



“Novíssimo” cinema brasileiro:

práticas, representações e circuitos de independência

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Série: Produção Acadêmica Premiada

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

“Novíssimo” cinema brasileiro:
práticas, representações e circuitos de independência



FFLCH/USP

São Paulo 2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sérgio França Adorno de Abreu

Vice-Diretor: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO FFLCH USP

Helena Rodrigues MTb/SP 28840

Diagramação: Julia Kao Igarashi

Copyright © Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Indicação de Sociologia 2014

Catálogo na Publicação (CIP)

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos.

O48 “Novíssimo” cinema brasileiro [recurso eletrônico] : práticas,
representações e circuitos de independência / Maria Carolina
Vasconcelos Oliveira. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2016.
6550 Kb ; PDF. -- (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como Tese (Doutorado) -- Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
2014.

ISBN 978-85-7506-283-8

1. Cinema independente. 2. Produção cinematográfica (Século 21)
(Brasil). I. Título. II. Série.

CDD 791.43

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa não teria sido possível sem o apoio institucional do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, de seus professores e funcionários, e sem o apoio financeiro da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), no início da pesquisa, e, em seguida, do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

Neste trajeto, conheci diversos informantes importantíssimos, sem os quais a realização do estudo de caso jamais teria sido possível. Agradeço a Marcelo Lordello pela entrevista e por ter me colocado em contato com outros entrevistados. A Maria Chieretti, Luana, Clarissa, Sérgio e Leonardo por terem me recebido em Belo Horizonte. A Luiz e Ricardo, Carol Louise, Ivo, Pedro, Thiago e todos os outros agregados do Alumbramento, de Fortaleza. A Marco Dutra e Gabriela Almeida Amaral, por terem me apresentado o Filmes do Caixote; a Marina Meliande e Daniel Caetano, da Duas Mariola. A Cléber Eduardo, Marcelo Ikeda, Guilherme Whitaker, Eduardo Valente e Denilson Lopes, pelas ótimas conversas que contribuíram imensamente para a pesquisa. A Ilana Feldman e Mariana Pinheiro pelas pontes construídas com importantes entrevistados. A Ibirá Machado, por ter me apresentado a Vitrine Filmes e compartilhado suas percepções. A Sara Silveira por ter dividido comigo todas as suas incríveis histórias.

Agradeço também a André Colazzi, Vera Egito, Diogo Noventa, Peu Pereira, que foram entrevistados no início da pesquisa – quando ela ainda não era o que acabou se tornando –, e que colaboraram muito para a minha percepção da diversidade de existências possíveis no grande campo da produção audiovisual.

A Larissa Figueiredo e Rafael Urban, amigos queridos também acabaram se tornando “informantes”.

Agradeço especialmente, aos integrantes da banca do exame de qualificação e da defesa desta tese, Charles Kirschbaum, Isaura Botelho, Fernando Pinheiro e Ismail Xavier, pelos valiosíssimos comentários e pela generosidade.

Aos colegas da USP, especialmente dos grupos de estudo Corte e Cultura e Música e Sociologia, por terem partilhado momentos de estudo e de diversão. Ao Chico Cornejo, pelas leituras e pela amizade. Às amigas e parceiras de caminhada Ana Paula do Val, Luciana Lima, Viviane Pinto. Aos amigos que conheci no ambiente Cebrap,

Carlos, Maurício, Liza, Victor, Danilo, Alê, Graziela, pelo apoio e por me ajudarem a mudar de assunto em alguns momentos.

Aos meus grandes amigos que sempre acharam que teses e dissertações são coisas de gente maluca, especialmente a Mariana Duarte e Bruno Rudolf, parceiros de outros movimentos, e Eduardo Asta, que me ajudou a representar visualmente os meus *continuuns*.

Aos meus pais e sogros, cunhados e família, por todo o apoio. A Aninha agradeço também pela ajuda no levantamento das informações utilizadas no Capítulo 4.

A Alvaro Comin, por ter me orientado nos primeiros anos do doutorado, pela amizade e por ter despertado em mim o interesse pela pesquisa. A Ismail Xavier, por sempre partilhar de maneira tão generosa todo o seu enorme conhecimento, pela entrevista e por todas as conversas informais que tivemos sobre cinema e cultura. A Isaura Botelho, que, mais uma vez, me mostrou caminhos em diversos momentos da pesquisa: pela amizade, pelo carinho, pela paciência de repetir várias vezes alguns conselhos que eu demorei tanto para entender!

A Márcia Lima agradeço muito mais do que somente pela orientação. Por toda a companhia durante o processo, pela amizade para além da vida profissional, por ter topado assumir a orientação de uma pesquisa que já estava em andamento.

Meu agradecimento mais especial ao Fernando, que foi de fato um grande parceiro nesta jornada. Pelas madrugadas viradas, pelos palpites, pela ajuda nos gráficos; mas, principalmente, por tudo aquilo que é mais importante do que qualquer trabalho.

SUMÁRIO

Apresentação	8
O cenário	8
Novíssimo?	11
Foco na dimensão social	14
 Prólogo Notas sobre as tentativas de consolidação de um cinema industrial e movimentos de contestação a esse modelo.....	17
Estúdios e desenvolvimentismo x independentes dos anos 1950 e do Cinema Novo (1960)	23
“Cinemão” da Embrafilme x cinema “Marginal”	27
Cinema industrial da Retomada/ Ancine x cinema independente contemporâneo	35
 Capítulo 1 O “novíssimo” cinema como um cinema independente	50
1.1. O “novíssimo” cinema a partir de sua organização social	50
1.2. Cinema independente: categoria relacional e heterogênea	55
1.3. Independência como um <i>continuum</i> e como uma categoria multidimensional	63
1.4. Recorrências gerais dos contextos independentes de produção simbólica: agrupamentos “frouxos” e negação dos processos de legitimação	68
Independência e agrupamentos mais frouxos	68
A contradição entre independência e reconhecimento coletivo	75
 Capítulo 2 Organização interna: trabalho e produção de filmes.....	77
2.1. O estudo de caso	79
Morfologia dos grupos	91
2.2. Modos de funcionamento	94
2.2.1. Afinidade, identidade e envolvimento integral com o objeto: negação da lógica puramente profissional	96
2.2.2. Pertencimento e autonomia: uma combinação necessária.....	104
2.2.3. Múltiplas funções e múltiplos envolvimento: negação da especialização e da hierarquia	112
2.2.4. Compartilhamento de capitais e riscos	130

