

# Educação e cinema: contestando a hegemonia hollywoodiana

Education and Cinema:  
contesting hollywood's hegemony

---

José de Sousa Miguel Lopes\*

O tempo neste final de milênio é de nevoeiro, mas o barco desliza a grande velocidade, contrariando o que prescreve o velho marinheiro, decantado pela prudência popular. A grande tentação é a de se deixar levar pela correnteza, no tresloucado deslocamento de corpos, de idéias, de fronteiras.

(Antônio Resende, 1997)

## RESUMO

Neste trabalho procuraremos mostrar que não é possível sugerir alternativas cinematográficas e educacionais ao cinema de matriz hollywoodiana sem antes procurar fazer sua radiografia, na tentativa de desnudar seus conceitos e seus métodos. Em seguida analisaremos o modo como, na interação dos sujeitos com o cinema, eles se tornam mediadores deste, assim como o cinema se torna mediador entre os sujeitos. Procuraremos mostrar o modo como repercute o cinema de vertente hollywoodiana nas crianças e adolescentes e de que margem de liberdade eles dispõem para fazer escolhas. Buscamos demonstrar que, se não forem oferecidas, entre muitas outras, as experiências dos valores que desejamos transmitir, a educação conforme esses valores converte-se numa tarefa impossível. Trata-se de oferecer a possibilidade de os nossos alunos verem outro tipo de cinema, de forma a fazerem as melhores escolhas. Finalizaremos nosso trabalho defendendo um cinema de reflexão, de pensamento e de resistência às formas banais.

**Palavras-chave:** Educação. Valores. Cinema hollywoodiano.

---

\* Professor do Centro Universitário do Leste de Minas Gerais (UNILESTE-MG). e-mail [miguel-lobes@uol.com.br](mailto:miguel-lobes@uol.com.br)

## ABSTRACT

In this work we will look for to show that it is not possible to suggest alternative cinematographic and educational to the hollywood cinema, without before looking for to make its x-ray, in the attempt of reveal its conceptions and its methods. After that, we will analyze the way as, in the interaction of the citizens with the cinema, them if they become mediators of this, as well as the cinema becomes mediating between the citizens. We will look for to show the way as if it reverberates the cinema of Hollywood source in the children and adolescents and which the freedom edge that they have to make choices. If they will not be offered, between many others, the experiences of the values that we desire to transmit, the education in these values is become into an impossible task. One is about if offering the possibility of our pupils to see another type of cinema, for form to make the best choices. We will finish our work defending a cinema of reflection, thought and resistance to the banal forms.

Keywords: Education. Values. Hollywood cinema.

---

## INTRODUÇÃO

Como sugere a epígrafe, os tempos que correm são de nevoeiro. Neste quadro de neblina, nem sempre é possível visualizar com nitidez a paisagem e os sujeitos que nela atuam. Como nos alerta Resende, a tentação é “deixarmo-nos levar pela correnteza”. Esse processo é muito visível quando procuramos analisar e discutir o fenômeno cinematográfico, se levarmos em conta a hegemonia sufocante do cinema de vertente hollywoodiana.

Esse “deixar-se levar pela correnteza” se fez presente na fala de alguns educadores que, como eu, participaram de um debate sobre educação e cinema em recente congresso nacional na área de Educação. Minha fala constituiu-se, fundamentalmente, na crítica a esse tipo de cinema. No momento do debate, alguns educadores fizeram intervenções na contra-mão das minhas idéias: “precisamos deixar os alunos ver tudo, e eles próprios vão saber escolher” e “sugerindo um outro tipo de cinema [ou seja, condenando o cinema de vertente hollywoodiana], estaríamos estabelecendo uma forma de censura, pois em qualquer filme sempre há algo a aproveitar”.

Por falta de tempo, não tive na ocasião, como era meu desejo, a possibilidade de aprofundar um pouco mais este diálogo sobre educação e cinema. Faça-o agora, na esperança de que minhas idéias possam tornar-se mais claras.

O campo educacional deveria ser um espaço privilegiado para a introdução de um outro universo ideológico e estético cinematográfico. Isso não acontece, a meu ver, por duas as razões:

1. O domínio avassalador do cinema de vertente hollywoodiana. Como se sabe, são poucas as salas que exibem um cinema alternativo ao padrão dominante. Em decorrência, a maioria dos educadores foi formada nesse tipo de cinema. Desconhece alternativas e acaba, ainda que inconscientemente, instituindo um certo grau de resistência à mudança.

2. A falta de clareza de muitos educadores sobre a questão dos valores. Se não forem oferecidas, entre muitas outras, as experiências dos valores que desejamos transmitir, a educação conforme esses valores converte-se numa tarefa impossível. Trata-se de oferecer a possibilidade de os nossos alunos verem outro tipo de cinema, de forma a fazerem as melhores escolhas.

## ○ IMPACTO MUNDIAL DO CINEMA HOLLYWOODIANO E SEUS MÉTODOS

Vivemos rodeados por imagens – na rua, nos meios de comunicação, nos locais de trabalho – e não entendemos mais a vida sem esta profusão de imagens, sons e movimento. O olhar está constituído por formas e cores. É difícil fixá-lo num ponto. Muitas vezes, temos a sensação de que não estamos olhando, mas sendo olhados. Mesmo sabendo que o que vemos são apenas imagens, somos arrebatados por elas e pela história que constróem ou representam.

Ao falarmos do universo de imagens que perpassam o mundo contemporâneo, é fácil perceber qual é seu centro produtor e difusor por excelência: os EUA. O cinema hegemônico norte-americano, produzido pelas grandes empresas de Hollywood, predomina no cenário internacional desde o início do século XX, há quase cem anos. A vanguarda tecnológica tornou-se, desde então, presença constante na indústria deste cinema hegemônico. A partir dos avanços sonoros, passando pelo processo de colorização, até chegar à revolução dos efeitos especiais – protagonizada em parte por Spielberg, nas décadas de 70 e 80 –, possibilitou, através da

divulgação dessas mesmas inovações, ao mesmo tempo a ampliação do conceito de Cinema e a sedimentação da crença, entre grande parte do público pagante, de que *ninguém faz filmes tao bem quanto a grande indústria...*

É preciso entender também como “cinema hollywoodiano” as produções de vários outros países que, em sua área cultural particular, exercem influência análoga. Esse é, em grande parte, o caso do cinema mexicano na América Latina e entre os *chicanos* dos Estados Unidos, dos cinemas egípcio e libanês nos países árabes, do cinema hindu no subcontinente asiático, do cinema de Hong-Kong no sudoeste da Ásia. Lançados por indústrias que não tiveram a sorte de sua irmã mais velha americana, esses filmes não tiveram até hoje a possibilidade de impor seus códigos formais e suas temáticas além da própria região. Entretanto, o cinema hindu penetra na África negra, os cinemas egípcio e libanês, nas comunidades árabes que emigraram para a América Latina, e o cinema de Hong-Kong, na África e mesmo na Europa.

Nunca se dedicou a devida atenção ao fenômeno. Entretanto, ele prova que, com registros culturais diferentes do modelo ocidental e em contextos específicos, tais cinemas constituem o equivalente ao que é produzido na metrópole californiana. Em tempos de globalização não podemos simplesmente afirmar que estamos perante uma “americanização do mundo”. Parece-nos simplificador sustentar que a cultura mundial se fabrica nos Estados Unidos, ou que esse país detém o poder de orientar e legitimar tudo aquilo que se faz em todos os continentes. A Europa mantém uma forte produção endógena, suportada em alguns países por políticas protecionistas, e controla uma grande parte dos mercados latinos. Empresas espanholas, francesas e italianas apropriaram-se de redes de telecomunicações e canais televisivos em vários países latino-americanos.

No entanto, é um fato indesmentível que um vasto setor de produção, distribuição e exibição audiovisual é propriedade de corporações norte-americanas que, através dele, difundem seus produtos: filmes de Hollywood e programas estadunidenses são distribuídos por empresas desse país em redes de cinemas e circuitos televisivos cujo principal capital é norte-americano. É preciso também levar em conta que a poderosa influência dos Estados Unidos sobre a ONU, a OEA, o Banco Mundial, o FMI e outros organismos de comunicação transnacionais acaba repercutindo freqüentemente em benefício para as empresas estadunidenses.

Vou deter-me mais profundamente no cinema de Hollywood por razões evidentes: foi o primeiro no tempo, é o mais forte e talvez o mais prolífico, o mais difundido no planeta e o mais elaborado. Enfim, diferentemente dos outros, não é só ópio para os povos, mas também para os intelectuais.<sup>1</sup>

O cinema de Hollywood vem contribuindo há décadas para a exportação de uma visão padronizada do “estilo de vida norte-americana” e permitindo uma penetração mais fácil para a *Coca-Cola*, os *Luky-Strike* ou os *Ford*, estereótipos que atuam tanto sobre o funcionário de escritório de Tóquio como sobre a digitadora de Paris ou Belo Horizonte. Trata-se de um cinema baseado em códigos formais, geradores de uma alienação multiforme e quase sempre sutil, perpassada por uma multidão de nocivos lugares comuns, constituindo o principal instrumento de sustentação da superestrutura ideológica construída pela classe dominante americana. Quase todos os filmes hollywoodianos possuem uma das seguintes características: ou ignoram pura e simplesmente as coordenadas políticas e sociais das situações que descrevem ou as deformam e mascaram.

