



Regionalização do Cinema e os veículos de comunicação: A trajetória cinematográfica brasileira e paranaense em busca do reconhecimento¹

Maria Nathalia Cavalcante²

Natasha Virmond³

Elza Aparecida de Oliveira Filha⁴

Universidade Positivo, Curitiba, PR

RESUMO

Depois de momentos de auge e de sombra vividos pelo cinema brasileiro, essa arte configura-se, atualmente, em um promissor caminho de reconhecimento. Porém, ao estudar o cinema nacional, podem ser encontrados certos distanciamentos entre São Paulo e Rio de Janeiro – responsáveis pela maior parte do que é produzido no campo cinematográfico brasileiro –, e o resto do país. Isto acontece, principalmente, quando se fala de visibilidade e número de produções. Dessa forma houve a necessidade de realizar uma reflexão sobre os problemas enfrentados pelos profissionais do Paraná, tanto em relação à aceitação de seus trabalhos pelo público quanto à relação que estes mantêm com a mídia, como jornais, rádios e emissoras de televisão curitibanas.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; cinema curitibano; incentivos; mídias curitibanas.

INTRODUÇÃO

O cinema funciona como um simulacro da realidade, traduzindo por meio de imagens os costumes e hábitos de um local. Segundo afirmam Santos e Costa (2009), o cinema também pode ser entendido como um meio de comunicação.

Se a sétima arte pode ser considerada uma forma de disseminar informações para o público geral, o cinema nacional deveria apresentar e discutir o cenário e a cultura do país. Gilberto Gil (*apud* Santos e Costa), enquanto ministro da Cultura, discorreu sobre a necessidade de apresentar, por meio do cinema, o Brasil. Esse sentimento ufanista deve ser repassado para o mundo quando os filmes brasileiros vão para fora.

Para Paes (2010), o cinema nacional passou por várias fases e mudanças no decorrer dos anos, tendo maior ou menor aceitação, até chegar à estabilidade, nos

¹Trabalho apresentado na DT 4 Comunicação Audiovisual da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Estudante de graduação 7º semestre do curso de Jornalismo da Universidade Positivo, e-mail: nathalia.jornal@gmail.com

³Estudante de Graduação 7º. semestre do curso de Jornalismo da Universidade Positivo, e-mail: natashavirmond@hotmail.com

⁴Orientadora do trabalho. Professora do curso de Jornalismo da Universidade Positivo.



últimos anos. A grande retomada do cinema brasileiro se deu pelo acesso à cultura, aumentando não só o número de público pagante nos cinemas, que antes preferia produções internacionais, como o incentivo do governo para produções de boa qualidade.

O Brasil é formado por vinte e seis estados, tem uma população ampla e com características diversas, mas, como afirmam Santos e Costa (2009), a maior parte da produção cinematográfica nacional exportada, ainda se concentra em São Paulo e Rio de Janeiro. Se o propósito do cinema nacional é, segundo Gilberto Gil, comunicar e apresentar o brasileiro para o mundo, por que a grande maioria dos filmes é produzida, e, por muitas vezes, retrata apenas dois estados?

Segundo Ramos e Miranda (1997), não existem muitos livros nem publicações sobre o cinema nacional, uma falha, contando o quanto a cultura do país cresceu nos últimos anos. Com a produção cinematográfica expandindo rapidamente, é importante apresentar grupos responsáveis por inúmeras produções relevantes para a história da sétima arte brasileira. Mas, acima de tudo, acomodar todos em estudos que mostrem a importância que o país apresenta perante o cinema mundial, para que, tanto brasileiros quanto estudiosos do cinema estrangeiro, tenham acesso às mais diferentes obras produzidas no país.

O estudo do cinema regional é importante para ver outros lados do Brasil, que é tão diverso e amplo. No caso desse estudo, o cinema paranaense toma parte da discussão sobre outras representações. Desta forma, foi adotada a pesquisa em fontes bibliográficas e em artigos que relatam diferentes pontos do cinema brasileiro e paranaense. A partir disso, foram constatados os problemas enfrentados pela cinematografia nacional e regional para, em seguida, acompanhar a programação de rádios e tevês, além de matérias disponíveis nos sites dos jornais curitibanos, para buscar dimensionar a visibilidade do cinema produzido localmente.