Capítulo 3 O circuito do cinema independente contemporâneo- instâncias de circulação e consagração.....	134
3.1. Mercado? Circuito?	137
3.2. Festivais e mostras.....	142
3.2.1. Nacionais.....	142
3.2.2. Internacionais	161
3.3. Distribuidores	186
3.4. Coprodutoras.....	198
3.5. Rede de relações do circuito independente	207
 Capítulo 4 O circuito do cinema independente contemporâneo- Instâncias e estratégias de financiamento	210
4.1. Principais mecanismos de financiamento público no âmbito nacional....	211
4.1.1. Principais programas de apoio do nível federal.....	213
4.1.2. Principais programas de apoio do nível estadual.....	223
4.1.3. Principais programas de apoio do nível municipal.....	227
4.2. Outras perspectivas de financiamento	232
4.2.1. Fundos internacionais.....	232
4.2.2. Financiamento por agentes privados	237
 Capítulo 5 Considerações Finais.....	246
5.1 Independência	249
O lugar importa.....	257
5.2. Considerações sobre as influências entre organização e projeto	259
5.3. Futuro: independência “passa”?	262
 Referências Bibliográficas.....	266
Leis e Regulamentações.....	266
Sites	266
Filmes citados	266

APRESENTAÇÃO

“O cinema nunca é somente um objeto ou um texto ou uma mensagem ou um evento estético, mas sempre o resultado de um conjunto de relações entre pessoas e classes. [...] o cinema é, [...] não uma coleção de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens [...]. É como processo de documentação dessa mediação, das funções e traços dessa relação, que cada filme pode ser compreendido. As imagens e sons de um filme nunca falham em contar a história de como e por que eles foram produzidos – a história do seu *modo de produção*” (James, 1989, p. 5, tradução da autora).

Esta tese pretende somar esforços a outras pesquisas que se dedicam à compreensão da organização social da produção de bens/serviços culturais e artísticos. O trabalho se desenvolve a partir de dois objetivos. primeiro, aprofundar o entendimento sobre o que vem sendo chamado (não sem alguma polêmica) de “novíssimo” cinema brasileiro, um novo cenário de produção independente no cinema brasileiro, que começa a se organizar no início dos anos 2000 e passa a ganhar reconhecimento público no país no fim da primeira década do século XXI. O segundo objetivo é trazer elementos para contribuir para uma discussão sobre produções culturais/artísticas do tipo *independente*: a partir da observação do caso do cinema, buscamos construir uma categoria de independência que pode ser utilizada para a compreensão de outros contextos de produção simbólica.

O CENÁRIO

A edição número 655 de 2010 dos renomados *Cahiers du Cinéma* trouxe uma matéria intitulada *Brésil: le Nordeste à l’assaut de Tiradentes* (que poderia ser traduzido por: Brasil: o Nordeste invade Tiradentes), assinada pelo crítico Pedro Butcher, em que se lia:

“É em Tiradentes, pequena cidade histórica do estado de Minas Gerais [...] que nós podemos ver o melhor do cinema brasileiro. O festival [...] torna visível uma produção cheia de vida, mas completamente à margem do circuito comercial – e mesmo dos festivais mais ricos e estabelecidos.[...] Surpresa: muitas das obras mais interessantes são criações coletivas e não vêm nem do Rio de Janeiro nem de São Paulo,

mas, majoritariamente, do nordeste do país, particularmente do Ceará e de Pernambuco. O que os filmes têm em comum é uma recusa a se conformar aos modelos. É o caso do vencedor do prêmio da crítica e do júri jovem *Estrada para Ythaca* e dos dois documentários mais polêmicos do festival, *Um lugar ao sol* e *Pacific*.” (Butcher, 2010)

A matéria define *Estrada para Ythaca*, longa-metragem do grupo Alumbramento, de Fortaleza, como um filme coletivo, realizado e interpretado por 4 amigos (os irmãos gêmeos Luiz e Ricardo Pretti e os primo Pedro Diógenes e Guto Parente), que custou cerca de R\$ 5 mil (oriundos de recursos próprios dos realizadores). E também define *Um lugar ao sol*, de Gabriel Mascaro e *Pacific*, de Marcelo Pedroso, dois realizadores pernambucanos, como filmes “feitos entre amigos” – exemplificando que o próprio Pedroso fez a montagem de *Um lugar ao sol*.

No mesmo ano em que *Estrada para Ythaca* leva o Prêmio Aurora de melhor filme na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2010), *O céu sobre os ombros*, longa dirigido por Sérgio Borges e produzido no âmbito do grupo Teia (de Belo Horizonte), realizado com um orçamento de R\$ 200 mil, ganhou 5 troféus no tradicional Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, incluindo melhor filme, melhor direção e prêmio especial do júri. No mesmo festival de Brasília, 2 anos depois, *Eles voltam*, dirigido por Marcelo Lordello e produzido no âmbito da Trincheira (de Recife), com orçamento de cerca de R\$ 230 mil, divide o prêmio de melhor filme com outro pernambucano (Marcelo Gomes, por *Era uma vez eu, Verônica*) – *Eles voltam* também foi o único filme brasileiro a concorrer ao prêmio Hivos Tiger, o principal do Festival Internacional de Cinema de Roterdã na edição de 2013. Em Tiradentes, em 2009 (um ano antes de *Estrada* ser premiado), o Prêmio Aurora ficou com *A fuga da mulher gorila*, longa de Felipe Bragança e Marina Meliande (do grupo Duas Mariola, do Rio de Janeiro) produzido com cerca de R\$ 15 mil, que no mesmo ano teria sua estreia internacional no festival de cinema de Locarno.

No Festival de Cannes, estreou em 2011, na mostra *Un certain regard*, *Trabalhar cansa*, longa de Juliana Rojas e Marco Dutra, do grupo Filmes do Caixote, de São Paulo – depois de os integrantes do grupo já virem exibindo diversos filmes de curta-metragem do evento, desde 2007. Também em Cannes, na *Quinzaine des Réalisateurs*, Felipe Bragança e Marina Meliande (Duas Mariola, do Rio de Janeiro) exibiram *A alegria*, em 2010. Eduardo Valente, também ex-integrante da Duas Mariola, já havia sido premiado com seu *Um sol alaranjado* em Cannes em 2002, na mostra *Cinéfondation*; e Tião, do grupo Trincheira, de Recife, também já teve 2 de seus filmes de curta-metragem premiados no festival (um deles, *Sem coração*, premiado ainda neste ano de 2014 na *Quinzaine*).

Numa primeira observação, o que chama atenção é o fato de esses nomes serem, no geral, relativamente desconhecidos no âmbito nacional. Em segundo lugar, o fato de serem realizadores jovens (todos têm entre 30 e 40 anos). Depois, a força com que

esses muitos desses nomes aparecem filiados a seus “grupos” (muitas vezes nomeados como “coletivos”) e a novidade de produzirem em estruturas mais colaborativas, menos institucionalizadas e profissionalizadas – que, como colocou Butcher (2010), mais se assemelham a “grupos de amigos”. E por fim, o fato de os filmes serem feitos a orçamentos muito mais baixos do que a média do cinema nacional (e muitas vezes com recursos dos próprios produtores, como é o caso de *Estrada para Ythaca* e *A fuga da mulher gorila*).

