturais mais difundidas no mundo contemporâneo, enquanto uma forma de lazer. Minha preocupação básica não é com o pintor da crônica, mas com o sapateiro. Como pensa? Que possibilidades tem de expressar seu ponto de vista? Trata-se de refletir acerca de que forma pode ser revisto o equívoco de Apeles, superando o abismo entre o povo e a arte.

Se desejamos que um número maior de pessoas possa ter acesso ao cinema, temos que tomar cuidado não só com a crítica (que não pode ser estruturada como o

¹ . victor@marlin.com.br

iluminar divino que marca diferenças e exclui a priori determinados grupos), mas devemos desvendar quais os fatores que podem impedir e/ou dificultar o acesso irrestrito a essa fantástica forma de ver e representar o mundo.

Logo, o intuito deste artigo não é discutir o cinema enquanto forma de educação, pois esse é o pressuposto básico que desencadeia nossas reflexões, já que entendemos que os momentos de lazer não devem ser compreendidos como passatempos ingênuos, mas como importantes espaços de desenvolvimento, podendo ou não despertar novos olhares acerca da realidade. Guacira Lopes Louro (2000) sintetiza bem tal compreensão:

“Com várias sociedades, incluindo a brasileira, o cinema passou a ser, desde os primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, na qual representações de gêneros, sexuais, étnicas e de classe eram (e são) reiteradas, legitimadas ou marginalizadas” (p.424).

Eis o enredo de nosso filme: alguém que não é especificamente de cinema, mas que o ama, além de o enxergar enquanto pesquisador, pretende discutir as barreiras que podem dificultar o acesso ao cinema enquanto opção de lazer. Espera-se que mais pessoas gostem e possam ir ao cinema na medida que: a) enquanto cidadãos devem ter o direito de escolha em seus momentos de lazer; b) acreditamos que tal direito está diretamente ligado a educação da sensibilidade, fundamental para que possamos compreender a construção de uma nova ordem social.

Luz, câmera, ação! O filme: problemas para pensar o cinema como forma de lazer **Cena 1 - Cinema: indústria ou arte?**

Sendo das formas de arte, uma das mais recentes, até mesmo por ser um produto claro do avanço tecnológico que marca a modernidade, o cinema convive desde suas origens com uma dupla dimensão nem sempre facilmente condicionável. Aliás, sequer nasceu como uma arte, mas como uma curiosidade exposta em feiras e parques temáticos: fascinava à população a possibilidade de observar imagens em movimentos².

De curiosidade tecnológica à gestação de uma linguagem artística, o cinema teve que caminhar necessariamente no âmbito de uma estrutura industrial, na medida em que é uma manifestação que necessita de investimentos elevados para que possa estar disponível. É efetivamente o cinema uma arte cara, desde um processo de produção que envolve muitos profissionais e enorme necessidade de material até as dificuldades de exibição, sempre dependente de salas e equipamentos específicos.

No que se refere a sua dupla dimensão arte/indústria, alguns autores defendem ainda mais: que o cinema é o produto mais adequado a uma nova estética de excitação e estimulação sensorial típicas da vida agitada da modernidade, cujo sentido de velocidade é sempre presente. Estaria o cinema diretamente ligado aos momentos iniciais da sociedade de espetáculo, sendo um produto plenamente a ela ajustado³.

² . Não por acaso a primeira sala de cinema no Brasil é organizada nesses moldes. Em 1897 foi criada o Salão de Novidades Paris, na Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, uma iniciativa de Paschoal Segreto.

³ . Maiores informações podem ser obtidas no estudo organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz (2001).

Obviamente um filme não é um produto ingênuo, mas sim eivado de valores, constituindo-se em um potente dispositivo de representações. Assim sendo, também existem relações de poder ao redor da sua produção: um mercado destinado ao consumo e ao fazer consumir. Necessitando de grandes investimentos e envolvido nesse contexto de relações, como os filmes irão expressar a tensão entre os interesses do mercado e o seu papel enquanto arte, que deve inovar e de certa forma ter um compromisso social? Como equilibrar a necessidade de lucros com as inovações necessárias a qualquer manifestação artística? Como impedir que mercado seja seu “dono” exclusivo? Essas questões são fundamentais para que passemos para a próxima cena.