E que princípios regem esse tipo de cinema?

1. *O envernizamento da realidade*: Se o século XX é o século das imagens e se o século XX é o século dos EUA, não é difícil entender porque os EUA e a sociedade das imagens estão tão diretamente conectados. Sociedade midiática acima de todas as outras, os Estados Unidos dominaram como nenhum outro país o conceito de “espetáculo”. O “espetáculo” é uma das noções que ajudam a explicar, por exemplo, o domínio que o cinema americano exerce sobre corações e mentes de pessoas de lugares tão diferentes e peculiares. A grande descoberta americana (e o cinema está longe de ser o único local para sua aplicação, mas é, sem dúvida, dos mais eficazes) foi a de que a vida, se tornada

---

<sup>1</sup> É este ópio que se manifesta igualmente no slogan “os EUA são a democracia mais avançada do mundo” tão apregoado e aceite entre intelectuais. Segundo Emir Sader (2004): “Tudo isso impede os EUA de dar lições de democracia ao resto do mundo, de classificar quem é e quem não é democrático no mundo. Tudo isso impede os EUA de qualificar um regime de qualquer outro país como ditatorial, totalitário ou tirânico. Foi necessário que Bush vencesse com minoria e agora possa se repetir isso, para que se iniciasse o debate sobre a eventual possibilidade de implantar no país o princípio do voto majoritário. Mesmo assim, o império do dinheiro e das grandes corporações é determinante nas eleições, definindo com um caráter de classe aberto quem exerce o poder nos EUA. Como podem cientistas políticos e outros afins continuar a eleger esse país como referência de democracia política? Como podem os editoriais da grande imprensa se referirem ao sistema político estadunidense como uma democracia, como uma referência para outros países?”

espetáculo, é muito mais vida do que a rotina do dia-a-dia, ou pelo menos é assim que se prefere vê-la. Essa mistura das noções de vida e espetáculo nos ajuda a entender desde a cobertura de guerras pela TV e o conceito de espetáculo esportivo (completamente diferente, nos EUA, do resto do mundo), até o onipresente fenômeno dos "reality shows" e das celebridades instantâneas.

No entanto, o aparato fílmico hollywoodiano nunca questiona a sua própria produção, a sua própria espetacularização da vida, a sua própria e muito mais profunda "ilusão de realidade", que faz com as pessoas queiram viver "vida de cinema". Talvez o exemplo mais clássico desse fenômeno seja *Assassinos por Natureza*, onde Oliver Stone liga uma metralhadora giratória que atira para todos os lados, mas nunca completa 360° e se contra volta contra si mesma. O que Hollywood parece tentar é muito parecido com o que as empresas jornalísticas costumam fazer na cobertura de crises econômicas ou negociatas: se auto-impõem o papel de defensoras do povo e da humanidade, enquanto, invariavelmente, escamoteiam os problemas que dizem respeito a si mesmas ou a empresas do ramo, co-irmãs. Cria-se uma suspensão da realidade: a quarta parede desse jogo teatral nunca pode ser quebrada. Podemos criticar, desde que a crítica não se volte contra nós.

Em suma, nunca se retrata o mundo real em sua autenticidade e realidade. Ele é sempre caricaturado sob um determinado enfoque, ou seja, passado a limpo. É graças a esse processo que se diz, das coisas muito bonitas, que parecem ser "coisa de cinema". Hollywood fabrica um universo fictício. Para conseguir esse resultado, recorre a um arsenal lingüístico e formal relativamente limitado e muito convencional: uma narrativa relativamente elementar, enfeites espetaculares, estridências musicais ou sonoras artificiais e a presença de atores e atrizes formados pelo *star system*, cuja fotogenia é realçada por primeiros planos favoráveis.

No que diz respeito ao *star-system*, importa referir que a relação personagem-ator vinha fortalecendo a necessidade de uma maior diversificação das narrativas, dando-lhes matizes morais mais nuançados (medida essencial para a expansão do público). É importante lembrar que grande parte das chamadas *pin-ups* e vedetes do início do século (belas jovens que encarnavam personagens em fotografias e filmes) adotavam nomes artísticos e tinham sua vida preservada da observação da imprensa, ou seja, eram anônimas. Essa falta de identidade individual

das atrizes e atores de cinema, por algum tempo, foi identificada como fator central para intensificar a crença do espectador nas histórias narradas, visto que as pessoas projetadas na tela serviam mais como *carcaças que revestiam os personagens*, e não o contrário.

Como poderia o público se espelhar numa heroína, caso conhecesse a personalidade da atriz e esta se desviasse do perfil da personagem? Por muitos anos, os atores hollywoodianos foram privados de seus créditos: Nick Carter, Zorro e Tarzan foram alguns dos primeiros heróis a fazer sucesso no cinema. Com suas imagens de homens fortes, estabeleceram sucessivos recordes no número de cartas de fãs apaixonadas (esclareço: não os atores, mas os personagens...).

Nos últimos anos da década de 1910 (mais especificamente em 1919), começaram a surgir os primeiros exemplares claros da dialética ator-papel, que caracterizaria a “estrela de cinema” clássica hollywoodiana: o ator passava a ser o protagonista *que veste a roupagem do personagem*, e não mais o inverso.

2. *A divisão entre bons e maus*: O cinema hollywoodiano, povoado por *heróis e super-heróis positivos*, baseia-se em uma psicologia rudimentar. Tudo é irreal. Os personagens nunca têm reações ou reflexos de pessoas comuns. São, ao contrário – e por definição – “extra-ordinários”, envoltos numa aura mágica que os isola do comum dos mortais. São popularizados por um sistema de códigos deformadores que têm por objetivo torná-los objeto de identificação por parte do público. Os espectadores gostariam de possuir todas as qualidades de seus heróis e, segundo um processo muitas vezes analisado, têm a possibilidade de viver “por procuração”, durante algumas horas, suas aventuras. Além disso, os personagens provêm, geralmente, de classes privilegiadas e evoluem em agradáveis cenários.

O “realismo” que às vezes se credita ao cinema hollywoodiano é um falso realismo, um realismo que podemos qualificar de “mitológico”. Para o cineasta português Manoel de Oliveira,<sup>2</sup> o cinema “é verdadeiramente arte, ainda que, às vezes, pareça um mercado”, e o jovem cineasta “deve sempre fazer o que sente, dando sobretudo espaço a sua

<sup>2</sup> Manoel de Oliveira, o mais antigo diretor de cinema em atividade, foi presenteado no dia 11/09/04 com o “Leão de Ouro” no Festival de Veneza como uma homenagem à sua carreira. Oliveira – que completou 96 anos no dia 11 de Dezembro de 2004 – é fiel a um cinema de idéias, amante do teatro, da música e da literatura, sendo considerado a alma da sétima arte de seu país.

própria originalidade". Para ele, o cinema de Hollywood "é uma espécie de droga, feita de ação e de efeitos especiais, que termina obscurecendo o espectador". Oliveira tenta "pensar em um mundo onde o telefone celular, a internet e os aviões cancelaram a noção do tempo" (Oliveira, 2004).

Um bom exemplo dessa "ordem" da sociedade americana é o cinema de Oliver Stone. Este diretor é um defensor da lei assim como ela, não um questionador do sistema. Crê na legitimidade e na eficiência do projeto democrático americano, mesmo quando – como mostra em *Nixon* – a lisura do processo eleitoral é questionada. Homens passam, ideais permanecem. Se a prática do mecanismo pode estar contaminada, é por obra de quem precisa ser expulso do jogo, pois o mecanismo está acima de qualquer suspeita. É sagrado. Quem o transgride deve receber "cartão vermelho".

O mesmo vale para o sistema financeiro, como o diretor mostra em *Wall Street*, que radiografa o mercado de ações. Stone não o questiona. Apenas defende o respeito a seus limites, de forma que os valores morais sejam preservados, como mediadores da competição e da ganância. Não se coloca contra a filosofia da acumulação, do lucro sem produção, mas prega o respeito a certas regras, para que o sistema não vire um valeduto. Não propõe reengenharia social, não discute o sentido de justiça no capitalismo, não redefine nada. Apenas propõe um conserto aqui e ali.

Há ainda uma grande quantidade de histórias em que o inimigo não invade, mas é convidado a entrar na casa e na vida dos bons americanos. A lista vai de *Dormindo com o inimigo* a *Morando com o perigo*, passa por *Mulher solteira procura* e faz escala em *Sob a sombra do mal* e *O pentelho*. Os enredos de todos eles são variações da mesma premissa: um ser do bem e outro do mal. O do bem é o americano ideal, o do mal, o subvertor da ordem, um psicopata ou um tipo amoral. Não se encontram sob ameaça apenas um lar ou uma vida, mas toda uma noção de civilização nutrida pelo respeito às leis, à propriedade e à família. Nos desfechos, o fruto podre é punido, na maioria das vezes eliminado, restaurando-se, assim, a ordem quase perdida.

As histórias do bom que vai vingar-se do mau preenchem uma vasta filmografia no cinema de vertente hollywoodiana. Existe maior metáfora do governo de George W. Bush e da América pós-11 de setembro do que os filmes de Mel Gibson? Neles, essa sede de vingança travestida de desejo de liberdade é defendida com tanta avidez quanto um



fundamentalista defende seu deus. O que há – e só o que há – é uma relação homem-homem baseada na vingança.