A metodologia aplicada ao trabalho foi embasada na pesquisa histórica. Tendo como apoio o método dedutivo, que auxiliou no conhecimento dos problemas enfrentados pelo cinema brasileiro, em especial, o paranaense. Assim, chegou-se às conclusões de que o reconhecimento da produção paranaense ainda é menor que em estados de maior visibilidade, e que a mídia local não disponibiliza espaço suficiente para que a população tenha conhecimento do que acontece no circuito cinematográfico regional.



CINEMA BRASILEIRO – CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA

Desde as primeiras manifestações cinematográficas, com os irmãos Lumière, o cinema ganhou adeptos em todos os continentes. No Brasil não foi diferente. Um ano após a primeira exibição oficial, na França, os curiosos brasileiros começam a se aventurar neste novo meio. Conforme Paulo Emílio Sales Gomes, em *Trajetória no Subdesenvolvimento*, Paschoal Segreto foi o pioneiro em terras brasileiras, dono da primeira sala de cinema, inaugurada em 31 de julho de 1897, chamada “Salão de Novidades”, posteriormente de “Salão Paris no Rio”, localizada à Rua do Ouvidor. Os irmãos Segreto imigraram da Itália em momentos diferentes, motivo que não impediu o fortalecimento da família no ramo cinematográfico. Em 1898, Afonso Segreto registra imagens da Baía de Guanabara, na volta de uma de suas viagens.

A partir desse momento, o Brasil se insere na produção cinematográfica. De acordo com Sales Gomes (1996), o cinema brasileiro está dividido em cinco fases. A primeira de 1896 a 1911, considerada a Bela Época, a idade do ouro do cinema brasileiro, rica em registros do cotidiano. A segunda, de 1912 a 1922, caracterizada pela crise de produção e dificuldades de exibição devido ao sucesso dos filmes norte-americanos. Os documentários e cine jornais foram as principais produções realizadas nesta fase. Além dos filmes de cavação, ou seja, institucionais e encomendas de famílias da alta sociedade, seguidos pelas adaptações de obras literárias brasileiras. A terceira, de 1923 a 1933, é representada pelos ciclos regionais, sendo os de Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, os mais importantes, com destaque para o ciclo de Cataguases, de Humberto Mauro. A quarta, de 1934 a 1949, enfoca as comédias populares e musicais. As famosas chanchadas limitaram a produção apenas ao Rio de Janeiro. A partir deste momento os grandes estúdios começaram a surgir, com os principais nomes dessa vertente: Oscarito e Grande Otelo. A quinta, de 1950 a 1966, registra a fase em que São Paulo ganha o espaço no cenário cinematográfico brasileiro. Nascem novos estúdios: Vera Cruz, Companhia Cinematográfica Maristela, Multifilmes e Brasil Filmes.

Apesar do avanço da indústria do cinema brasileiro, a avalanche de filmes estrangeiros enfraqueceu a distribuição nacional, e o fantasma da segunda fase volta a rondar as produções brasileiras. Com esse problema vigente, os estúdios foram à falência. “Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro. São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e conseqüentemente má vontade



do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal.” (SALES GOMES, 1996, p. 79).

Insatisfeitos com as condições do cinema brasileiro, jovens cineastas propõem um novo formato. Nasce o Cinema Novo, calcado no molde neo-realista italiano, e os integrantes desta vertente produzem filmes voltados à realidade social. O movimento começou suas atividades ainda em meados na década de 1950. Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Glauber Rocha, são os principais representantes do Cinema Novo. Com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça - frase que resume o conceito do movimento - nascem filmes que exprimem a situação social do período.

Bernardet (1991) cita que, a princípio, o Cinema Novo buscou transparecer a realidade brasileira distante dos centros urbanos. Esta fase se estendeu até o golpe de 1964, e trouxe com ela os problemas da cidade, a sociedade burguesa toma forma nos filmes cinemanovistas, como por exemplo: *São Paulo S.A.*, de Luis Sérgio Person e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. No entanto, as expressões cinematográficas do Cinema Novo, não puderam prosseguir. As perseguições do regime militar pressionaram os diretores que tiveram de se exilar e buscar sozinhos suas identidades. “Desintegrado o Cinema Novo, os seus principais participantes, agora órfãos de público catalisador, se dispersaram em carreiras individuais norteadas pelo temperamento e gosto de cada um, dentro do condicionamento estreito que envolve todos.” (SALES GOMES, 1996, p. 96).