O reconhecimento em festivais (seja por premiações ou por fazer parte de seleções oficiais), e especialmente nos internacionais, está fazendo com que, aos poucos e timidamente, esse cinema vá se tornando mais conhecido – ou menos desconhecido – no país, passando até mesmo a ser noticiado pela grande imprensa. Paiva (2011), em matéria para a Folha de São Paulo, observando os grupos de produtores Teia (Belo Horizonte), Alumbramento (Fortaleza) e Filmes do Caixote (São Paulo) como uma novidade, observa que esses “coletivos” (arranjos de produção do que ela define como o “atual cinema independente”) são marcados por um “controle total das verbas [orçamento], pela criação coletiva e por um desprendimento total ou parcial da estética do cinema clássico e da TV” (Paiva, 2011). Carneiro (2013a e b), em matérias para a Revista de Cinema do portal UOL, também utiliza os termos “coletivo” (para se referir aos agrupamentos) e “cinema independente”.

O curador, professor e realizador Marcelo Ikeda, engajado nesse novo tipo de produção desde o início dos anos 2000, na publicação *Filme Livre!* constata:

“O tabu do primeiro longa foi reduzido: nos últimos anos, um conjunto de longas-metragens foi produzido ou sem nenhuma grana estatal, com orçamentos menores que R\$ 200 mil. Entre eles, podemos citar: *Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Luiz e Ricardo Pretti e Pedro Diógenes), *A fuga da mulher gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande), *Meu nome é Dindi* (Bruno Safadi), *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo), *Pacific* (Marcelo Pedroso), *Acidente* (Pablo Lobato e Cao Guimarães), *Um lugar ao sol* e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro), *A casa de Sandro* e *Chantal Akerman*, de cá (Gustavo Beck), entre tantos outros, com grande repercussão crítica nacional e com participação em grandes festivais internacionais como Locarno e Roterdã.” (Ikeda in Ikeda, 2011, sem página).

É interessante também perceber que essa “nova” forma de fazer cinema (que, como mostraremos adiante, tem antecedentes históricos no próprio campo), começa a ser noticiada no mesmo momento em que se proliferam manchetes como “nunca foi tão caro fazer um longa no Brasil” (Medeiros, 2013). Num momento de consolidação do modelo de cinema viabilizado por mecanismos de isenção fiscal (principalmente pela Lei do Audiovisual), os orçamentos médios praticados no cinema brasileiro, principalmente pelas grandes produtoras de São Paulo e Rio de Janeiro, estão cada vez mais

altos. Em matéria intitulada “Cinema modesto, filme milionário”, publicada no *Estado*, Medeiros nota que o patamar de custos do cinema nacional é “assombroso” (principalmente quando se tem em vista os resultados obtidos nas bilheteiras). Ele menciona que o orçamento médio dos filmes é algo entre R\$ 4 e R\$ 5 milhões (informação concedida por Manoel Rangel, presidente da Agência Nacional do Cinema/Ancine, em depoimento ao jornalista), mas que há projetos muito mais caros, como o longa de direção coletiva *Rio, eu te amo*, da Conspiração Filmes (Rio de Janeiro), que em 2013 tinha seu custo de produção estimado em R\$ 19 milhões (a produção deve estreiar nas salas comerciais ainda em 2014); ou *Flores raras*, de Bruno Barreto, produzido pela LC Barreto (Rio de Janeiro), com custo de R\$ 13 milhões; ou *Amazônia, Planeta Verde* (que também deve estreiar em 2014), projeto da Gullane Filmes (São Paulo) que chegou ao patamar de R\$ 26 milhões (Medeiros, 2013). As justificativas dos produtores para os altos orçamentos dão a entender que essa seria a única forma de fazer cinema no país – a produtora Lucy Barreto, por exemplo, justificou ao jornalista que os custos estão altos porque “as despesas de produção subiram absurdamente” (Barreto para Medeiros, 2013)¹. Buscaremos mostrar que o fato de esses dois movimentos (o surgimento de uma produção independente e barata e uma onda de altíssimos orçamentos viabilizados por mecanismos de isenção fiscal) serem coincidentes no tempo não é um acaso: como construiremos a seguir, o novo cenário de produção independente se constrói como uma reação ao modelo mais típico de produção cinematográfica vigente no país desde o chamado período da Retomada.

NOVÍSSIMO?

Desde pelo menos o ano de 2008, alguns críticos e pesquisadores de cinema como Rodrigo Fonseca, José Geraldo Couto, Luiz Carlos Merten, Eduardo Valente e Marcelo Ikeda vêm utilizando o termo “novíssimo cinema brasileiro” para se referir ao cenário de produções fílmicas feitas por jovens realizadores, com orçamentos mais baratos e que circulam em mostras como a de Tiradentes ou a Semana dos Realizadores, além de em festivais internacionais como Roterdá e Locarno (mais focados em produções ditas independentes). Eduardo Valente (realizador, crítico, curador e, atualmente, funcionário da Ancine), em entrevista concedida, conta que o termo “novíssimo” cinema surge quando ele e Lis Kogan (curadora), que foram estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UFF (Universidade Federal Fluminense), criaram uma

¹ Vale pontuar que um teto que limita o apoio público que pode ser captado via incentivo fiscal pela Lei do Audiovisual (lei 8685/93) em R\$ 7 milhões, mas os filmes podem complementar esse valor com outros tipos de recursos, incluindo recursos públicos estaduais ou municipais (por exemplo, o filme mencionado de Bruno Barreto obteve investimento direto da Riofilme, via seleção por concurso).

sessão mensal, no Rio de Janeiro, chamada “Cinema Novíssimo”, para exibir e discutir produções para as quais eles acreditavam que não havia espaço no mercado das salas carioca. Inicialmente, a sessão não necessariamente se restringia a produções feitas pela nova geração. Essa sessão ganhou certa projeção entre a comunidade de cinéfilos do Rio e, pouco tempo depois, os curadores resolveram criar a Semana dos Realizadores, agora no formato de uma mostra anual (voltaremos a esse tema no Capítulo 3). O termo “cinema novíssimo”, no entanto, foi sendo associado pelos críticos (especialmente por Rodrigo Fonseca, do jornal O Globo) ao cinema barato feito por jovens realizadores e que estava, de certa forma, radicalizado no exemplo de *Estrada para Ythaca* (Valente em entrevista concedida à autora). Aos poucos, esse uso do termo foi se consolidando, passando a ser utilizado em outras mostras e eventos e pela mídia.

O uso da etiqueta “novíssimo” cinema, no entanto, não é visto como adequado por muitos realizadores e críticos, já que há uma hesitação em consolidar essa produção como um movimento, um grupo ou mesmo uma geração – o que se justifica pelo fato de não ser possível identificar uma unidade estética e temática no conjunto de filmes em questão. Não há um “programa” em torno do qual esse cinema se organiza, e os próprios grupos e realizadores não se apresentam como movimento.