*Gladiator*, de Ridley Scott, é um repugnante exemplo de justiça a qualquer preço, legitimidade do sangue, moral límpida (nenhum questionamento por parte do gladiador Maximus, interpretado por Russell Crowe), *Gladiator* poderia tranqüilamente ser o filme que George W. Bush indicaria para os soldados americanos assistirem antes de atacar as tropas republicanas do Iraque.

Talvez, em algum momento, tivesse havido nos Estados Unidos a possibilidade de surgir um herói que representasse e defendesse os valores de sua sociedade; hoje, se há heroísmo possível, ele só pode surgir *fora* da sociedade e *contra* ela (uma vez que todos, em alguma medida, parecem se aproveitar dessa infâmia originária para fazer seu pé-de-meia e se estabelecer). Herói índio, herói fantasma ou herói fora-da-lei, as figuras heróicas dos grandes filmes americanos sobre bravura nos revelam uma sociedade cansada, necessitada de heróis mas, ao mesmo tempo, necessitando conjurá-los. Talvez a saída seja mesmo o heroísmo ficcional: brincar nos jardins alheios para dar a impressão de segurança na sua sociedade. Mas até quando? E a que custo para os próprios americanos?

O cinema dos super-heróis merece algumas palavras. Cada vez mais raro na cinematografia adulta, o cinema de “heróis mascarados” e acrobáticos passa por um lento processo de transformação, que vai infantilizando a narrativa e hipertrofiando as características sobre-humanas do personagem. Heróis hiperbólicos, rotinizados em suas habilidades extra-humanas, caracterizados com uniformes militares/circenses, tornam-se um novo e poderoso nicho de criação audiovisual.

Com relação aos momentos anteriores, observam-se hoje duas grandes diferenças: pela primeira vez, o inimigo não tem cara fixa e uniformizada (são civis...) e, pela primeira vez, os EUA estão postos em hegemonia solitária diante do mundo. O desejo de ameaça, porém, traço dos guerreiros, parece ser indispensável para uma cultura mantida sobre a constante reafirmação de seu poderio. Um dos melhores exemplos é o Homem-Aranha, de Raimi. Se o Homem-Aranha aparece sendo defendido pelos cidadãos de Nova Iorque (“Se você mexe com um de nós, mexe com todos nós”), outros heróis levantam a expectativa sobre o tipo de patriotismo que será possível.

A relação clássica herói-vilão sempre funcionou a partir da ação de ataque do mal e da reação de defesa do bem; mas como explicar isso a

partir da nova lógica “preventiva” que rege a política militarista de G.W. Bush? Quando a ordem está nas mãos de Lex Luthor, ainda é certo que se a defesa?

Se os ciclos anteriores de produção de filmes de super-heróis estiveram sempre ligados à metáfora dos EUA defendendo a si e ao mundo de ameaças externas (com exceção aos dois Batman, de Burton), como serão esses novos filmes afetados pela comoção mundial causada pela invasão do Iraque pelos norte-americanos e pela desconfiança de fraude em torno das eleições presidenciais? Se a movimentação em torno dessa nova série de produções esteve ligadas aos ataques terroristas do final de 2001, os filmes, hoje, chegam às telas sob a sombra do golpe de estado perpetrado por Washington e sob os gritos de vergonha e orgulho de suas próprias ruas.

Como disse Clark Kent, “as pessoas são mantidas na ignorância do que acontece no mundo. Afinal...para que se preocupar se *ALGUÉM* sempre aparece para resolver os problemas?” (*Superman* n<sup>o</sup> 102, 2002).

O Homem-Aranha criado por Raimi personifica o ideal de juventude da Geração-MTV: independência financeira, vida cosmopolita, urbanidade e sobrevivência. Sem tocar os pés no chão, mascarado, Aranha é a imagem da leveza, dos gestos sob a brisa amena, do desaparego. Frágil, longe da forma maciça de heróis hipermusculosos, Aranha é preciso, rápido, sorrateiro. A trama filme gira em torno das relações de amor adolescente de Peter Parker, de sua relação com os pais de criação, de sua disputa silenciosa pela atenção do pai de seu melhor amigo. *Homem-Aranha* conta a história da formação do super-herói, sua transição da adolescência irresponsável e pacata para a aceitação de um papel na defesa da ordem. Sem as grandiloquências da defesa da nação, Aranha é o herói da defesa da vizinhança, das pessoas justas e pacatas, da ordem da comunidade.

*Homem-Aranha* é a metáfora da realização pessoal da juventude norte-americana pós-industrial, lutando por seu espaço nas grandes cidades em subempregos inconstantes, vivendo como *freelancer* e dividindo *flats*, defendendo os ideais da liberdade competitiva nas pequenas práticas de seu dia-a-dia.

Um outro exemplo da colagem do cinema á política de G.W. Bush é o filme *Guerra dos Mundos*, de Spielberg. Para Stivaletti (2005):

Depois de tantos filmes inspirados no 11 de Setembro, coube ao maior diretor de Hollywood construir a metáfora mais óbvia e

simplista dos atentados. E compactuando de vez com a doutrina Bush [...] “Guerra dos Mundos” é um fracasso na obra de Spielberg visto de qualquer ângulo. A última ficção científica do cineasta, “Minority Report – A Nova Lei”, talvez seu trabalho mais maduro até hoje, tinha a preocupação ética de discutir a justiça num mundo totalitário. E a última vez em que tratou dos alienígenas – em “ET” e, mais ainda, em “Contatos Imediatos do Terceiro Grau” –, ele acreditava que um contato com o outro era possível. Hoje, qualquer criatura estranha (sejam ETs, afegãos ou iraquianos) é uma destruidora em potencial, merece o nosso desprezo e tem que receber o troco em nome da “liberdade”.

Enfim, o cinema americano tratou de construir um imaginário no qual o herói é sempre conduzido por uma moral individual (apesar de atrelada a valores universais de bem e mal) que propicia aventuras perfeitamente cabíveis nos horizontes geográficos e históricos. Ali marcham heróis das terras sem lei, regidos por uma espécie de liberdade antropológica (explicando, em parte, o poder projetivo dessas obras) na qual o indivíduo não está mais à mercê da norma social (a lei) e se torna fronteiro, fazendo justiça de acordo com seus compromissos éticos, nunca para se filiar ao *establishment* ou se tornar um *outlaw*. O herói do *western* é o justiceiro que age contra uma ordem corrupta (seja ela imposta pelos órgãos de governo ou pelos bandos de desordeiros) e prepara a verdadeira lei; ou então o xerife, que assegura a ordem tida como libertadora.

3. *A mecanização da criatividade*: O embelezamento da realidade é favorecido por esse processo, que divide abusivamente as diferentes funções do trabalho artístico em benefício de uma taylorização estética totalmente imoral. O cinema hollywoodiano se esmera em *maquilar a realidade*, construindo universos de sonho. Por seu imenso talento e por suas imensas ousadia e ambição – assim como por sua identificação com determinados valores do meio que o sustenta, seja no patriotismo ou no humanismo de almanaque de seus temas, seja no seu objetivo de fazer da narrativa duas horas de escapismo catártico (nem sempre tão escapista, nem sempre tão catártico) –, Steven Spielberg é hoje quase uma encarnação do monstrengo Hollywood. Para Daniel Caetano (2004):

Mistura azeitada de Irving Thalberg com Fritz Lang, Steven Spielberg faz um cinema que, ao contrário do que aparenta, só nos traz problemas. Seus filmes hoje nos trazem mais do que o mau-gosto constante nos conflitos e/ou soluções dramáticos, da pieguice

evidente ou da obsessão do cineasta pelos problemas na construção de uma família feliz.

4. *A perpetuação do "sonho americano"*: O sonho hollywoodiano é mantido por essa concepção, segundo a qual todos os homens teriam, *a priori*, os mesmos trunfos para ter sucesso na vida, mas se dividiriam ao longo da escala social somente devido a sua coragem e competência.

5. *O realce exacerbado do individualismo*: Esse princípio surge como corolário do anterior e é atenuado por um precário álibi humanista: o culto da amizade (viril). A imensa maioria dos filmes hollywoodianos difunde essa concepção ideológica eminentemente favorável à ética capitalista. Podem-se dar exemplos aos milhares, principalmente nos *westerns* e filmes policiais.

6. *A complacente exposição das frustrações*: As frustrações são engendradas pelo capitalismo mas, em vez de dissimulá-las – o que seria inábil – o cinema americano prefere exibir complacentemente os comportamentos dos que delas são vítimas. Naturalmente, nunca se analisa correta e claramente a origem do mal. Muitas vezes, os personagens do universo hollywoodiano são psicopatas. Reunidos, dariam a impressão de evadidos de algum hospital psiquiátrico! É verdade que, numa certa medida, os filmes que descrevem as angústias do homem contemporâneo nos Estados Unidos constituem acusações implícitas contra o sistema que as provoca; porém, repeti-las em todos os tons, sem nunca procurar apreender suas causas ou chegar a soluções (necessariamente políticas) significa contribuir para a desmoralização dos espíritos, isto é, para a sua desmobilização.

7. *A ambigüidade ideológica*: São raros, muito raros, os filmes hollywoodianos que apresentam os problemas numa perspectiva justa. Na melhor das hipóteses, seus autores se restringem a um realismo crítico degradado, devido a uma representação mitológica dos fatos.