Com a saída do Cinema Novo do quadro, filmes de baixo orçamento que valorizam o subúrbio entram em cena. O Cinema Marginal, chamado também por Sales Gomes de Cinema do Lixo, traça sua participação no cenário nacional. “Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera” (SALES GOMES, 1996, p. 97). Essas características fizeram com que as produções fossem fortemente criticadas e perseguidas, tendo pouco reconhecimento, com exceção de *O Bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla.

Para reerguer as produções brasileiras, foi criada em 1969 a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). O órgão estatal veio com o intuito de financiar e harmonizar as relações cinematográficas, com a preocupação de instalar e fortalecer o cinema nacional.



A partir de 1970 as pornochanchadas entram em cena. O gênero conhecido pelo apelo erótico impulsionou a produção e a ida dos brasileiros ao cinema. Bernardet (1991) lembra que isto ocorreu devido às cotas de exibição obrigatória, lei que entrou em vigor durante a ditadura militar. Os filmes eram financiados por produtores independentes, sem intervenção da Embrafilme, que suspendeu sua participação nessas produções devido à intolerância por parte de meios culturais e da população.

Mesmo com a censura ferrenha, que retirava as cenas consideradas inadequadas à família brasileira, os filmes puderam ter seu espaço. A pornochanchada perdeu lugar quando outros filmes ganharam sucesso e um fator que propiciou seu declínio foi a antipatia a este gênero. Mesmo assim, a pornochanchada deixou o cinema brasileiro marcado pelo seu formato.

Com a decadência desse gênero fílmico, a esperança de se firmar uma indústria cinematográfica também declinou. De acordo com o Centro Técnico Audiovisual, órgão vinculado ao Ministério da Cultura, a Embrafilme, nos seus últimos anos, não dispunha da mesma imagem de seus primórdios. Considerada seletiva e impulsionada por interesses, não teve tempo de reverter a situação e, em 1990, o então presidente da República Fernando Collor de Melo, extinguiu a empresa, juntamente, com todo o Ministério da Cultura.

Em meados dos anos 1990, uma nova onda é instaurada no meio cinematográfico nacional. O cinema da retomada, caracterizado por filmes históricos teve como precursor o longa-metragem *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati. A partir deste momento, as produções aumentaram com o reconhecimento dos filmes nacionais. O público voltou às salas de cinema para prestigiar filmes brasileiros. De acordo com o Ministério da Cultura, o governo federal, em 1993, deu início a ações que impulsionaram as produções nacionais, por meio do Prêmio Resgate, que deu aos filmes produzidos, a partir deste momento, a possibilidade de firmar espaço. De dez filmes produzidos em 1995, quatro foram realizados com este apoio, os demais foram realizações efetivadas devido a Leis de Incentivos.

A partir disso o cinema nacional começou a ganhar espaço e importância no Brasil. O filme de Carla Camurati foi apresentado a 1 milhão e 300 mil espectadores. Em 2003 foi a vez de *Carandiru*, de Hector Babenco, visto por 468.293 espectadores, em um fim de semana. Este foi o resultado da valorização ao audiovisual e a iniciativa de fomentar esse meio. De acordo com Paes:



Este crescimento deve-se, principalmente, ao surgimento da Lei do Audiovisual e da Lei de Incentivo à Cultura, regulamentadas em 1994 no governo Fernando Henrique Cardoso, e que possibilitaram a captação de recursos através de empresas estatais e privadas. Com as duas leis, o governo possibilitou aos diretores captar recursos na iniciativa privada e oferecer em troca a renúncia fiscal para empresas que investirem em audiovisual. Até 4% dos impostos podem e devem ser utilizados (2010).

Nota-se que o país necessitava de leis e reservas para que o cinema brasileiro pudesse ter espaço no próprio território nacional. “Esta reserva existe ainda hoje e é ela que continua assegurando a presença do cinema brasileiro nas telas” (BERNARDET, 1991, p. 36).

Paes (2010) acrescentam que, mesmo com a crescente produção e incentivo, o cinema brasileiro ainda concorre com os filmes estrangeiros, em especial, os norte-americanos, ocupantes de aproximadamente 90% das salas de exibição do Brasil.

CINEMA PARANAENSE – A TRAJETÓRIA INVISÍVEL

Assim como Sales Gomes dividiu a trajetória do cinema brasileiro, Celina Alvetti, também denominou em cinco épocas o percurso do cinema paranaense. Desta forma obtém-se um comparativo com a evolução cinematográfica local e os desafios enfrentados pelas produções nacionais, conseqüentemente, refletidos no Paraná.