Cena 2 - “Cinema é a maior diversão”: qual? A questão da qualidade do produto

Inserido o cinema, como todas outras manifestações artísticas, nas tensões geradas pela sociedade de consumo, pode-se perceber o despejar no mercado de um sem número de filmes bastante contestáveis do ponto de vista da qualidade, produtos concebidos a partir de uma estética empobrecida, destinados ao consumo rápido, difundindo valores lineares e que interessam a determinado modelo de sociedade (inclusive para que a indústria cultural possa vender mais produtos dessa natureza).

Se um filme carrega em si uma determinada representação de valores, não podemos negar, mesmo que não consideremos de forma linear, as suas repercussões no cotidiano. Por certo, um filme é só um filme, não é em si a realidade, mas indubitavelmente carrega em si olhares e intencionalidade sobre a sociedade, tendo um forte potencial de influenciar na formação de mentalidades.

Glauber Rocha é enfático ao comentar tal processo em certos filmes:

“O cinema americano, utilizando habilmente os personagens-chaves (...), criou heróis que correspondiam a sua visão violenta e ‘humanitária’ do ‘mundo do progresso’ (...). Sua estrutura de comunicação funciona graças a uma série de elementos, a utilização do estrelismo, a mecânica das intrigas, a fascinação dos gêneros e diversos truques publicitários” (apud. HENNEBELLE, 1978, p.25).

Não podemos deixar de compreender a inserção do cinema no âmbito de um sociedade contemporânea que valoriza de forma nunca vista os estímulos de natureza visual. Em um contexto onde “uma imagem vale mais do que mil palavras”, onde há uma oferta constante e excessiva de símbolos influenciando a construção do imaginário, o papel ocupado pelo cinema ganha força e deve ser adequadamente considerado.

Para Guy Hennebelle (1978), nesse sentido o efeito da atuação do cinema americano é claro:

“Um conjunto de vários milhares de filmes baseados em códigos formais, geradores de uma alienação multiforme e quase sempre sutil, que constitui o principal aparelho da superestrutura ideológica construída pela classe dominante americana” (p.38).

Não por acaso é hoje o cinema uma das manifestações artísticas mais oferecidas. É até mesmo difícil imaginar alguém que nunca tenha assistido um filme, ainda mais

com o advento da televisão. Contudo, é possivelmente também uma das manifestações pior acessadas, em função da restrita possibilidade de escolha e da intencionalidade na oferta de um produto de segunda linha para a maior parte da população.

Devemos, todavia, tomar cuidados com preconceitos. Não se trata de colocar de forma maniqueísta o cinema americano em confronto com o cinema europeu, por exemplo. Nem todo filme da Europa é bom, nem todo filme americano é descartável. E mesmo os produtos descartáveis podem ser consumidos se uma determinada postura crítica existir por parte do público assistente. Deve-se respeitar os gostos e as diferentes intencionalidades que conduzem as pessoas a procurarem o cinema enquanto diversão.

A questão, na verdade, passa a ser: não deveríamos nos preparar (e ser educados) para buscar compreender e acessar as mais diferentes propostas e linguagens cinematográficas? Pode-se escolher com qualidade quando não se conhece as mais diversas possibilidades de escolha? Na cena 3 aprofundaremos mais essa discussão.

Cena 3 - A televisão e o videocassete: heróis ou bandidos?

Podem a televisão e o videocassete matar o cinema? A recém chegada dos filmes na Internet (um mecanismo cada vez mais aperfeiçoado) e a proliferação do DVD constituem-se em novas ameaças? Tais produtos não podem ser encarados de forma maniqueísta, trazendo seu uso vantagens e desvantagens.