8. *A manipulação das emoções*: Os ingredientes necessários para a receita são o sentimentalismo (ou o sexo) e a violência, fonte onde bebe o cinema hollywoodiano.

9. *A falsificação histórica*: Ao se suprimirem as coordenadas econômicas, sociais e políticas reais da representação das situações, provoca-se o esvaziamento (bastante cômodo) da luta de classes, que é substituída por antagonismos secundários de ordem pessoal, ou mesmo metafísica.

10. *A criação de uma "estética" falsa*: Hollywood, ao invés de adotar uma visão política séria, optou por essa abordagem. Uma de suas

manifestações mais características são as fórmulas estereotipadas sobre o Bem e o Mal, o humanismo sem classes, a dignidade humana desencarnada e toda uma moral de consumo sobre falsos problemas de consciência pessoal.

11. *A opressão da mulher*: O cinema hollywoodiano é eminentemente falocrático: quase sempre, o homem desempenha o papel principal. É ele quem toma as decisões importantes, quem tem iniciativa. Cabe à mulher apenas realçar o macho, como sua perda ou seu refúgio. É claro que se pode admitir que assim o cinema americano apenas reflete uma situação real; porém, ao difundir essa imagem, contribui para aprofundá-la nas consciências e perpetuá-la. Não facilita uma mudança no rumo das coisas; ao contrário, torna-a mais difícil.

12. *O racismo*: Fala-se demasiadamente a esse respeito, e raramente surgem as conclusões que se impõem. O cinema americano é profundamente racista. Exalta a superioridade do homem branco, ocidental e cristão e ridiculariza todas as outras culturas: a dos índios, a dos negros, a dos amarelos, a dos latino-americanos.<sup>3</sup>

O diretor finlandês Aléxis Kouros (2004) afirma que "...infelizmente, como no resto do mundo, o *mainstream* é dominado por produções de Hollywood, nas quais as "outras" culturas são estereotipadas ou até ridicularizadas". Samuel Pinheiro Guimarães sustenta que "a vulnerabilidade ideológica está estreitamente relacionada com a ampla e crescente hegemonia cultural americana na sociedade brasileira, que se exerce em especial através do produto audiovisual, veiculado pela televisão e pelo cinema, articulado com a imprensa, o disco e o rádio" (2004). Observemos que o racismo, muitas vezes, fica camuflado no roteiro pela dedicação de um branco bom a um "negrinho" com um amável sorriso de criança ou por uma mestiça um tanto malvada. Artifício ainda mais vil do que o racismo franco e maciço.

---

<sup>3</sup> O cinema africano, por exemplo, embora tenha nascido há apenas 50 anos e sobrevivido a duras penas, sem a ajuda dos governos e, muitas vezes, apesar deles, nos anos 80, no entanto, viu florescer a produção com o surgimento dos fundos de financiamento das ex-metrópoles, como o *Fonds Sud* francês. A partir de "Yaaba" (1989), do diretor Idrissa Ouedraogo, de Burkina Faso, apresentado em Cannes, alguns filmes africanos conquistaram respeito e ganharam as salas européias, dominadas maciçamente por Hollywood. Filmes como "En Attendant le Bonheur" (Esperando a Felicidade), de Abderrahmane Sissako (Mauritânia), "Abouna", de Mahamat-Saleh Haroun, do Chade e "Moolaadé" (aclamado em Cannes 2004) do senegalês Sembène Ousmane, considerado o decano do cinema africano, conquistaram platéias não só na África mas na Europa.

13. *Exposição e conseqüente imunização contra a violência*: Caracterizada pela opressão da maioria por uma minoria, a sociedade capitalista é necessariamente violenta. Sem lograr disfarçar sua brutalidade fora de suas fronteiras e barrar as explosões legítimas (greves e insurreições) ou desviadas (banditismo e agressões variadas) que provoca internamente, tal sociedade sente a necessidade de transmitir a idéia de que a violência é um dado natural da vida coletiva e da condição humana. Trata-se de acostumar os cidadãos a todos os descontroles que perturbam sua existência. Assistindo na tela grande ou pequena ao espetáculo cotidiano dessa violência, as pessoas experimentam insensivelmente uma cura por imunização que beneficia bastante o regime vigente.

14. *O primitivismo e a inverossimilhança das situações*: Os filmes hollywoodianos estão cheio de situações arbitrárias e intrigas simplistas. Geralmente, o perfil psicológico dos personagens é inconsistente. Os símbolos são superficiais. Os roteiros freqüentemente incluem idílios ridículos, artificialmente colocados numa narrativa que só pode terminar no inevitável *happy-end*.

15. *O cinema catástrofe*: Em seu livro *A imaginação do desastre* (1965), Susan Sontag mostrou como parte fundamental da produção americana se consolidou como um cinema da catástrofe, principalmente a partir dos anos 1950 (ou seja, passada a Segunda Guerra Mundial e consolidada a Guerra Fria). Os filmes eram, numa primeira leitura, reflexos da corrida atômica e da questão política central dos Estados Unidos na época, que basicamente se resumia na instauração e na propagação do medo do comunismo. Para Sontag, no entanto, iam além do gênero, constituindo um cinema que de fato repousava numa estética baseada, por sua vez, no prazer da contemplação do desastre. A guerra fria acabou, o muro de Berlim caiu, a União Soviética se desintegrou, e o filme-catástrofe não morreu. A persistência do gênero é a confirmação da tese de Sontag do desastre como estética.

Nos anos 1980 e 1990, o cinema-catástrofe ressurgiu com força total na série *Duro de matar* e em filmes como *Independence Day*, *Titanic*, *Armageddon* e *Impacto profundo*. Uma primeira hipótese que se pode levantar é a de que essa nova leva estaria ligada a uma parcela de culpa americana, em sua situação isolada do mundo, por estarem “por cima” e aproveitarem tanto a vida. Haveria, também, motivos mais óbvios, como a necessidade de construção de um novo inimigo e a sustentação ideológica de um poderio bélico, que sempre foi constitutivo dos Estados Unidos como nação.

Um dos grandes pensadores da atualidade, o filósofo esloveno Slavoj Žižek, tem uma série de reflexões a respeito do ressurgimento do filme-catástrofe depois que os Estados Unidos se consolidaram como potência hegemônica mundial. Na cultura americana, imagem e realidade passaram a constituir um tecido muito bem trançado, de fios praticamente imperceptíveis. Para o filósofo, o cinema em geral e os filmes americanos em particular representaram, no século 20, “a mais significativa e direta dramatização das fantasias sociais”.

Num texto chamado *Bem-vindos ao deserto do real* (2003), Žižek defende a polêmica idéia de que “o *impensável* se concretizou e a América viveu o que sempre fantasiou”. Ele defende, ainda, a tão combatida provocação de Karl-Heinz Stockhausen, segundo o qual os aviões que atingiram o World Trade Center teriam sido “a última obra de arte”, pois “os terroristas não imaginaram o ataque para, simplesmente, provocar danos humanos e materiais, mas pelo efeito espetacular do atentado”.

Žižek afirma que essa fantasia produzida pelo cinema americano não está apenas em exemplos óbvios como *Independence Day* ou *Nova York sitiada* (tomado como o “filme-premonitório” por excelência, por descrever uma série de atentados a bomba em NY, provocados por radicais islâmicos), mas também pode ser vista em uma obra como *Os pássaros* (que Hitchcock dirigiu em 1963 e que talvez seja o grande filme-catástrofe já feito). Nesse filme, diz Žižek, os ataques-surpresa das aves podem ser vistos como o melhor exemplo de que os ataques de setembro de 2001 estavam, de fato, no imaginário americano.

De forma alguma Žižek pretende, com essas afirmações, transferir a responsabilidade do terror para os Estados Unidos e, assim, culpar as vítimas. A questão é bem outra: é a constatação de que o cinema tem uma dimensão política e de que as imagens do atentado tiveram um efeito simbólico mais forte que o real. Pedro Butcher (2004), ao analisar o pensamento de Žižek, afirma que:

Para o filósofo, a vida americana contemporânea estaria radicalmente baseada na experiência artificial: na terra do café sem cafeína, do creme sem gordura e da cerveja sem álcool, a realidade virtual generalizou esse procedimento do produto desprovido de sua substância, “oferecendo a própria realidade sem a realidade”. Ele cita como paranóia máxima americana o “Show de Truman”, a história de um sujeito que descobre estar vivendo num seriado de

TV. Nesse contexto, a artificialidade só poderia ser rompida com algo violento e extremo, o que curiosamente se deu por intermédio de uma imagem (a dos aviões se chocando com o World Trade Center).

Zizek diz ainda que o que mais o fascina a respeito dos filmes-catástrofe é a maneira como as circunstâncias do desastre induzem, um tanto abruptamente, à cooperação social. “Mesmo as tensões raciais desaparecem. No fim de *Independence Day* todos se juntam para derrotar os aliens: árabes e judeus, brancos e negros. O cinema-catástrofe pode ser o único gênero otimista do ponto de vista social que existe hoje, o que é um reflexo do nosso estado de desespero. A única forma de imaginar uma utopia de cooperação social é fabular uma situação de catástrofe absoluta.” Para Zizek, enfim, o cinema catástrofe pode ser tudo o que resta de uma possibilidade de utopia.