A época inicial, de 1897 a 1930, marca a primeira exibição em Curitiba até a realização de *Pátria Redimida* (1930). A segunda época, de 1931 a 1968, refere-se ao incentivo às produções do governo Getúlio Vargas à realização de *Lance Maior* (1968), de Sylvio Back. A terceira época, de 1969 a 1991, representa as produções alternativas, com referência ao Super8, um formato cinematográfico em voga nos anos 70.

A quarta época inicia-se em 1992, com a criação da Associação de Cinema e Vídeo de Curitiba, incitada pela retomada do cinema brasileiro, com o intuito de fortalecer e estimular a produção local. Esta fase se estende por dez anos, tendo como filme limite *Cidade de Deus* (2002). O Paraná é representado por *Visionários*, documentário de Fernando Severo. A quinta fase começa em 2003 até o período atual.

No mesmo ano em que foi inaugurada a primeira sala de exibição brasileira, Curitiba recebe o Cinematógrafo. Em *Dicionário de cinema do Paraná* (SANTOS, 2005) menciona que a novidade foi apreciada no Teatro Hauer, com 12 filmes na programação.

A produção paranaense foi iniciada por Anníbal Requião que, em 1907, registra



o desfile do aniversário da Proclamação da República. Durante esse período em que a população começava a se acostumar com os filmes nacionais, a crise cinematográfica devido à falta de espaço para exibição de produções brasileiras, alcança o Paraná. “Essas companhias, como a Paramount e a Fox, exibiam produtos com um padrão de qualidade que não podia ser sequer aproximado pelo realizador local, em termos de infra-estrutura de produção e desenvolvimento técnico. De 1912 até meados da década de 1920, não há mais registro de exibição de filme paranaense” (ALVETTI, 2005).

Apesar do esquecimento, o fotógrafo João Batista Groff fez um dos mais importantes registros da história do cinema, realizando *Pátria Redimida*, em 1930. O filme retrata os combates da Revolução de 1930 e a posse de Getúlio Vargas na Presidência da República. Groff deu início aos seus registros por ter recebido, por engano, uma câmera filmadora.

Outro importante cineasta precursor da sétima arte no Paraná foi Arthur Rogge, diretor de *Hollywood Studios*, em 1927, produção realizada nos Estados Unidos, na cidade que intitula o documentário. “Os pioneiros do cinema paranaense produziram de modo artesanal, num mercado pouco propício, já enfrentando a hegemonia do cinema estrangeiro. Mesmo assim, definiram uma característica que viria a se manter, a de uma cinematografia afeita à produção de documentários, o que permite apontar um aspecto da identidade do cinema do Paraná” (ALVETTI, 2005).

Um fator que problematizou a solidificação dos ciclos regionais, citados anteriormente, foi a centralização cinematográfica no Rio de Janeiro e São Paulo. Mesmo com a importância dos ciclos regionais para o desenvolvimento cinematográfico local, sua significância ficou restrita à localidade de origem.

Apesar da dominação destes pólos, a representação regional pôde contribuir, mesmo que esporadicamente. Para Bernardet:

Essa situação, porém, não deve mascarar a realidade que é de forte centralização dominada por Rio e São Paulo. Mesmo existindo uma produção regional, esta fica na dependência do centro, onde se localizam os laboratórios, os estúdios de som, os fornecedores de matéria prima, etc., e órgãos burocráticos. Além desse centro representar mais de 50% do mercado cinematográfico brasileiro (1979, p.87).

Vladimir Kozak, tchecoslovaco naturalizado brasileiro, realizou em parceria com o antropólogo José Loureiro Fernandes *Os Xetá na Serra dos Dourados*, em 1954, importante registro antropológico. Sylvio Back é reconhecido por *Lance Maior*, de



1968, o segundo longa-metragem de enredo paranaense.

Com a criação da Cinemateca de Curitiba, em 1975, nasce um novo grupo, com ideais que visavam o crescimento e reconhecimento do cinema paranaense. A entidade idealizada e impulsionada por Valêncio Xavier abriu portas para um novo rumo das produções, nascia a “Geração Cinemateca”.