Uma mesa de discussão intitulada “*O que há de novo? Em busca de definições para o cenário de renovação para o cinema brasileiro contemporâneo*”, ocorrida na mostra Cinema de Garagem em 2012 (Mostra Cinema de Garagem, 2012d), trouxe o seguinte questionamento:

“Percebemos que existe um contexto de renovação na produção cinematográfica brasileira, cujas origens são difusas, mas que relacionamos ao início desse novo século. Muito se fala no que seria um ‘novíssimo’ cinema, que ganhou destaque ao revelar uma geração jovem, com filmes baratos, jovens e com dramaturgias nada tradicionais – um contraponto à maior parte do cinema produzido pelas leis de incentivo e que visava principalmente uma ocupação de mercado. É possível afirmar que existe, de fato, um contexto de renovação no cinema brasileiro contemporâneo? É possível afirmar que esses realizadores formam uma geração ou um movimento? Isso é algo realmente novo ou apenas a repetição de transformações anteriores?” (Ikeda in Mostra de Cinema de Garagem, 2012d)

Nessa ocasião, Eduardo Valente (em Mostra de Cinema de Garagem, 2012d) lembrou que em outros “movimentos” de cinema da história, também havia diversidade entre os realizadores e filmes:

“Essas junções e categorizações de grupo representam tendências mas também incluem uma mitificação complicada [...]. Quando a gente observa filmes específicos, sobra muito pouco. O Godard mesmo dizia que a *Nouvelle Vague* são 4 filmes feitos em 1959 por ele, o Truffaut, o Chabrol e o Rivette e que acabou ali. Mas hoje quando a gente considera esse movimento, a gente inclui outros realizadores. O Cinema Novo passa por isso, o Cinema Marginal passa por isso.... O que fica, eu acho, é um gesto, uma sensação comum. Então, quando eu penso nos nomes Bruno Safadi, irmãos Pretti e primos Parente, Helvécio Marins Jr, Petrus Cariry, Felipe Bragança e Marina Meliande, eu penso no que os filmes deles têm em comum. Por outro lado, se eu estou vendo especificamente o filme de um, eu sei muito bem que não é o filme do outro. Assim como ninguém vai confundir um filme do Godard com um filme do Truffaut, embora os dois fossem *Nouvelle Vague*.” (Valente in Mostra Cinema de Garagem, 2012d)

Marcelo Ikeda, no mesmo sentido, afirma que “há sim um ‘novíssimo cinema brasileiro [...ainda que] os rótulos não consigam dar conta da singularidade dos filmes e dos realizadores” (Ikeda, 2013). Ibirá Machado, produtor de lançamentos da Vitrine Filmes (uma das únicas distribuidoras que representa os jovens realizadores brasileiros, como mostraremos no Capítulo 3), em entrevista, declarou que, ainda que não haja consenso em torno do nome dessa nova produção, não se pode negar o fato de que existe algo novo acontecendo no campo do cinema brasileiro:

“Existe um fato que é o seguinte: mais ou menos por 2010, começam a surgir primeiros filmes [longas] de novos diretores, jovens que tinham estreado em Cannes, em Roterdã, em Veneza, mas simplesmente não apareciam por aqui. Filmes que iniciaram uma carreira internacional e tinham uma nova estética. São filmes que voltaram a experimentar linguagem, efetivamente, porque os filmes brasileiros da Retomada para cá ainda tinham um apelo, uma tentativa de ser um pouquinho comerciais, por mais ‘autorais’ que fossem. Um formatinho padrão, com atores conhecidos, por exemplo. E essa nova geração quebrou muitas regras. Não é nada novo no mundo, mas no Brasil estava sendo novo, de certa forma – existiram outros casos, como o Cinema Marginal, por exemplo....mas isso estava sendo uma retomada da experimentação, podemos dizer assim. E independente das estéticas, o que também diferenciou foram os coletivos: começaram a surgir coletivos por várias capitais do Brasil. Os filmes desses coletivos começaram a fazer carreira internacional em festivais, e até a ganhar distribuição internacional. Tudo isso deu uma ressignificação para o festival de Tiradentes e até para Brasília. E de repente o festival de Gramado virou festival *mainstream*, algo que ele nem era exatamente antes, mas de repente virou. Enfim, essa nova geração está ressignificando os festivais. Então, eu entendo que seja delicado afirmar que haja uma “novíssima geração”

porque precisa esperar mais tempo. Mas o que eu posso afirmar é que existe um movimento novo nesses últimos 3, 4 anos, que ainda não terminou.” (Ibirá Machado em entrevista concedida para a autora)

A nosso ver, de fato, parece ser cedo para cristalizar nomenclaturas para essa produção, que está em pleno desenvolvimento no atual momento. Identificar que existe um novo cenário e tentar compreender seu funcionamento, no entanto, é fundamental – já que, como adianta Ibirá Machado no depoimento citado acima, e como buscaremos mostrar aqui, esse novo cenário parece estar começando a se fazer notável no grande campo do cinema, o que pode ocasionar em mudanças no ponto de equilíbrio da sua estrutura de poder. Nosso objetivo, aqui, é mais entender esses processos do que definir uma nomenclatura para o novo (novíssimo?) cinema. Utilizaremos, aqui, os termos “novíssimo” cinema, entre aspas (já que não se trata de uma definição consensual) ou, em outros momentos, simplesmente o termo “jovem cinema brasileiro contemporâneo”, para designar esse cenário de produção atual.

FOCO NA DIMENSÃO SOCIAL

A produção simbólica (arte, pensamento, manifestações culturais, entre outros tipos) vem sendo interpretada e analisada, nas áreas das humanidades e das artes, a partir de pelo menos dois ângulos diferentes: seu padrão de organização social e os atributos propriamente expressivos da obra/produto final. Nos termos de Raymond Williams, isso significaria dizer *a partir de sua formação ou de seu projeto*; ou em utilizando uma terminologia mais típica das correntes de filiação adorniana, *a partir de seu conteúdo social ou a partir de sua forma*. A sociologia da cultura, em suas diferentes vertentes, pressupõe um grau de associação entre essas duas dimensões (mais ou menos forte, dependendo da corrente), ou seja, parte do pressuposto de que as qualidades expressivas e os discursos presentes nos bens simbólicos são, ao menos em alguma medida, moldados por características da organização social de sua produção e vice-versa – o que em outras palavras, significa dizer que esses produtos são como são por conta da forma como são produzidos.

O principal argumento desta tese é que se é difícil encontrar uma tendência estética e temática nas produções do “novíssimo” cinema, é possível diferenciá-lo a partir de suas dimensões sociais. Os tipos de inserção no campo, as práticas e representações mobilizadas pelos jovens realizadores, apesar de obviamente variarem entre si, convergem minimamente para algumas tendências gerais. Sustentamos, então, que o que diferencia esse cinema é principalmente as configurações sociais de sua produção – e com isso, não queremos dizer que os aspectos estéticos, textuais, ou relacionados ao projeto/discurso são um objeto de análise menos importante.