E se os EUA se firmaram como os maiores fabricantes e exportadores de imagens da contemporaneidade, é justo dizer (como Godard já indica em *Elogio ao amor*) que prepararam o perfeito terreno para a anulação da consciência histórica. Esse aspecto esclarece uma pequena parte (a intenção aqui não é banalizar a questão ou ignorar sua alta complexidade) da crença norte-americana – ou pseudocrença que seja – numa verdade universal (não-histórica, portanto), num antagonismo entre bem e mal, entre justiça e impunidade, entre democracia e barbárie. Justiça, progresso, democracia, liberdade de expressão... absolutos. Pura imagem. A mitologia norte-americana quer que todos creiam na inexistência de um choque/ intercâmbio entre as forças antagônicas internas.

#### COMO O CINEMA DE VERTENTE HOLLYWOODIANA REPERCUTE NAS CRIANÇAS E ADOLESCENTES?

O cinema e a mídia em geral não são, por si sós, propiciadores de mudanças. Dependem dos contextos, das pessoas, dos tempos e das relações que as viabilizam. As pessoas, em interação com o cinema, tornam-se suas mediadoras; da mesma forma, o cinema torna-se mediador entre as pessoas. Embora diferentes, professores, alunos e mídias complementam-se na função pedagógica comunicacional, cada um com suas especificidades. Assim como o cinema, os sujeitos escolares são possuidores de culturas e saberes específicos. Os limites entre mídias tecnológicas e humanas alteram-se e misturam-se, possibilitando relações criativas e, muitas vezes, inesperadas.



Importa que o sujeito escolar se converta de agente passivo em sujeito ativo, livre, responsável e crítico dos meios de comunicação, por meio de diferentes formas de expressão criativa: imagens, códigos, símbolos, relações, emoções e sensações.

É essencial preconizar o espaço escolar como um local de produção de conhecimento e, portanto, de cultura; levar em consideração o cotidiano dos sujeitos escolares, profundamente marcado pelos meios de comunicação; recorrer ao método dialógico para a conscientização no processo de leitura da realidade e apropriação das linguagens tecnológicas e culturais; considerar a importância do lazer e do prazer e o envolvimento emocional existente no processo ensino-aprendizagem, tornando-o dinâmico e interessante.

O trabalho com imagens instaura o múltiplo, a vivência com o movimento, com o diferente e com a produção de significados e de subjetividades. A produção de sentidos permite aos sujeitos rupturas e decisões em momentos aparentemente difíceis e fechados.

As configurações de sentido participam da produção de sentidos do sujeito, associadas às formas mais relevantes de sua atividade e de seus sistemas de relações dentro do contexto cultural que vive. Ao definir que as configurações subjetivas participam da produção de sentido, definimo-las como elementos constituintes dessa produção, mas não como determinantes dela, pois o contexto e o pensamento do sujeito...são vias de produção de sentido que caracterizam toda a atividade humana (Rey, 2002, p. 22).

Ao contrário do homem da era de Guttemberg, treinado para a racionalização e a distância afetiva, o homem da civilização audiovisual eletrônica, no entender de Babin e Kouloumdjian (1989), conecta intimamente a sensação à compreensão, a coloração imaginária ao conceito. Sem afetividade não há aprendizagem, sem afetividade não há audiovisual. Essa nova linguagem, que interconecta e aproxima os indivíduos, treina múltiplas atitudes perceptivas e solicita constantemente a imaginação, investindo na afetividade e na solidariedade como fatores primordiais de mediação no mundo e com o mundo. São as racionalidades entrelaçadas com as emoções, segundo conceitos de Freire (1997) e Maturana (1998).

Como não levar em consideração os meios tecnológicos e comunicacionais na formação dos sujeitos escolares, se eles influenciam e criam possibilidades na sociedade em geral? Como não levar em

consideração as relações e os espaços sociais de aprendizagens que não estejam presentes na educação tradicional? Mas a incorporação do cinema aos processos educacionais escolares pressupõe alterações na organização do trabalho pedagógico e escolar, e nas relações aí estabelecidas, sendo muitas vezes dificultada pela engessada estrutura da maioria das escolas.

A interlocução entre escola e cinema produz relações, cria sentidos e significados para os sujeitos escolares e promove aprendizagem a partir da vida cotidiana. Mas de que modo o cinema de vertente hollywoodiana repercute entre as crianças e adolescentes, que a ele são abundantemente expostos, ainda de forma fragmentada e descontínua? Em estudos sobre consumo e recepção, constata-se que a maioria das crianças e adolescentes prefere filmes de ação e se aborrece com os que trabalham com grandes planos a subjetividade e incluem relatos intimistas. É possível afirmar que, ante as dificuldades de saber o que fazer com o passado e com o futuro, as culturas juvenis se consagram ao presente, ao instantâneo. São exemplo dessa cultura do instantâneo as salas de bate-papo simultâneo na internet, *videoclips* e música no volume máximo nas discotecas, no interior dos carros, na solidão do *walkman*. As novas salas de cinema são pequenas, não só para otimizar a mercantilização dos espaços de entretenimento, mas para amontoar os espectadores mais perto da tela e tornar mais intensa a violência dos filmes, ampliar a sucessão de momentos em que se atropela a narração. A hiper-realidade do instantâneo, a fugacidade dos discos que são lançados a cada semana, a velocidade de informação e a comunicação fácil que a audição propicia levaram Zygmunt Bauman a afirmar que hoje “a beleza é uma qualidade do acontecimento, não do objeto [...] a cultura é a habilidade para mudar de tema e posição muito rapidamente” (Costa, 2002). Na mesma direção posiciona-se George Steiner quando sustenta que “a nossa, é uma cultura de cassino e de azar, onde tudo se aposta e corre perigo; na qual tudo está calculado para gerar um máximo de impacto e uma obsolescência instantânea” (Costa, 2002). Tudo se passa tão rápido que para milhões de jovens de classe média e média baixa, o ideal de triunfo social é ser um *ex-big brother*.

Este “imediatismo” não é uma característica restrita aos jovens, pois é coerente com o modo como as políticas neoliberais reordenam ou “desordenam” as sociedades. O que fazer para reorientar este processo?

Não é fácil, sem dúvida, desprendermo-nos de um pragmatismo em educação que reinou em nossas escolas durante muitos anos e identificou como instrução (transmissão de conhecimentos) a finalidade

quase exclusiva do trabalho do professor. É óbvio que as reformas educativas não se mostrarão eficazes enquanto não forem integradas à cultura ou ao modo de pensar daqueles que as vão aplicar. Por isso, falar de liberdade, tolerância, solidariedade, etc. como proposta educativa, pode parecer uma ocorrência isolada, quando estamos inexoravelmente imersos numa carreira cuja meta desejada – e difícil – é o exercício de uma atividade para a qual somente se nos exigem conhecimentos e destrezas. Outros conteúdos e competências, chamem-se elas atitudes, crenças ou valores, pensa-se não fazerem parte, por agora, do equipamento necessário à integração do aluno à vida profissional, objetivo prioritário da instituição escolar.

Na prática, sem dúvida, não é fácil separar a instrução da aprendizagem de valores e atitudes. Em qualquer atuação docente, estamos filtrando e projetando uma determinada concepção de pessoa, promovendo determinados valores, pelo que não podemos renunciar à nossa condição de seres que vivem e atuam a partir de valores. É impossível, portanto, subtraímo-nos da condição de emissores de mensagens que chegam aos alunos codificadas e interpretadas a partir da nossa ótica pessoal.

O papel da escola não somente “moldar” o pensamento da criança oferecendo-lhe uma quantidade considerável de conhecimentos. Se isso fosse assim, dir-se-ia que a ação instrutivo-educativa ocorreria fora do tempo e do espaço. Não é possível educar-ensinar sem projetar as questões centrais da filosofia – visão do homem e do mundo – que subjaz necessariamente a toda ação educativa. Assim, pelo menos em teoria, começamos a assumir que seja papel da escola formar bons cidadãos, pessoas solidárias, tolerantes, amantes da paz e preocupadas com o meio ambiente. Sem descuidar da transmissão de conhecimentos – melhorando-a, mesmo – temos que entender que o homem é mais do que pensamento e inteligência; é também cultura, entendida aqui como estilo de vida. Por isso mesmo, é um ser condicionado por crenças e valores.

Certamente, a experiência do valor será sempre contraditória, quer dizer, existirão sempre experiências de injustiça, intolerância, etc. Por isso, a apropriação do valor representa e exige uma opção do educando. E o ensino do valor deverá incidir sempre na preparação do educando para que ele possa fazer a melhor escolha. Não faz sentido, portanto, impor valores num processo educativo. Estes são oferecidos – “expõem-se” e propõem-se – ressaltando-se as conseqüências pessoais e sociais de

uma determinada opção valor-antivalor. Esta é a complexidade do ensino de valores: sua inevitável referência à experiência. Se não oferecermos, entre muitas outras, as experiências dos valores que desejamos transmitir, a educação conforme esses valores converte-se numa tarefa impossível. Se não oferecermos a possibilidade de os nossos alunos verem outro tipo de cinema, como romper com os valores inculcados pelo cinema dominante?

### LIBERDADE DE ESCOLHA? QUE LIBERDADE?

Não defendo que se veja apenas um tipo de cinema, mas como podem nossos alunos fazer escolhas, quando 99% dos filmes que vêm são feitos em Hollywood ou inspirados na sua ideologia e na sua estética?<sup>4</sup> Se nos reportarmos, por exemplo, ao cinema de desenhos animados direcionado para um público infantil, a situação é ainda mais grave, pois a quase totalidade da produção fílmica está na mão de produtoras norte-americanas ou vinculadas ao cinema de Hollywood.