Com ela, nomes como Fernando Severo, Beto Carminatti, Werner Schumann, Elói Pires Ferreira e irmãos Wagner, por exemplo, puderam desenvolver suas aptidões cinematográficas. “Esta nova prática de cinema no Paraná, iniciada pela Cinemateca alguns anos antes (o cinema nas suas várias modalidades), se fortalecerá consideravelmente no campo da exibição cinematográfica” (SANTOS, 1996, p. 25).

Ligado a este período está o movimento superoitista, nome dado àqueles que usavam câmeras Super 8, que, juntamente aos cineclubes, expandiram a cultura cinematográfica. Porém, devido ao regime político vigente a discussão teve de se ausentar do quadro nacional e com ela os cineclubes, muito presentes em salas estudantis. Santos (1996), menciona que o Super 8 foi substituído nos anos 1980 pelo vídeo. O equipamento acabou se tornando atrativo devido ao baixo custo, em comparação com o anterior. Ainda na década de 1980, o documentário retorna e traça grandes feitos com Moysés e Cláudio Paciornick. Pai e filho realizam curtas de 16mm que retratavam comunidades indígenas do sul do país.

No entanto, a década de 1990 – momento pelo qual o cinema nacional passou por uma de suas piores crises – influenciou no estacionamento das produções paranaenses. Mas, com a retomada o incentivo foi gerado e, conseqüentemente, motivou o retorno das produções em todo o país. Segundo Alvetti:

De acordo com registros da Fundação Cultural de Curitiba, entre 1998 e 2004, foram apresentados 101 projetos de produção de filmes. Destes, mais de 20 foram lançados até 2002. Com a criação da Avec, Associação de Cinema e Vídeo de Curitiba, em 1992, começa uma atuação política, procurando articular os interesses e desejos da classe com as verbas oficiais, que têm através das leis de incentivo, que isentam de impostos a empresa investidora. (1995)

Nesse período iniciou-se o estudo acadêmico em cinema. Em 2005, com a criação da Escola Superior Sul Americana de Cinema e TV (CINETVPR), as produções e visibilidade do cinema paranaense tomaram novo fôlego. O estudo do cinema, agora, em ensino superior abre caminhos e este novo suporte viabiliza a realização de documentários e curtas-metragens ganhadores em diversos festivais.



CINEMA BRASILEIRO E PARANAENSE NA MÍDIA

Desde os primeiros passos dados pelo cinema nacional percebe-se que os filmes brasileiros passaram por diversos obstáculos no campo de incentivo, e também no que se refere ao seu espaço na mídia. No final do século XIX, a novidade vinda da Europa foi bem quista em terras brasileiras e os cineastas locais puderam realizar as primeiras produções nacionais. Porém, com o advento dos filmes norte-americanos, os filmes brasileiros tiveram de ceder espaço e o desinteresse pelas produções locais começou a vigorar.

A retomada trouxe confiança e maior espaço para que os filmes brasileiros pudessem ser vistos. Essa volta do cinema influenciou também a criação de mídias especializadas, como revistas e sites, bem como espaços abertos em rádios e televisões proporcionaram ao público interessado, maior proximidade com o cinema. No entanto, em sua maioria, fora das mídias especializadas, a população ainda não obtém informações a respeito do que acontece nos meios cinematográficos brasileiros, em especial paranaense.

Rádios curitibanas e a proximidade com o cinema local

Curitiba conta com aproximadamente 20 emissoras de rádioFMs, sendo que apenas uma explora o cinema. A Paraná Educativa apresenta aos ouvintes, no Programa Cinemascope, as músicas dos filmes. Este, com uma hora de duração vai ao ar à meia-noite, nas sextas-feiras, fato que limita o número de ouvintes.

Nas outras emissoras radiofônicas voltadas à música, é cedido o lugar de agenda cultural ao cinema, além de espaço para a divulgação de filmes e sorteio de ingressos em promoções. Em emissoras como, por exemplo, a 98 FM, a Mundo Livre e a Lúmen, que contém as chamadas pílulas de informação, o cinema não entra como notícia. A 91 Rock que, embora não tenha conteúdos específicos sobre cinema, conta com comentários diários durante o programa 91 Minutos. Já as emissoras que apresentam conteúdo inteiramente jornalístico cedem espaço ao cinema em eventuais debates e programação, como é o caso da CBN. A Band News conta com coluna especializada que apresenta, em rede, sinopses de filmes, além de agenda cultural.