Num sentido mais amplo, esses novos realizadores têm em comum sua faixa etária (eles têm hoje, em sua maioria, entre 30 e 40 anos), uma inserção no campo do cinema que se dá num mesmo momento histórico (o que configura dificuldades e possibilidades específicas de atuação), o fato de estarem sediados principalmente em capitais (e, notadamente, em capitais que não se restringem a São Paulo e Rio de Janeiro, pólos mais tradicionais da produção cinematográfica), a passagem pela universidade, e, por fim, o fato de compartilharem as novas possibilidades de produção e circulação de conteúdos audiovisuais trazidas pelos avanços tecnológicos (principalmente pelas novas ferramentas de gravação e edição e pela disseminação da internet). Por conta dessas características, definimos o “novíssimo” cinema como uma geração, não no sentido estético, mas no sentido sociológico do termo.

Ainda considerando a dimensão social da produção, mas já num nível mais específico, mostraremos que os realizadores, grupos e projetos do “novíssimo” cinema compartilham também, em maior ou menor medida, um posicionamento de *diferenciação* em relação ao modelo de produção e de pensamento cinematográfico industrial, dominantes no grande campo do cinema nacional no momento de sua chegada. Como será mencionado no Prólogo, o pensamento do cinema como indústria e como produto econômico ganha bastante força a partir da Retomada e, posteriormente, no contexto da Ancine. Essa oposição ao modelo industrial de cinema, que assume ares de uma militância, configura algumas práticas e representações específicas que, ainda que com variações entre os realizadores e as produções, podem ser vistas como tendências gerais do que vem se chamando de “novíssimo” cinema: os orçamentos das produções são bem mais baixos do que a média do cinema nacional; suas estruturas de produção são formações menos institucionalizadas, em que a lógica que não é a da profissionalização absoluta, a da especialização excessiva e a das hierarquias típicas do cinema industrial; seu circuitos e vias de circulação/reconhecimento são diferentes dos mais típicos do campo (destaca-se um caminho que passa primeiro pelo reconhecimento fora do país, e outro caminho que passa pela criação de novas instâncias de circulação/reconhecimento internas); e os aspectos textuais (temas, padrões estéticos e de linguagem, discursos) de seus filmes tendem a contestar o formato de filme pensado como produto de ampla circulação (os formatos mais comerciais, poderíamos dizer). Por conta dessas características de oposição ao modelo dominante no grande campo do cinema nacional, partilhamos com outros autores (como Paiva, 2011, e Carneiro, 2013, citados acima) a opção de enquadrar o “novíssimo” cinema como um *cinema independente*. A construção dessa categoria também é um objetivo desta pesquisa, e será iniciada no Capítulo 1.

No Prólogo que se segue, buscaremos mostrar como a prática cinematográfica foi constituída pelas políticas e instituições de fomento brasileiras quase sempre a partir de um modelo de *indústria*, bem como situar alguns outros projetos de contestação a esse modelo que conquistaram importância histórica. Com isso, pretendemos

situar o jovem cenário independente dentro de um contexto mais amplo de oposições históricas. A partir do Prólogo, podemos pensar a divisão dos capítulos em 2 grandes blocos. O primeiro, composto pelos Capítulos 1 e 2, é voltado para a compreensão da organização interna da produção do “novíssimo” cinema, suas práticas de trabalho e representações. O segundo bloco, composto pelos Capítulos 3 e 4, tem como foco o ambiente externo que se cria em torno dessa produção e que a sustenta: seu circuito, seus mercados e as instituições que surgem ao redor dos realizadores (muitas vezes criadas por eles próprios).

No Capítulo 1 detalharemos nosso enquadramento do “novíssimo” cinema como uma geração e como uma produção independente – destacaremos que se trata de um cenário de produção que se constrói essencialmente por uma posição de diferenciação de um *outro* (aqui, o cinema industrial). Neste Capítulo, daremos início também à construção da categoria independente, apresentando-a como categoria relacional, heterogênea, multidimensional e que assume a forma de um *continuum*.

No Capítulo 2 observaremos as práticas e representações operadas no processo de produção dos filmes, dando foco específico para a dimensão do trabalho. Essa etapa tem como base um estudo empírico conduzido com 5 agrupamentos de jovens realizadores independentes (Alumbramento, de Fortaleza; Teia, de Belo Horizonte; Trincheira, de Recife; Filmes do Caixote, de São Paulo e Duas Mariola, do Rio de Janeiro).

No Capítulo 3, o foco recai sobre as instâncias de circulação e reconhecimento que se organizam em torno desse jovem cinema independente, como parte de seu circuito. Foram selecionadas para a observação alguns tipos de instâncias que se mostraram centrais na pesquisa conduzida junto ao grupo de produtores: festivais e mostras (nacionais e internacionais), distribuidoras e empresas de coprodução).

Já no Capítulo 4, analisamos outro elo fundamental do circuito: as instâncias de financiamento das produções, cada vez mais utilizada (e objetos de grandes disputas, pois elas “servem” a todos os grupos do grande campo do cinema). Observaremos algumas possibilidades de financiamento público, por fundos internacionais, bem como por novos tipos de mecanismos (financiamento por instituições privadas ou por *crowdfunding*, por exemplo). Em seguida, apresentaremos uma seção de Considerações Finais em que retomaremos a construção da categoria independente e em que teceremos alguns comentários sobre as perspectivas futuras do jovem cinema contemporâneo.

PRÓLOGO

NOTAS SOBRE AS TENTATIVAS DE CONSOLIDAÇÃO DE UM CINEMA INDUSTRIAL E MOVIMENTOS DE CONTESTAÇÃO A ESSE MODELO

“Aqui produzimos não em caráter de indústria, mas por ideal ou por vontade de brincar de cinema” (Pedro Lima In O Cruzeiro, 15/3/1947, apud Bernardet, 2009, p. 45).

O cinema que é objeto deste trabalho é caracterizado como *independente*, em função do seu posicionamento de dissidência/contestação em relação à forma mais típica pela qual o cinema brasileiro vem se organizando historicamente: aquela que definimos como um cinema industrial, no sentido sociológico do termo. Construiremos essa caracterização no Capítulo 1 a seguir. Antes disso, o objetivo deste Prólogo é mostrar, em linhas gerais, como a prática cinematográfica foi constituída pelas políticas e instituições de fomento brasileiras quase sempre a partir de um modelo de *indústria*, bem como situar alguns outros projetos de contestação a esse modelo que conquistaram importância histórica.

Um objetivo secundário é embasar a definição de independência que apresentaremos no próximo capítulo: como pretendemos mostrar aqui, esse termo já foi utilizado em outros momentos na história do cinema brasileiro, associado a realizadores e produções que contestaram o paradigma industrial de produção. A construção *cinema independente* que apresentamos no Capítulo 1, dessa forma, não é uma invenção ou uma mera decorrência de um posicionamento teórico, mas possui lastro na forma como a discussão sobre independência foi conduzida (ainda que de forma pouco sistematizada) na trajetória do cinema brasileiro.