Como reverter este quadro a não ser mostrando aos alunos que existem alternativas? Isto é censura? O que importa é facultar aos alunos ferramentas que lhes possibilitem fazer escolhas. Mas como podem utilizar essas ferramentas, se apenas têm acesso à ideologia e à estética hollywoodianas?

Seguindo esta lógica, a escola deveria, por exemplo, no campo da literatura incentivar tanto a leitura de Machado de Assis quanto a de Paulo Coelho; tanto Carlos Drummond Andrade, quanto qualquer "aprendiz de feiticeiro" no campo da poesia! Haja tempo e elasticidade no currículo! Fico imaginando uma situação em que 95% da literatura disponível para nossas crianças e adolescentes fosse do tipo Paulo Coelho e afins. Autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa, por exemplo, não deveriam ser priorizados, em nome da liberdade de escolha dos nossos jovens e adolescentes. "Eles irão, com o tempo, aprender a fazer as melhores escolhas!" Somente pessoas muito ingênuas poderiam imaginar que, imersos em um universo literário quase totalmente constituído de textos de baixa qualidade, nossos pequenos leitores teriam condições de fazer as escolhas mais acertadas.

---

<sup>4</sup> Segundo o diretor brasileiro Fernando Meirelles "Os EUA produzem atualmente perto de 600 filmes por ano, dos quais 550 são o mais puro lixo. Vinte são bons e 12, muito bons. Ou seja, 2%" (2005, p. 2).

O mesmo pode-se dizer da comida *fast food*, que cada vez tem mais adeptos entre nossas crianças e adolescentes com as conseqüências que se conhecem: obesidade crescente e doenças do coração se expandindo. “Se é disso que gostam, porque educá-los para uma alimentação saudável?” dizem-nos os nossos liberais de plantão. Estaríamos impedindo-os de fazer livres escolhas!

Se quisermos montar uma videoteca na escola, será que iremos colocar o mesmo número de filmes de vertente hollywoodiana e de outras vertentes? Na linha do que vimos defendendo, não preconizo o banimento do cinema dominante das videotecas das escolas, mas apenas a oferta de alguns poucos filmes dessa corrente para discuti-los com os alunos, incentivando-os a refletir e a descobrir que eles pouco têm a acrescentar em termos reflexão. Para Samuel Pinheiro Guimarães (2004):

Os valores transmitidos pelo sistema educacional são os valores da produção material e da maximização do consumo individual, do ser humano como unidade de trabalho e não como cidadão político solidário, digno de uma vida espiritual superior, para além dos programas degradantes e idiotizantes da televisão, atividade que consome em média mais de quatro horas diárias do cidadão brasileiro.

Essa posição de respeito à liberdade de escolha de nossas crianças e jovens em relação ao cinema nos remete a uma situação da mesma natureza: a problemática da publicidade televisiva. Ao longo de 2004, travou-se na União Européia um aceso debate sobre a regulamentação da publicidade televisiva, considerada por muitos bastante prejudicial às crianças e adolescentes. Diziam os liberais que proibir a publicidade seria um entrave à “livre circulação de produtos a que esta publicidade se destina”! (Brune, 2004. p. 15). Evidencia-se assim como o direito de proteger as crianças das agressões publicitárias tem de se inclinar diante da “liberdade” dos agressores, que, com surpreendente precisão semântica, designam as crianças como “alvos”.

Ora, os mais pequenos não são apenas alvos pontuais que uma ou outra campanha publicitária leva a fazer compras particulares. Sabe-se que, para além das “parcelas do mercado” que as crianças e adolescentes representam a curto prazo, elas constituem para as empresa, desde já, futuros clientes a fidelizar a todo o custo. Além disso, a dimensão de semelhante condicionamento pavloviano ultrapassa em muito as estratégias comerciais encaradas isoladamente. O desígnio profundo do

“sistema publicitário” consiste em inculcar nos futuros cidadãos a ideologia do consumo, a outra face da “mercantilização do mundo”.

Condutas e consumo, estilos de vida, modos de pensar. O que esta publicidade estabelece entre as crianças e os adolescentes, ao imprimir o ritmo do espaço da mídia, é um modelo uniforme de indivíduos ilusoriamente livres. Domesticação do sujeito-consumidor, focalização do mito do produto salvador, que tem de dopar a sua existência com gozo e poder. Esquema de absorção das coisas da vida e do mundo, que é preciso incorporar fortemente, a começar pelos produtos mais em voga da indústria audiovisual (filmes e séries, principalmente os da vertente hollywoodiana, programas para o “grande público”, álbuns, estrelas da moda, e por aí fora). Legitimação duma violência das pulsões, designadas “apetências” e em breve transformadas em “direitos de consumir”, que jovens tiranos passam a impor ao agregado familiar. Aliás, a Associação dos Institutos de Reeducação franceses denuncia já “a publicidade em que as crianças são colocadas numa posição de total poder em relação aos pais” (Guimarães, 2004. p. 15).

O “carimbo” ideológico que marca estas crianças e adolescentes está nos *antípodas da formação crítica do cidadão*. Compreende-se, por isso mesmo, que depois de ter conseguido seduzir habilidosamente a mídia, o sistema publicitário tenha investido na escola, derradeiro santuário duma possível resistência. E assim vemos os jovens sutilmente preparados para o destino econômico-social que são chamados a escolher “livremente”, destino esse por vezes batizado, quão judiciosamente, “projeto pessoal”...

Quanto ao cinema, por que lhes dar a conhecer o cinema reflexivo, crítico, cerceando-lhes a “livre escolha” de filmes onde estão ausentes perspectivas críticas, que promovam a reflexão? Um outro argumento é o de que “em qualquer filme sempre há algo a aproveitar”!!! É claro! É difícil não reconhecer a espantosa parafernália tecnológica (a mais avançada, sem dúvida) e o ritmo frenético da ação do cinema de Hollywood que atrás referimos. Tudo depende dos critérios que elegemos para avaliar um filme. Mas só isso merece que o consideremos um bom filme?

Isto nos faz lembrar as concepções tão arraigadas na designada “civilização ocidental”, á qual pertencemos, sobre as culturas de outros povos que, em geral, consideramos num estágio de civilização muito inferior ao nosso. Veja-se, por exemplo, a questão da abundância. Como ela pode ser alcançada? Por duas vias: consumindo muito ou desejando

pouco. Os povos indígenas se inserem na segunda concepção. Por isso, na ótica dos ocidentais, são considerados selvagens, enquanto nós somos os civilizados. Isto ocorre porque a nossa civilização estabeleceu, difundiu e difunde até hoje que os critérios tecnológicos são o paradigma para avaliar se uma cultura é ou não avançada. E se pusermos em pauta outros critérios? Qualidade de vida, respeito pela natureza, solidariedade, por exemplo. E no cinema? Por que não valorizar temas humanísticos, valores sociais, a razão dos conflitos, a complexa e fascinante construção da identidade cultural? A respeito da construção da identidade cultural brasileira, a longa citação de Samuel Pinheiro Guimarães (2004), se justifica pela sua pertinência:

A construção desta identidade não se contrapõe à necessidade de diversidade cultural e muito menos ao diálogo com a cultura estrangeira. Contrapõe-se, isto sim, à hegemonia das manifestações culturais estrangeiras sobre a cultura brasileira no próprio território brasileiro. O estímulo e o acesso à diversidade de manifestações culturais, permitiria à sociedade brasileira ter acesso a distintas e, muitas vezes, contraditórias visões do mundo, das relações interpessoais, das questões existenciais. A questão estratégica é, pois, imaginar mecanismos que ampliem o acesso de todos, sejam eles artistas, intelectuais, políticos ou simples brasileiros, à miríade de manifestações culturais brasileiras e de todas as sociedades que constitui a diversidade cultural planetária e que fortaleçam e enriqueçam a nossa própria identidade, combatendo a hegemonia cultural de qualquer origem no Brasil.

### QUE CINEMA DEFENDEMOS?

Como vimos, no cinema de vertente hollywoodiana, não é difícil verificar a utilização da narrativa linear como um instrumento de doutrinação ideológica, conduzindo o espectador, através do encadeamento linear de idéias, a uma conclusão previamente determinada e controlada pelos autores da obra. Um cineasta revolucionário, ao contrário, não consegue – nem tampouco deseja – controlar a interpretação de sua obra, pois apresenta suas idéias de um modo não linear, não didático, forçando o espectador ao debate, evitando de maneira resoluta o adestramento ideológico.

Filmar é um ato político. Nesse sentido, defendemos um cinema que ponha às claras os anseios de distintas comunidades, em nome da

justiça social. Filmes que contam histórias de preconceitos, discriminações, injustiças, desigualdades e falta de respeito a seres humanos em várias partes do mundo.

Defendemos um cinema de reflexão, de pensamento e de resistência às formas banais. Um cinema que tem difícil acesso ao mercado distribuidor, restrito às salas de um circuito que sobrevive apenas nas grandes capitais do primeiro mundo. Raramente chegam às telas filmes que lançam o foco sobre as lutas dos trabalhadores contra o desemprego, ou dos povos contra qualquer forma de opressão, porque mesmo o circuito especial que acolhe o cinema produzido fora da grande indústria também está comprometido com a lógica do mercado.