Já as rádios AMs, das dez emissoras existentes em Curitiba, apenas a Paraná Educativa reserva um espaço para cultura, porém não possui um programa específico que trate de cinema. As outras não dão espaço à sétima arte, salvo as possíveis agendas



culturais.

Mesmo com o desenvolvimento do cinema brasileiro, que conseguiu espaço em seu próprio território, os temas relacionados a ele ainda são pautados timidamente. As capitais conhecidas pelas grandes produções, São Paulo e Rio de Janeiro, mantêm o status de geradoras cinematográficas. O cinema curitibano, no entanto, ainda permanece longe deste contato, o que pode ser um dos motivos apontados para a falta de informações radiofônicas.

O grande público da capital paranaense, que está fora do circuito cinematográfico, continua alheio aos acontecimentos e realizações dos cineastas locais. “(...) o cinema curitibano é carente de crítica, cobertura da mídia e política cultural efetiva. Em termos de cultura cinematográfica da classe, uma geração foi formada pela Cinemateca, mas é a única referência evidente” (ALVETTI, 2005).

TVs curitibanas – a imagem ao alcance da população

Em Curitiba existem seis emissoras de televisão abertas e a programação apresentada ainda é carente de conteúdo cultural. No espaço de produção local vigoram programas esportivos, de auditório e telejornais. Apenas a TV Paraná Educativa explora o cinema brasileiro, com maior abrangência, contando com a retransmissão da TV Brasil, que possui em sua grade o programa Revista do Cinema Brasileiro, que vai ao ar durante a madrugada. Os temas abordados giram em torno de entrevistas com especialistas em diversas áreas cinematográficas.

As emissoras transmitem, esporadicamente, matérias e programas especiais a respeito do cinema paranaense. De acordo com o estudo de Celina Alvetti:

A partir dos anos 1970 investindo em tecnologia e no processo urbanístico, Curitiba transformou-se em uma cidade moderna, com a imagem de capital ecológica transformada, nos anos 2000, em capital social. Com perfil conservador, os curitibanos estão dispostos, principalmente, à televisão (98%), a maioria (85%) diariamente. A TV Globo tem o maior índice de audiência (71%) e a preferência é pelos telejornais (média de 46 pontos de audiência), novelas e filmes, 17% têm TV a cabo, 25% micro-computador e 17% acesso à internet (2005).

Constata-se que, na capital paranaense, a televisão exerce domínio perante os outros veículos de comunicação, mas também se percebe que o oferecido à população não é suficiente para suprir o acesso ao que acontece nos meios culturais, em especial, no meio cinematográfico curitibano.



Luiz Costa Pereira Junior em *Guia para a edição jornalística* faz referência à Pierre Bourdieu, que patenteou “escolhas sem sujeitos” em seu livro *Sobre a Televisão*. “A seleção de fatos, diz ele, é um processo hierarquicamente ordenado. É ligado a uma rede complexa de *feedbacks* entre o profissional e o público. Na base de tentativa e erro, os jornalistas acabam filtrando padrões de conduta editoriais” (PEREIRA JUNIOR, 2006, p. 37). Outra afirmação embasada em Bourdieu é a questão das preferências do público que, na realidade, são precariamente conhecidas pelos jornalistas.

Jornais curitibanos – textos virtuais

A discussão em relação ao papel da mídia na cooperação com a cultura local se estende quando os jornalistas são limitados por prazos e pela política editorial das empresas onde trabalham. “Premidos pelas exigências dos prazos-limites e da periodicidade, os locais de trabalho se organizam para conseguir antecipar procedimentos e, assim, reduzir esforço” (PEREIRA JUNIOR, 2006, p. 37).

Nota-se que a mídia impressa é pautada pela rapidez, sem considerar os tópicos que podem interessar à população, e que precisariam de um tempo maior para serem feitos. As veiculações oferecidas apresentam, ainda, conteúdo escasso, relacionado à cultura local. “O papel do campo jornalístico na configuração do que vai virar notícia tem implicações importantes, como a pasteurização de pautas e a perda da diversidade das notícias” (PEREIRA JUNIOR, 2006, p. 37). De acordo com o autor, mencionando Bourdieu, os jornalistas leem uns aos outros, preocupam-se com o concorrente, afirmando ter preocupação com o público.