O cinema talvez seja a manifestação cultural mais típica da complicada zona de intersecção entre arte e indústria. Muito antes se falar em “economias criativas”, ele já carregava em si as tensões existentes entre os modos de funcionamento e os objetivos dessas duas esferas. Isso porque o filme é um produto que, como um livro ou um disco, tem na sua essência o potencial de reprodutibilidade em grande escala – diferentemente de uma peça de teatro, uma obra de dança ou uma performance musical, o cinema tem no potencial de distribuição massiva uma de suas características essenciais. Partilhamos com David James (1989), todavia, a ideia de que o cinema é enquadrado

como indústria não somente por conta dos meios e técnicas que configuram suas possibilidades de realização e circulação, mas também pela forma como o que entendemos por “cinema” vem sendo construído, simbólica, institucional e organizacionalmente, desde seu surgimento no início do século XX – por conta da maneira como suas práticas e representações vem sendo organizadas no decorrer dos anos, poderíamos dizer. Para esse autor, o que entendemos como “cinema” tampouco deve ser entendido somente como um conjunto de imagens e opções estéticas (*o texto filmico*), mas sobretudo como um conjunto de práticas realizadas dentro de um certo modo de organização da produção (*práticas filmicas*). Trocando em miúdos, qualquer cinema é não só um determinado “produto”, mas também as próprias configurações de sua produção.

Para autores como Ismail Xavier (em entrevista concedida), ou Autran (2004), não faz muito sentido falarmos, de fato, numa indústria de cinema ou num cinema industrial no Brasil, já que a maior parte das nossas empreitadas na direção de um cinema que ocupasse uma proporção considerável do mercado não obtiveram sucesso – e mais raros ainda foram os momentos da história em que pudemos enxergar um cinema nacional que tivesse alguma possibilidade de se sustentar, efetivamente, pelo mercado. Se consideramos, portanto, o sentido classicamente atribuído pela economia à ideia de indústria, realmente não soaria adequado conceituar o cinema brasileiro como tal – no pensamento liberal clássico, a indústria é entendida como a unidade de produção mais típica do sistema capitalista, que funciona, via de regra, graças a uma capacidade de autorregulação do mercado (entre as necessidades da produção e da demanda). Dessa perspectiva, uma vez estabelecidas as indústrias, o mercado tenderia a andar com pernas próprias e o governo não teria necessidade de intervir na vida econômica (ver Kon, 1999. 15-17).

É claro que, se partirmos de definições tão ideais, concluiríamos que existem pouquíssimas indústrias de cinema no mundo, dado que somente Hollywood e, mais atualmente, Bollywood e Nollywood (na Índia e na Nigéria) são contextos de produção de filmes que se sustentam com pouco ou nenhum apoio público (ainda que Hollywood tenha sido fomentada por uma política industrial bastante consistente no decorrer do século passado, que incluiu cotas de tela – obrigação de exibição de conteúdo nacional – e ações de estímulo à exportação). De qualquer forma, em Hollywood ou Bollywood os produtores se comportam como agentes de mercado: investem recursos próprios nos filmes e trabalham com portfólios de obras, em que algumas de maior sucesso bancam outras que atingem um público menor². Mas também é fato que, mesmo em alguns países em que há apoio financeiro estatal para o cinema, configurações mais industriais (no sentido econômico do termo) podem ser alcançadas: o cinema

² James (1989), por exemplo, relata que muitos dos filmes considerados alternativos (por sua temática e linguagem) do cinema americano dos anos 1960/70 foram produzidos no âmbito dos grandes estúdios (como parte do que poderia ser considerado um selo “cultural” das empresas). Essa prática de equilibrar produtos dentro de um portfólio é comum em outras indústrias culturais, como no caso das gravadoras de música.

francês, por exemplo, consegue ocupar uma porção considerável do mercado interno. Já aqui, como observou Jean-Claude Bernardet em ensaio intitulado *As aventuras do pensamento industrial brasileiro* (in Bernardet, 2009 [1979]), na maioria dos casos, “quando o produto cinematográfico brasileiro existe, não é em função de uma relação entre produção e mercado, mas por decisão própria de um indivíduo que, por motivos pessoais, se volta para o cinema” (Bernardet, 2009, p. 45)³.

Se não podemos caracterizar o cenário de produção cinematográfica no Brasil como uma indústria propriamente dita, é possível identificar com bastante clareza a preponderância, no decorrer da nossa história, de um *pensamento industrial* de cinema, adotando o termo utilizado por Bernardet (2009 [1979]) e Autran (2004). Quando os autores utilizam esse termo, estão se referindo a uma visão ou mentalidade de cinema que se faz notável na trajetória do cinema brasileiro – ou a um paradigma, algo que opera numa dimensão normativa, definindo o que deveria ser o nosso cinema, o modelo que se busca. O paradigma industrial, como mostra Autran (2004), foi (e continua sendo) a principal orientação para políticas, programas e instituições públicas voltadas ao fomento ou à regulação da atividade cinematográfica existentes no país.

No decorrer deste trabalho, utilizaremos a ideia de “cinema industrial” num sentido que ultrapassa o do termo “pensamento industrial” como construído por esses autores. Faremos uso da noção de cinema industrial dando ênfase ao sentido *sociológico* do adjetivo “industrial”. Se não parece plenamente apropriado, no contexto brasileiro, falar de um cinema industrial no sentido *econômico* do termo, defendemos ser possível fazê-lo do ponto de vista sociológico: um cinema cuja organização social assume moldes industriais. Isso significa caracterizar a produção como industrial, em primeiro lugar, por conta de um conjunto de *práticas e ações* que configuram as relações de trabalho e a produção, que são organizadas em bases mais racionais (no sentido weberiano do termo), a partir da prerrogativa da profissionalização, da impessoalidade, da divisão de funções e da especialização. Em segundo lugar, quando definimos um cinema industrial no sentido sociológico, estamos também nos referindo a um conjunto de *valores e representações* que orientam aquelas práticas e ações – e aqui poderíamos incluir a ideia de “pensamento industrial”, que pode ser entendida como paradigma; bem como o modelo conhecido como “cinemão”, que nomeia um cinema pensado a partir do modelo das grandes produções (realizado com grandes orçamentos, em muitos casos com um elenco midiático, com padrões estéticos e temáticos mais próximos aos da televisão e aos da publicidade, e concebido para “estourar” junto ao grande público). Quando

³ Vale ponderar que Eduardo Valente (realizador e curador que hoje ocupa a função de assessor internacional na Ancine), em entrevista concedida à autora, manifestou sua opinião contrária à ideia de que não exista uma indústria de cinema no Brasil, no sentido econômico do termo. Para ele, o cinema brasileiro vem se consolidando cada vez mais nesse sentido nos últimos anos (em 2013, foram cerca de 115 filmes nacionais lançados e 18% do mercado interno ocupado por obras brasileiras, o que, segundo Orlando Senna, 2013, está alinhado à média da maioria dos países do mundo). De qualquer maneira, não é nosso objetivo, aqui, aprofundar tal discussão.

utilizamos a construção cinema industrial, aqui, estamos portanto nos referindo a um cinema que se organiza a partir de práticas, valores e representações industriais⁴.