Podemos sem dúvida enumerar alguns problemas relacionados ao hábito de assistir filmes em videocassete/DVD/Internet/televisão: a) as imagens são reduzidas e aceleradas, não tendo a mesma qualidade daquelas em película (densidade e profundidade⁴), sem falar nos comerciais e cortes comuns na programação televisiva; b) o ambiente disperso da residência não permite concentração completa no filme, desviando a atenção das minúcias; c) a baixa qualidade da programação de filmes (mesmo na TV a Cabo, embora existam alternativas) e do oferecimento de títulos na grande maioria das locadoras; d) nada substitui o ritual de ir ao cinema, encontrar pessoas, entrar na sala escura e vivenciar coletivamente as emoções de um filme.

A despeito desses problemas, não podemos negar que os novos recursos trazem também benefícios: a) permitem ver filmes que não passaram no circuito ou passaram em circuito restrito, democratizando o acesso a diferentes linguagens cinematográficas, podendo constituir-se em parceiros no processo de educação do olhar; b) permitem rever filmes especiais que não são comumente exibidos; c) permitem estudar, discutir e compreender melhor os filmes, depois da emoção de sua exibição/observação inicial.

Em alguns casos, na verdade, não resta outra alternativa: somente 7% dos municípios brasileiros possui cinema (isto é, 4.455 não dispõem), enquanto 64% possuem video-locadoras e 98% acesso à televisão (JORNAL DO BRASIL, 2001)⁵.

Assim, mais uma vez caímos na questão da educação do olhar: preparar as pessoas para escolher melhor. Contudo, adenda-se a tal discussão um novo fator: como educar as pessoas quando é restrito o acesso? Educadas as pessoas, onde elas poderiam escolher narrativas cinematográficas diversas?

Corta!! Passemos para a cena 4 e identifiquemos os problemas de distribuição das possibilidades de olhar pela cidade do Rio de Janeiro

⁴ . Para que se possa ter uma idéia das diferenças, as imagens em película possuem cerca de 6000 pixels, enquanto as de DVD, melhores que as de vídeo, possuem cerca de 10% disso: 600 a 700 pixels.

⁵ . FAVELIZAÇÃO atinge 30% das cidades. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, primeiro caderno, p.5, 18 de abril de 2001. As restrições das possibilidades de acessos aos bens culturais é um problema sério em todo o país. O caso do Rio de Janeiro foi assunto de matéria do jornal O Dia, publicada em 6/6/2001.

Cena 4 - O circuito de cinema pela cidade: quem pode ver o quê?

É sem dúvida o Rio de Janeiro uma cidade privilegiada no que se refere ao número de cinemas e a diversidade de possibilidades de assistir diferentes narrativas cinematográficas. Obviamente estamos longe de outras cidades do mundo (como Paris), mas temos boas opções no que se refere à quantidade e qualidade de filmes exibidos.

Mais ainda, depois de um período de crise, quando vários cinemas fecharam (virando igrejas, supermercados etc.), assistimos na cidade, nos últimos 5 anos, a um rápido crescimento do número de salas, basicamente em função da chegada dos cinemas Multiplex. Na verdade, no Brasil inteiro passamos de 1300 salas em 1995, para 1705 nos dias de hoje, ainda longe das 3276 salas de 1975, quando Dona Flor e Seus Maridos levou o recorde de 12 milhões de pessoas ao cinema (ALMEIDA, 2001). Contudo, será que as coisas podem ser encaradas de forma tão otimistas?

Os dados nos apresentam bem as possibilidades de acesso a arte cinematográfica no Rio de Janeiro. A cidade possui hoje 140 salas, divididas em somente 43 cinemas, o que reduz significativamente a possibilidade da população encontrar um cinema perto de sua residência, um fator que não pode ser desconsiderado quando se refere a aquisição do hábito de ir ao cinema.

Ao contrário do passado, quando em praticamente cada bairro da cidade havia um cinema, normalmente grande e belo, com uma programação intensa que não se restringia a projeção, hodiernamente somente 20 bairros possuem cinemas, a maioria em shoppings. O ato de ir ao cinema modificou-se claramente, não sendo mais o programa principal, mas um adendo, restringindo-se ao ato de simplesmente ver o filme (quando não substituído pelo hábito de assisti-los em casa).