No entanto, alguns filmes mostram a luta, quase sempre inglória, de operários contra o desemprego, deixando bem claro que este é hoje um problema sem fronteiras e fator de crescente empobrecimento no cenário internacional. Outros registram a dura existência das populações que vivem à margem das grandes cidades, consequência das mudanças ocorridas no sistema econômico mundial. Alguns exibem a miséria, a brutalidade nas relações familiares, também resultado do permanente abandono em que se encontram os despossuídos. São imagens de um mundo injusto, das vítimas dos conflitos étnicos e religiosos e do sofrimento daqueles que sobreviveram às guerras desencadeadas após o 11 de Setembro. Também começam a ser colocados na tela temas como a imigração e o exílio, invariavelmente associados às manifestações de intolerância e discriminação.

Defendemos a idéia de um cinema que serve à vida, de um cinema que seja um instrumento de intervenção (e não de invenção) da vida. Em seu misto de ativismo político e vontade de aparecer, o norte-americano Michael Moore está no refluxo do circo midiático ianque, como uma mutação indesejada do espírito solitário do herói americano, da "celebridade". Apaixonado por seu país, está disposto a lutar com unhas e dentes (atropelando a ética e os bons modos; atropelando até mesmo o cinema): defendendo-o sempre... Nem que seja de si mesmo.

Para o iraniano Abbas Kiarostami (2004):

[...] quando as pessoas entram num cinema, por hábito deixam de ser curiosas e imaginativas e simplesmente recebem o que lhes é oferecido [...] desejo de lutar contra tudo o que os filmes de entretenimento fazem diariamente: pretender mostrar tudo ao público, a ponto de tornarem-se pornográficos. Não digo sexualmente pornográficos, mas no sentido de mostrar uma



operação cirúrgica sem véus, em todos os seus detalhes repugnantes. Sinto que cada vez que um espectador tem o impulso de virar a cabeça ou olhar para o outro lado é porque essas cenas não são necessárias na tela. Ao contrário, minha maneira de enquadrar a ação obriga os espectadores a manterem-se mais direitos e a esticar o pescoço para tentar enxergar aquilo que eu não mostro! [...] A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se devem deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver. Creio que muitos filmes mostram demais e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar.

**Analisando qual o tipo de público com o qual os cineastas se deveriam preocupar Kiarostami (*apud* Sousa, 2005) afirma que:**

Não nos devemos preocupar com o público normal, todos os anos são feitas, para ele, toneladas de filmes. Os produtores enriquecem com este gênero de filmes, que deixa o cérebro morto e o espírito vazio. [...] Os realizadores ambiciosos não deveriam preocupar-se em fazer filmes para o grande público. Em que nome o devem fazer? Todos os problemas e infelicidades que temos neste mundo horrível vêm deste “grande público”. A maioria esmaga os direitos da minoria. Nós, os artistas, somos a minoria.

**Em suma, defendemos um cinema com temática fortemente social, no qual esteja presente o sentido do cinema como expressão artística antes de tudo. Como refere o diretor boliviano Jorge Sanjinés (2004), “...se em alguma coisa nos diferenciamos do cinema norte-americano foi nesta busca de uma coerência, de uma comunicação mais profunda. A arte é o lugar do conhecimento mais profundo da sociedade”. Na mesma linha de pensamento se posiciona Ruy Guerra. Quando lhe perguntaram se “o cinema brasileiro precisa do atestado do Oscar para ser reconhecido” respondeu: “Isso é um empobrecimento total. Se tivesse o azar de ganhar o Oscar, a não ser que o prêmio tivesse mudado de conceito, eu teria que fazer uma análise de mim mesmo, pois estaria num processo muito negativo. Seria o pior castigo que poderiam me dar” (*apud* Conde, 2005).**

No próprio coração do império, há várias décadas um cinema independente (a criação e transformação do Festival<sup>5</sup> de Sundance, o

<sup>5</sup> Segundo Abbas Kiarostami, (*apud* Sousa, 2005): “De fato, os festivais colmataram a falta de espectadores, isto é, dos espectadores que apenas gostam do chamado cinema majoritário e não são capazes de entrar numa sala para descobrir um cinema diferente.

fenômeno *Pulp Fiction*, a Miramax, etc.) vem procurando alternativas para o cinema hollywoodiano. Nesse primeiro momento de “reconhecimento” do cinema independente, era importante que ele se fixasse, que fosse facilmente identificado. Para tanto, tornava-se essencial que ele se diferenciasse do cinema hollywoodiano e seus modelos. Tentou-se conseguir isso das maneiras mais diferentes, tanto em termos de linguagem quanto de temas. John Cooper<sup>6</sup> afirmou que o cinema independente é respeitoso com o público por ser “mais realista e honesto”. Destacou que não sabe se “a educação atual que há no país (EUA) permite que as pessoas estejam preparadas para este tipo de cinema independente”(Cooper, 2004).

Um outro cinema americano está despontando. Este novo cinema parece estar sinalizando para duas maneiras de desconstruir a América:

*1. Desconstruí-la pela exclusão: o cinema de Spike Lee e de Jim Jarmush*

Essa abordagem pode ser exemplificada pela atuação de alguns cineastas do cinema americano contemporâneo cujos filmes consideramos de ordem desconstrutora, por trabalharem, antes de mais nada, com a noção de negação dos modelos explicativos nacionais mais tradicionais. Entretanto, é importante notar que, como toda atuação inserida na ordem da negação, esses filmes precisam referir-se constantemente ao modelo. Usam-no para derrubá-lo.

A primeira – e talvez mais clara – forma de enfrentamento dessa idéia de um modelo americano é a do elogio dos excluídos. É inegável que toda glorificação de um ideal gera, em seu âmago, um grupo enorme de excluídos, que não se sentem parte desse grupo por não reconhecerem em si mesmos as características formadoras de tal modelo. Por isso, falar

---

O reconhecimento que recebi nos festivais tornou-se a única razão que me permitiu continuar a fazer filmes. O cinema vulgar não tem necessidade de qualquer consagração. Para o bem e para o mal esse tipo de cinema tem um grande apoio do público por todo o mundo. Os que estão habituados à mediocridade dos programas de televisão levam o seu gosto para as salas de cinema e gostam de ver filmes vulgares e medíocres”. Para o diretor Edward Yang (apud Sousa, 2005): “Enquanto os poderosos produtores de super produções utilizam meios enormes para promover os seus produtos, os festivais são essenciais para chamar a atenção dos espectadores para os filmes de qualidade”.

<sup>6</sup> Diretor de programação do festival de cinema independente de Sundance (EUA), que assistiu como convidado à primeira edição do festival de cinema independente de Lisboa (IndieLisboa – Setembro de 2004).

sobre e para esse grupo de excluídos significa que, quão mais opressora seja a fixação desse “exemplo de conduta”, maior será o seu público-alvo. Ou seja, o quanto mais se venda um ideal de “América”, mais pessoas se sentirão excluídas dele. E há formas e formas de exclusão, e ainda mais formas de lidar com ela artisticamente.

Sob esse enfoque, um cineasta especialmente importante é Spike Lee. Com o estrondoso sucesso de crítica que obteve em Cannes, em 1989, com *Faça a coisa certa*, Lee escancarou com o pé as portas do cinema mundial para o “cinema negro” dos EUA. Considerado por alguns mais racistas do que os racistas que denuncia, Lee se investiu de fato de uma missão fascinante: servir de mensageiro de uma história e de uma crônica alternativas da vida americana, a partir da vivência do homem negro, a mais numerosa minoria racial norte-americana. A principal bandeira de Lee sempre foi que o trabalho sobre o imaginário em torno da figura do negro na sociedade precisava ser passado para a mão de criadores de imagens igualmente negros, que poderia recontextualizar esses eventos históricos, essa mitologia, esse cotidiano. Seja no conjunto, seja nestes exemplos mais bem sucedidos, Lee fez – e faz – uma das mais importantes obras de contestação do cinema americano nas últimas décadas.

Outro cinema contestador é o cinema de Jim Jarmusch. É o cinema dos EUA que não querem se ver na tela. De fato, o que une a obra desses cineastas não é somente um conceito simplório de filmar os “excluídos”, mas a noção de que lidam com figuras, idéias e personagens com os quais o espectador – ou o imaginário construído pelo cinema americano mais tradicional – simplesmente não possui ferramentas para lidar. Por isso são todos categorizados, de uma forma ou de outra, como “estranhos”. Assim fica mais fácil não ver que aquilo com que lidam é, nada mais nada menos, do que o produto direto desta estandartização forçada de uma sociedade obcecada com sua própria “tranquilidade”, “felicidade”, “paz”, não importando a que preço. O preço é a existência de todos esses excluídos (raciais, econômicos, existenciais), que cismam em vir assombrar e ameaçar este *status quo*.

## 2. *Desconstruí-la pela sátira referencial: o cinema de Robert Altman.*

Altman é um cineasta que freqüentemente vai de encontro, com olhos sempre aguçadamente críticos, às instituições mais caras à vida americana, seja o Exército (em *M.A.S.H.*, onde, de lambuja, entra também a Medicina), seja o casamento (*Cerimônia de casamento*), seja o *show business* (*Nashville*). Talvez, um de seus filmes que mais sirva para entender

o tipo de desconstrução sutil que costuma operar seja Dr. T e as mulheres. Visto por muitos como uma sátira da futilidade feminina ou do Sul dos EUA, constitui, de fato de uma das mais ferinas demolições do mito da masculinidade viril, dominante na sociedade americana. Esconder intenções por trás de camadas de ironias é uma das marcas de Altman como realizador.