Como bem aponta David James (1989), o cinema já se apresenta ao mundo como uma forma industrial (e, poderíamos acrescentar, essencialmente ligada à representação da Modernidade): trata-se provavelmente da única forma artística para a qual não podemos identificar a existência de uma etapa pré-industrial, até por conta de suas necessidades tecnológicas. E a projeção que conquistou, já no início do século XX, o maior contexto de produção cinematográfica do mundo, a indústria de Hollywood, certamente também ajudou a fortalecer uma representação de cinema “colada” à representação do “cinemão”. James parte da ideia de que o tomamos por “cinema” não deve ser entendido somente como um conjunto de imagens e opções estéticas, mas, sobretudo, como um conjunto de práticas realizadas dentro de um certo modo de organização da produção. Assim, se a maior parte dos cinemas do mundo é concebida hoje como indústria, isso se explica, em parte, pela forma como o que chamamos de “cinema” vem se construindo, prática e simbolicamente, desde seu surgimento no início do século XX – a representação do modelo industrial, é tão forte, que é quase como se não fosse possível existir outros tipos de cinema.

A representação da indústria de cinema estadunidense influenciou também a formação do cinema brasileiro, ao menos de duas maneiras: primeiro, na linha da argumentação acima, pelo fato de consistir no mais forte paradigma de “cinema” que tínhamos disponível a partir do início do século XX (o que se explica também por particularidades da conformação da nossa indústria cultural, assunto que não convém aprofundar aqui⁵); e segundo, pelo fato de sua grande penetração no mercado brasileiro, já a partir de 1910, ter despertado ímpetus nacionalistas de “desenvolver nossa própria indústria”. Esse segundo ponto é importante de ser destacado: o pensamento industrial de cinema vigente no Brasil, em praticamente todos os momentos em que existiu durante os últimos 100 anos, foi sustentado por um desejo nacionalista de ocupar o mercado interno com o nosso próprio produto.

“O mercado brasileiro para cinema é algo que existe há quase 1 século, e é um grande mercado. Mas o cinema produzido no Brasil não tem muito espaço no nosso mercado. No fim da década de 70 e início da de 80 [contexto da da Embrafilme], o cinema brasileiro atingiu um pico de participação no mercado interno, cerca de 35%. Depois disso, não chegou mais a essa marca. E, na maioria das instituições de fomento há a prerrogativa de que enquanto não houver uma estabilidade e uma continuidade de produção dentro de características que se podem chamar industriais, *com comunicação com a sociedade brasileira mais ampliada*, não há o coroamento da formação de um ‘cinema brasileiro’.

⁴ Vale pontuar que David James (1989) se refere a esse cinema que definimos aqui como industrial como um *cinema capitalista*, dando ênfase no seu modo de produção.

⁵ Renato Ortiz (2001[1998]) é uma excelente referência para a compreensão desse processo.

Há uma ideia de que é preciso primeiro *conquistar o mercado interno e criar uma estabilidade na produção*, e dessa estabilidade vai surgir uma produção de maior densidade cultural. [...] Essa vontade de construir um modelo de produção que atinja muitos espectadores e que tenha continuidade e vigor para ocupar uma porcentagem razoável do mercado nacional (suponhamos, 35 ou 40%, como no cenário francês) existe no Brasil há quase 100 anos. (Ismail Xavier em entrevista concedida à autora, destaques da autora).

A percepção de que para ocupar o mercado interno é necessário produzir um cinema aos mesmos moldes (tanto de organização social como de estrutura narrativa/temática) daquele que é produzido pelo cinema americano – ou seja, a partir da imitação do modelo – justifica em grande medida iniciativas como os estúdios da Cinédia, Atlântida ou Vera Cruz, na primeira metade do século XX, e, posteriormente, diversas intervenções públicas de fomento ao cinema.

Não temos a intenção, aqui, de analisar detalhadamente a trajetória de cada uma das tentativas de consolidação de uma indústria de cinema brasileiro (os chamados “ciclos”). Sobre esse tema, há estudos recentes que, focando em diferentes períodos, aprofundam-se nessa tarefa, como o de Arthur Autran (2004), que historiciza o pensamento industrial dos anos 1920 até os 1990; o de Anita Simis (1996) que detalha as relações entre cinema e Estado entre os anos 1930 e 1964; o de Tunico Amancio (2000), que se debruça sobre a era da Embrafilme; o de Melina Marson (2009), focado nas relações entre cinema e Estado no período da Retomada; e o de Lia Bahia (2012), que dá especial ênfase às tentativas de industrialização empunhadas pelo Estado entre 2000 e 2007. Para os fins deste trabalho, basta-nos apresentar, de forma breve e com base em fontes secundárias, alguns dos principais marcos históricos da construção do campo do cinema brasileiro a partir do enfoque da tentativa de consolidar uma indústria, bem como os principais cenários de produção que contestaram esse modelo.

Autran (2004) define como primeiro marco do pensamento industrial brasileiro os anos 1920, período em que ganham consistência as primeiras ideias industrializantes inspiradas no modelo de Hollywood, bem como as discussões em torno do que seria uma “classe” de produtores. Segundo o autor, a distribuição e a exibição, no Brasil, já estavam estruturadas de maneira relativamente sólida desde o final da década de 1910 – os EUA teriam se aproveitado da situação gerada pela I Guerra Mundial para superar a presença dos concorrentes europeus em vários mercados do mundo, intensificando a distribuição por meio das *majors* (agências da Universal teriam chegado ao Brasil em 1915, Foz e Paramount em 1916) (Autran, 2004, p. 171)⁶.

⁶ Paulo Emílio Salles Gomes menciona que, ainda por volta de 1908, uma produção “primitiva” de cinema nacional começou a se desenvolver: os donos das salas em que se exibiam os filmes estrangeiros teriam começado a se aventurar na produção, e conquistavam um sucesso considerável (o autor chega a falar numa Bela Época do cinema brasileiro). A intensificação da internacionalização do cinema americano no

A criação da Revista Cinearte, por Mário Behring e Adhemar Gonzaga em 1926, marca um momento importante na consolidação do discurso em torno de uma indústria nacional de cinema. A revista, apesar de dedicar boa parte de suas páginas ao cinema americano, foi um espaço importante para a reivindicação de uma indústria cinematográfica nacional. Segundo Ismail Xavier, “será marcante a persistente campanha em favor da produção de filmes no Brasil, o que será feito dentro de um marco nacionalista [...] com a inspiração de uma autêntica fé no cinema e na sua decisiva importância na economia e na cultura do século XX” (Xavier, 1978, p. 171-2). Ainda assim, o autor pondera, essa campanha assume feições contraditórias por ser feita a partir de moldes que estão em sintonia com as forças da indústria estadunidense, dominante no contexto, reproduzindo suas “palavras de ordem” e suas “necessidades promocionais” e sustentando um certo orgulho em relação ao seu papel de intermediária entre aquela indústria e o público local (ibidem, p. 173). De qualquer forma, naquele momento já começaram a se consolidar as bases de um discurso industrializante, que ganharia força nos anos seguintes.