Antigos cinemas luxuosos (com grandes telas) foram divididos, dando origem a várias salas pequenas, muitas vezes com qualidade técnica inferior. Um exemplo claro disso é o São Luiz, localizado no Largo do Machado. Foi construído por Severiano Ribeiro, na década de 30 (1700 lugares), sendo uma cópia do Radio City Music Hall de Nova Iorque, de forma a contrapor o sucesso do Metro Boavista, da MGM, na Cinelândia (recentemente fechado). Nos dias de hoje o São Luiz está dividido em 3 salas.

Exceções são as salas dos grupos Multiplex (Cinemark e Paramount), sempre com salas confortáveis, telas de bom tamanho, boa sonorização, segurança, tudo adequado se não fosse a qualidade da programação apresentada, e esse parece ser um grande problema ao discutirmos a temática.

Falemos um pouco sobre as diferenças entre o que chamamos de cinema “circuitão” e “alternativo”. A primeira grande indústria cinematográfica foi a norte-americana, organizada a partir de Hollywood, dentro dos parâmetros de um modelo conhecido com *Star System*: grandes estúdios que detinham o controle sobre todas as fases (produção, filmagem, exibição), contratavam grandes artistas e diretores para ancorar os filmes, se empenhando em exportar esse modelo cinematográfico, criando um esquema global de consumo desse produto (COSTA, 1989).

Mesmo que nas décadas de 20, 30 e 40 tenham surgido alternativas a tal perspectiva, tanto fora do Estados Unidos (como as vanguardas russas, cujo destaque é Eisenstein, e o cinema expressionista alemão) quando dentro (com algumas tentativas de produção independente, por exemplo, com Charles Chaplin), podemos afirmar que esse foi o grande modelo de difusão cinematográfica naquele momento inicial.

Nos anos 50 e 60, contudo, surgem com força novas contestações e alternativas cinematográficas. Desencadeando tais contraposições, podemos situar o Neo-Realismo

italiano, seguido da Nouvelle Vague francesa, do Free Cinema inglês e de muitas outras escolas, inclusive do Cinema Novo no Brasil. Mesmo respeitando as diferenças que existem entre tais escolas, tanto entre uma e outra quanto nos diferentes momentos em seu interior, pode-se situar algumas características básicas: a) a busca de inovações estéticas; b) uma relação diferenciada com o contexto social e com o próprio ato de filmar; c) a busca da originalidade e a concessão de maior liberdade a atores e principalmente diretores para que possam escolher o caminho do filme; d) a busca de alternativas à utilização excessiva de efeitos especiais e aos gastos estrondosos.

Em linhas gerais, poderíamos chamar o filme produzido segundo o modelo norte-americano de cinema “circuitão”, enquanto o segundo de “alternativo”. Contudo, essa diferenciação não é sempre tão clara, em função de modificações ocorridas no final da década de 60 e início dos anos 70.

Naquele momento, passou o cinema por uma grande crise estrutural, sendo identificada uma queda de ocupação e fechamento de salas, uma diminuição da produção e uma crise financeira nos grandes estúdios. A crise foi econômica, mas também reflexo das novas possibilidades abertas pelas cinematografias emergentes e do momento cultural de contestação.

Houve por parte dos grandes estúdios, então, uma reorientação de seus parâmetros, que em linhas gerais pode ser definida com a aproximação de algumas dimensões preconizadas pelos novos autores. Percebemos uma nova articulação com linguagens emergentes (quadrinhos, por exemplo), uma preocupação com o desenvolvimento de novas tecnologias, uma articulação com novas mídias (televisão e vídeo), uma revisão superficial mas sensível da estética da narrativa e uma concessão de maior liberdade para diretores, o que possibilitou o surgimento de cineastas de grande fama (Woddy Allen, Steve Spielberg, F.F. Coppola, M. Scorsese, entre outros).