Quanto ao cinema de Hollywood, o que fazer dele? A sugestão de Daniel Caetano (2004) talvez mereça ser pensada:

Não é má idéia se livrar do cinema americano. Não é todo ele ruim, decerto, aliás algumas das melhores coisas em cinema vêm dos EUA, e não só do cinema independente – disso todos já sabemos há tempos –, mas não é grande perda se livrar do cinema americano. O ocidente só veio a conhecer Ozu nos anos 50, *Cidadão Kane* só saiu do continente depois da grande guerra, poucos são os cinéfilos no exterior que conhecem ao menos um filme de Nelson Pereira dos Santos, quase ninguém fora do Brasil sabe quem é Eduardo Coutinho, e mesmo alguns dos maiores cineastas latino-americanos não são bem conhecidos pelos brasileiros. Se uma boa alma resolve passar a vida sem ver filmes americanos, pode ainda assim ver três filmes por dia que viverá tendo grandes obras para assistir, conhecer mundos e refletir.<sup>7</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos de nevoeiro, parece ser importante levar a cabo uma crítica política, econômica e cultural mais radical face ao mal-estar presente em tantas sociedades: nos últimos anos as mudanças de governo

---

<sup>7</sup> Pensemos, por exemplo, em apenas dois ou três filmes de alguns dos diretores que procuram distanciar-se de um cinema banal. A lista de diretores que me são caros (não estou incluindo aqui alguns grandes nomes do cinema norte-americano), que a seguir apresento, está longe de ser exaustiva. São de todos os continentes e ao registrar aqui seus nomes, não pretendo mais do que prestar-lhes minha homenagem, ao mesmo tempo em que dou sustentação á tese de Daniel Caetano: Theo Angelopoulos, Peter Greenaway, Stephen Frears, Krzysztof Kieslowski, Beineix, Zhang Yimou, Pedro Almodóvar, Nanni Moretti, Manoel de Oliveira, Eduardo Coutinho, Sembene Ousmane, Emir Kusturika, Eric Rohmer, Milos Foreman, Sérgio Bianchi, Wim Wenders, Abbas Kiarostami, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Moufida Tlatli, Federico Fellini, Dennis Arcand, François Truffaut, Ettore Scolla, Bernardo Bertolucci, Luis Buñuel, Luchino Visconti, Sergei Eisenstein, Rainer Fassbinder, Walter Salles, Akira Kurosawa, Louis Malle, Carlos Saura, Nelson Pereira dos Santos, Andrei Tarkovski, Giuseppe Tomatore, Nagisa Oshima, Tomas Gutiérrez Alea, Satyajit Ray...

em vários países, com Brasil, Argentina, Espanha, França, dão esperanças nesse sentido.

A crítica e a redefinição do cinema é também indispensável. Importa estabelecer para o cinema políticas culturais que impulsionem a produção endógena nos países de capitalismo atrasado a fim de que, num mundo agora globalizado, possam acelerar seu desenvolvimento cultural.

A vasta crise da relação do cinema não hollywoodiano com as audiências também não se resolverá só com meios tecnológicos. A solução passa necessariamente por processos educativos. E como se posiciona, ou deve posicionar-se a educação face a esses desafios que preocupam não só os educadores, mas parcelas cada vez mais significativas da população?

Parece ponto pacífico que se torna necessária uma transformação cultural da educação para que, no trato com um outro cinema, ela possa contribuir para a formação de um novo tipo de público. Por que as escolas continuam limitando o ensino das artes às artes plásticas e à música? Por que as escolas insistem em entreter os alunos para que se informem através de livros e revistas cultas, mas não através do cinema?

Alguns países, como a França e a Suécia, incorporaram o cinema como matéria obrigatória na educação pública. Na França, desde 1984, os filmes foram incluídos nas disciplinas do ensino secundário e, em 2000, tornou-se obrigatório o estudo do cinema como parte da educação artística nas escolas primárias. O argumento principal é o de que o cinema constitui, desde o século XX, um recurso equivalente ao das artes plásticas e da literatura como requisito do desenvolvimento cultural. Mais do que insistir na tendência de muitos professores, que vêem a cultura audiovisual midiática como inimiga da escola, importa dar aos alunos uma educação conectada com o que aprendem na televisão e nos jogos de vídeo, mas oferecendo-lhes explicações e um horizonte histórico e estético mais amplo que o do entretenimento doméstico. Isso requer que as escolas disponham de filmes, pelo mesmo motivo que as leva a terem livros e discos para uso dos alunos.

Numa reunião realizada pela Academia Europeia de Cinema, em dezembro de 2002, vários cineastas se pronunciaram nesse sentido. “Se uma criança deve conhecer Giotto e Dante, também deve conhecer Chaplin”, afirmou o diretor italiano Francesco Rossi, um dos impulsionadores dessa conferência. Nessa reunião de Roma, os cineastas defenderam que o cinema seja uma matéria obrigatória nas escolas para

superar um dado estatístico preocupante: só 5% dos jovens europeus conhecem artistas do porte de Ingmar Bergman, Luis Bunuel, Luchino Visconti ou Federico Fellini.

Jack Lang, que durante o seu desempenho como Ministro de Educação em França introduziu nas escolas um programa de três horas semanais para que os alunos fizessem os primeiros contatos com a arte do cinema e do teatro, designa essa ação como "alfabetização artística, que é tão importante como a lingüística".

Assim, torna-se necessário renovar o diálogo entre a mídia e a escola. Trata-se de capacitar simultaneamente as novas gerações para trabalhos mais bem remunerados e flexíveis, e também para interpretar audiovisualmente o contexto e a história que o explica.

Importa conceber uma sociedade que não se reduza ao mercado, na qual os meios tecnológicos não sejam direcionados a tudo espetacularizar e as escolas sejam capazes de ir mais além do que a Aula Magna. É preciso ter esperança nesse futuro, no qual possam surgir jovens artistas e educadores, que não mais se sintam inimigos da memória e do prazer.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BABIN, Pierre. KOULOUMDJIAN, Marie France. *Os novos modos de compreender: a geração do audiovisual e do computador*. São Paulo: Paulinas, 1989.

BRUNE, François. Da criança mimada à criança alvo. *Le Monde Diplomatique*, nº 66, set, 2004, p. 15.

BUTCHER, Pedro. *Cinema catástrofe, prazer estético e política: os Estados Unidos e a última possibilidade de utopia*. Disponível em [www.contracampo.com.br/49/frames.htm](http://www.contracampo.com.br/49/frames.htm). Acesso em 23/10/04.

CAETANO, Daniel. *Steven Spielberg é um problema sério*. Disponível em [www.contracampo.com.br/50/frames.htm](http://www.contracampo.com.br/50/frames.htm). Acesso em 23/10/04.

CONDE, Ana Paula. Ruy Guerra reencontra Garcia Márquez (entrevista). Disponível em

COOPER, John. Entrevista concedida à Agência EFE. *S. l.*, 24 setembro de 2004.

COSTA, Flávia, entrevista com Zygmunt Bauman: "Lo que queda de la belleza", *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación. Buenos Aires, 7/12/02.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa*. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

GUIMARÃES, Samuel Pinheiro. *Vulnerabilidade ideológica e hegemonia cultural*. Disponível em [www.planetaportoalegre.net](http://www.planetaportoalegre.net). Acesso em 30/09/04.

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2642,1.shl>. Acesso em 04/09/05.

KIAROSTAMI, Abbas. A arte da inadequação. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 17/10/04.

KOUROS, Aléxis. *Entrevista por ocasião da 2ª Mostra Internacional de Cinema Engajado "De olhos bem abertos"*, 03 a 15 de Agosto de 2004.

MATURANA, Humberto.  *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MEIRELLES, Fernando. Polêmica divisão de bens: é melhor concentrar o dinheiro público em poucos filmes ou pulverizar os recursos? *O Globo*, 2º Caderno. Rio de Janeiro, 2005, p. 1-2.

OLIVEIRA, Manoel. Entrevista concedida à Agência Carta Maior/ANSA. Veneza, Itália, 11 de setembro de 2004.

REY, Fernando L. González. La categoría del sentido subjetivo y su significación en la construcción del pensamiento psicológico. *Contrapontos*. v. 1, nº. 2, Itajaí, SC, p.13-28.

SADER, Emir. Disponível em [www.agenciacartamaior.com.br](http://www.agenciacartamaior.com.br). Acesso em 31/10/2004.

SANJINÉS, Jorge. *Entrevista por ocasião da 2ª Mostra Internacional de Cinema Engajado "De olhos bem abertos"*, 03 a 15 de Agosto de 2004.

SOUSA, Paulo Teixeira de. Festivais de cinema contra a globalização? *A Página da Educação*, nº 147, julho de 2005.

STIVALETTI, Thiago. Spielberg se alia de vez a Bush em "Guerra dos Mundos". *Folha de São Paulo*, Caderno E, Ilustrada, São Paulo, 28/06/2005, p.1.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003.

Recebido: 8-9-05

Aprovado: 23-9-05