Na capital paranaense circulam sete jornais – não sendo pertinentes à pesquisa os jornais de bairro – sendo diários a Gazeta do Povo, O Estado do Paraná e a Tribuna do Paraná. A cada dois dias saem edições do Indústria e Comércio e Agora Paraná. Todos os citados possuem versões impressas e on-line. Somente os jornais Jornal do Estado e Hora H são exclusivamente eletrônicos, com publicação diária.

Destes, dois têm maior alcance de público: Gazeta do Povo e Jornal do Estado. No entanto, as matérias que abordam o cinema paranaense aparecem esporadicamente. O cinema ganha espaço, na maioria das vezes, em agendas culturais e sinopses de filmes. Apenas quando ocorre um fato novo como, por exemplo, a produção de um longa-metragem, é cedido lugar nas páginas dos jornais. Assim, o cinema paranaense tem a possibilidade de ser tratado com profundidade.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a primeira exibição do cinematógrafo à Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, e logo, em seguida, no Teatro Hauer, em Curitiba, constata-se que a indústria cinematográfica nacional e regional passou por ápices e declínios. As dificuldades do cinema brasileiro, conseqüentemente, foram refletidas nas outras regiões do país.

Esse contratempo fez com que as cidades que não estavam no pólo cinematográfico, optassem pela produção de filmes menores e com baixo orçamento, seja pela absorção de espaço dos filmes estrangeiros ou pela falta de incentivo do governo. No entanto, com o fortalecimento desta área no Brasil, o regionalismo foi deixado à margem, apresentando maior visibilidade os estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Apesar disso, o cinema nacional ainda está construindo seu reconhecimento por parte dos brasileiros, porém, os filmes locais - em especial os curitibanos - são desconhecidos para o público local. Mas percebe-se que o incentivo já conquistado, embora não seja suficiente, possibilita a realização das produções.

O cinema local necessita de apoio e incentivo por parte do governo e da mídia. As pautas ainda são consolidadas em notícias que podem ser de interesse público, e as veiculações pontuais vigoram. Os veículos de comunicação mais populares como a televisão, rádio e jornais produzem conteúdos relacionados ao cinema, mas de forma insuficiente.

Em entrevista à Gazeta do Povo publicada em 28 de fevereiro de 2010, Elói Pires Ferreira discorre a respeito do acesso ao cinema. “O cinema tornou-se muito elitizado e o acesso é restrito. Precisamos é popularizá-lo, com preços e os espaços de exibição mais acessíveis, que favoreçam cada vez mais o público.”

A matéria aborda as dificuldades de realizar um filme em Curitiba, longe dos grandes pólos. Se os leitores encontrarem, frequentemente, nas páginas dos jornais informações como essa, poderão ter mais acesso ao universo cinematográfico paranaense, além de construir uma opinião própria a respeito do assunto. Lembrando novamente Pereira Junior (2006, p. 39), os veículos copiam-se mutuamente: “Há propensão à pasteurização, com jornais cada vez mais parecidos”. De acordo com Ignácio Ramonet (*apud* Pereira Junior) quando um veículo divulga um fato que considera importante, todos seguem. A verdade não seria mais atributo do ocorrido, mas do fato de todos informarem.



REFERÊNCIAS:

ALVETTI, Celina. Cinema no Paraná – Elementos para uma história. (2005). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/alvetti-celina-cinema-do-parana.pdf>. Acessado em 5 de agosto de 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Brasileiro: Propostas para uma história. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Trajetória no subdesenvolvimento. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JUNIOR, Luiz Carlos Pereira. Guia para a edição jornalística. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

PAES, Vanessa Costa Pereira. O Cinema Brasileiro e o Marketing Cultural: As leis de incentivo à cultura e os casos Norma Bengell e Guilherme Fontes (2010) Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0227-1.pdf>. Acessado em 5 de agosto de 2010.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Fernando. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2ª edição. São Paulo, 1997, editora fnac

SANTOS, Francisco Alves dos. Dicionário de cinema do Paraná. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinema no Paraná – Nova geração. Boletim informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, nº 112. jun.1996.

SANTOS, Robson Souza dos; COSTA Felipe da. Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: análise os primeiros anos do século XXI. (2009) Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-robson-cinema2.pdf>. Acesso em 1 de setembro de 2010

VAZ, Rodrigo. *Como fazer cinema em Curitiba*. Gazeta do Povo. Curitiba. (28/02/2010).

<http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>. Acesso em 6 de setembro de 2010.

<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/11/relatorio-de-atividades-sav-19952002.pdf>. Acessado em 6 de setembro de 2010.