Denunciador da aproximação dos grandes estúdios com alguns elementos apresentados pelas escolas nacionais é o fato de que todos têm uma empresa específica para distribuir filmes que se aproximam do modelo “alternativo” e/ou “independente”. Gesta-se assim um produto híbrido, nem tão “circuitão”, nem tanto “alternativo”⁶.

Em muitos países, o avanço das escolas nacionais não conseguiu deter o avanço feroz do cinema de Hollywood. No Brasil, por exemplo, ao contrário da década de 50/60, quando as chanchadas eram os filmes mais assistidos, e da década de 70, quando o cinema brasileiro ainda resistia com grandes bilheterias, nos dias de hoje os filmes norte-americanos captam a maior parte do público, embora o cinema brasileiro esteja se reerguendo e buscando um caminho de produção, depois de uma enorme crise no fim dos anos 80 e início dos anos 90.

Já em outros países foi diferente. Recentemente, na França alcançou-se a marca de 51% dos ingressos vendidos para a assistência de filmes franceses, enquanto somente 34,5% para filmes americanos. Filmes nacionais recordistas têm atingido a marca de 5 milhões de espectadores (Le Fabulex destin d’Amélie Poulain, de Jean-Pierre Jeunet, 2001). No ano de 2000, foram produzidos 171 títulos franceses e em 2001, os filmes franceses já mobilizaram 35 milhões de espectadores (ALMEIDA, 2001b).

Para tal, aquele país desenvolveu um eficaz esquema de incentivo a produção, que passa por sobretaxa para exibição de filmes estrangeiros e pela obrigatoriedade de investimento de emissoras de televisão na cinematografia nacional. Tal modelo já

⁶ . O implacável Guy Hanneble (1978) afirma que: “(...) as mudanças significativas na indústria cinematográfica americana são o resultado de uma política de adaptação às flutuações do mercado, o que é indispensável à sobrevivência da metrópole californiana como empresa financeira” (p.51).

começa a também influenciar a Itália e a Espanha. Walter Salles (2001) é bastante claro no que se refere à conquista francesa:

“A reação contra a repetição das imagens não é, no entanto, suficiente para entender a forte escalada da produção na França. Por trás desse sucesso, há toda uma filosofia de planejamento do Estado na área audiovisual, que vem sendo afinada há mais de 20 anos. Não se baseia em recusa fiscal, e sim no conceito de que a pluralidade da produção deve ser financiada pelos recursos provenientes do próprio setor audiovisual” (p.10).

No Brasil, também existem propostas em desenvolvimento baseadas no modelo europeu de desenvolvimento da cinematografia nacional⁷. Salles (2001) afirma que:

“Se forem criadas condições para que uma produção polifônica se estabeleça efetivamente no Brasil, contemplando desde os nossos mestres até a moçada do digital, teremos chances concretas de avançar” (p.10).

De qualquer forma, sem preconceitos e respeitando diferenças, é possível classificarmos os diferentes filmes de acordo com o seu perfil: a) circuito; b) alternativo; c) híbrido, que no Brasil na maior parte das vezes ocupa o espaço de salas “alternativas”. É possível então identificar salas que privilegiam a exibição de um ou outro perfil, organizadas em torno de grupos responsáveis por tal apresentação⁸.

Vejamos que tipo de cinema prioritariamente tem sido difundido pela cidade, sempre na ótica do não preconceito, mas sim da oportunidade de escolha. No Rio de Janeiro, mais de 80 % dos cinemas não possui o perfil e não exhibe filmes “alternativos”.

Mesmo com a peculiaridade de estarem localizados em shoppings, o número de cinemas no eixo Zona Norte-Zona Oeste (onde moram os habitantes de menor poder aquisitivo) é maior do que no eixo Zona Sul-Centro. Isso a princípio poderia não ser considerada uma grande vantagem se levarmos em comparação que a maior parte da população e maior porção geográfica da cidade se encontra exatamente no primeiro eixo, mas de qualquer forma é um indicador de que a possibilidade de acesso aos cinemas poderia ser não tão diferenciada.

A diferença vai ficar explícita quando identificamos que praticamente todos os cinemas “alternativos” estão no eixo Zona Sul-Centro e nenhum no eixo Zona Norte-Zona Oeste⁹. A Barra da Tijuca, classificada separadamente por ter uma localização e organização econômica própria, possui 5 cinemas “alternativos”, mas 36 “circuito”, todos em shopping. Aliás, mais do que toda a Zona Oeste considerada isoladamente.

Com opções restritas, com ingressos caros, com um modelo prioritário de filme sendo difundido, podemos perguntar: será mesmo que cinema é a melhor diversão? Para

⁷ . Recentemente foi aprovado um programa de desenvolvimento para o cinema nacional, com restrições por pressão da indústria televisiva e mesmo de deputados americanos, conforme anunciado nos jornais.

⁸ . No Rio de Janeiro, o circuito alternativo está nas mãos dos grupos Estação e Espaço (que já estiveram juntos) e de cinemas independentes ligados a centros culturais/museus (Cinamateca do Museu de Arte Moderna, Centro Cultural do Banco do Brasil).

⁹ . Recentemente o grupo Estação anunciou que pretende também chegar ao Méier (Zona Norte da cidade) e a Duque de Caxias (município da Baixada Fluminense/Grande Rio) (BLOCH, 2001).

quem? Qual modelo de diversão está sendo difundido? Basta ver que no Rio de Janeiro, no ano de 2000, cerca de 2 milhões de ingressos foram vendidos no circuito alternativo. Se isso a princípio parece elevado, na verdade não significa nem 10 % do que é vendido, objetivo a ser alcançado nos próximos 2 anos.

A parte principal do filme está quase terminando, mas ainda falta uma cena final, mais sutil, embora não menos importante.

Cena final - O modus vivendi da tribo dos cinéfilos e a organização espacial dos cinemas “moderninhos”: atraindo ou repelindo?

Com o quadro apresentado anteriormente, podemos supor que não seja tarefa das mais fáceis alguém se deslocar da Zona Oeste, atravessar a cidade, gastar tempo e dinheiro, à busca de um produto “alternativo”, para o qual nem sempre foi educado e estimulado. Mais ainda, ao chegar a este local encontrará um ambiente bastante diferente, com códigos e formas de se comportar específicas.

Isto é, sem querer condenar as diferentes formas de organização dos espaços no âmbito da cidade, nem afirmar que esse é o fator central de afastamento da população de outras formas de compreensão da narrativa cinematográfica, não creio que podemos a priori dispensar esse fato como relevante e considerável em nossas reflexões.

Da forma como as coisas estão organizadas, não adianta esperar que as pessoas venham até os filmes “alternativos”, é necessário levar tais filmes às pessoas, não para criar uma nova “ditadura” de imagens, mas fundamentalmente para pregar a polifonia saudável: o direito de escolha. Para a construção de uma educação do olhar, a dimensão inicial e central situa-se no próprio ato de assistir filmes. É necessário um processo contínuo e permanente que deveria passar tanto pelos meios formais de educação quanto pelo criar de alternativas para o tempo livre. Mas essa história fica para outro filme.

Créditos

ALMEIDA, Carlos Helí de. Memórias póstumas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, caderno B, p.1-2, 8 de agosto de 2001.

ALMEIDA, Carlos Helí de. Revolução Francesa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, caderno B, p.8, 15 de agosto de 2001b.

BLOCH, Arnaldo. Santa Guerra! Na briga pelo circuito alternativo, Estação e Espaço abrem 15 novas salas. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p.1, 29 de julho de 2001.

CHARNEY, Leo, SCHARTZ, Vanessa (orgs.). *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1989.

FAVELIZAÇÃO atinge 30% das cidades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Primeiro Caderno, p.5, 18 de abril de 2001.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira, FARIA FILHO, Luciano Mendes, VEIGA, Cynthia Greive. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

OS SEM-PROGRAMA. *O Dia*, Rio de Janeiro, caderno estado, p.1, 6 de maio de 2001.

SALLES, Walter. O avanço das cinematografias nacionais na Europa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, caderno Ilustrada, p.10, 4 de agosto de 2001.