Em 1930, o mesmo Adhemar Gonzaga criou no Rio de Janeiro a Cinédia, companhia produtora que tentou realizar produtos nacionais a partir do modelo hollywoodiano. A companhia destacou-se pela produção de dramas e comédias populares que ficaram conhecidas como chanchadas – apesar de também ter produzido documentários, filmes educativos, além de obras como *Limite* (de Mário Peixoto, 1931), que por seu caráter experimental acabou gerando bastante polêmica no momento das primeiras exhibições.

Segundo Anita Simis (1996), foi também na década de 1930, com o governo Vargas, que surge um primeiro conjunto de intervenções públicas de fomento ao cinema – o que marca a ruptura com uma ideia de que a atividade poderia ser regulada pelo próprio mercado. Essas intervenções, no entanto, estavam baseadas no potencial que o cinema possuía, como meio de difusão, de impulsionar processos educativos e pedagógicos – entendidos dentro do programa nacionalista de Vargas e de sua prerrogativa centralizadora de integração de uma identidade nacional⁷. Por conta desse foco relativamente restrito, os estúdios que pensavam o cinema como entretenimento começaram a se consolidar basicamente com uso de capital privado, empreendendo relativamente sozinhos o objetivo de estabelecer uma indústria no país.

período da I Guerra Mundial, no entanto, teria minado o desenvolvimento desse “primeiro surto cinematográfico brasileiro” (Gomes, 1996, pp. 91-3)

⁷ Simis (1996), assim como Autran (2004), detalham alguns dos decretos criados nos anos 1930, entre eles um de 1931 que estabelecia um serviço de censura (pelo Ministério da Educação e Saúde) e obrigava as salas de cinemas a projetarem um curta-metragem educativo produzido no Brasil antes de cada longa estrangeiro a ser exibido – mas que, segundo os autores, não teria contribuído para a industrialização do cinema brasileiro. Também se destaca, desta época a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo em 1937, primeiro órgão destiando à promoção da produção de cinema.

ESTÚDIOS E DESENVOLVIMENTISMO X INDEPENDENTES DOS ANOS 1950 E DO CINEMA NOVO (1960)

Durante a década de 1940, numa fase que Autran (2004) define como de pulverização dos modelos industriais, os estúdios começaram a se proliferar e configurou-se um pequeno ciclo de produção cinematográfica industrial nacional. Para Lia Bahia (2012, p. 33), isso estaria associado também à intensificação da distribuição internacional do cinema americano, que enfrentava uma crise em seu mercado interno. Destaca-se a Atlântida, fundada em 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle, também no Rio de Janeiro, que, num primeiro momento, tentou realizar alguns filmes com temáticas sociais, mas, diante do fracasso de bilheteria, optou por se estabelecer nas chanchadas e musicais – principalmente a partir de 1947, quando Luiz Severiano Ribeiro Jr. entra na sociedade e integra as atividades de produção com as de distribuição.

Descontente com o cinema de teor popular que se desenvolvia no Rio de Janeiro, um grupo de industriais de São Paulo, liderado por Franco Zampari (que mais tarde criaria também o Teatro Brasileiro de Comédia), fundam a Vera Cruz em 1949, com o objetivo de “fazer filmes com qualidade técnica e artística internacional” (Autran, 2004, p. 23). O grupo, no entanto, segundo Autran, não teria levado em consideração a viabilidade de conquista do mercado e as necessidades econômicas teriam feito com que, já a partir de 1951, a empresa mudasse o foco investindo numa linha de filmes populares, estrelada pelo comediante Mazzaropi (ibidem, p. 24). Ainda que não seja o caso aqui, de aprofundar a análise da Vera Cruz, é interessante pontuar que, para além de sua importância específica para a trajetória do cinema nacional, a companhia marca um momento de efervescência cultural da cidade de São Paulo, em que a burguesia (que já possuía poder econômico e agora buscava se consolidar no plano simbólico) investiu na criação de diversas instituições relacionadas à cultura na cidade. Renato Ortiz (2001 [1988]), retomando o clássico estudo de Maria Rita Galvão sobre a Vera Cruz, mostra como a companhia surge e se desenvolve num contexto de consolidação do que viria a ser nossa indústria cultural nas décadas seguintes⁸.

Outro marco da década de 1950 são os congressos de cinema que foram organizados pela própria classe de produtores (I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, 1952; I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, 1952; II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, 1955). Os congressos, até por terem sido propostos pela corporação de produtores (vale lembrar que no modelo hollywoodiano, o produtor do filme tende a ter mais importância que o próprio diretor), tiveram bastante importância para definir diretrizes industrializantes⁹. Para além disso, os congressos também podem ser

⁸ Sobre a efervescência cultural dos anos 1950 na capital paulista, ver também Arruda, 2001.

⁹ Por exemplo, Anita Simis, 1996, cita uma pesquisa sobre a performance dos grandes estúdios, cujos resultados foram apresentados no II Congresso Nacional, e teriam embasado uma política de tabelamento de preços de ingressos (a pesquisa havia concluído que o declínio dos estúdios estaria associado ao fato de os ingressos serem caros).

entendidos como o primeiro espaço em que começa a ganhar voz aquilo que Galvão (1980) definiu como um “cinema independente”: vozes como a de Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Moacir Fenelon, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni, entre outros que, de forma geral, estavam alinhados ideologicamente com o PCB. A autora define esse grupo “independente” como uma reunião de pequenos produtores que realizavam filmes com “um conjunto de características que frequentemente nada têm a ver com seu esquema de produção [já que o cinema era concebido como atividade industrial], tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana [...]. *Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem e de criação autoral [...]*” (Galvão, 1980, p. 14, apud Autran, 2004, destaques da autora). Nessa definição já estão implícitas duas caracterizações associadas ao termo independente: uma relacionada às práticas ou ao modo de produção (o fato de serem pequenos produtores) e outra relacionada ao discurso/projeto (o uso de *temática brasileira e visão crítica da sociedade*).

É interessante já notar que é justamente no momento em que se consolida um discurso (e, é claro, um conjunto de práticas de produção) mais industrial – a era dos estúdios nacionais –, que as vozes de oposição a esse modelo se articulam em movimentos de contestação. Como mostraremos adiante, em outros momentos históricos em que o paradigma do modelo de produção industrial ganhou força também surgiram movimentos de contestação enquadrados como “independentes”. Isso nos leva à compreensão de que a noção de “independência”, ao menos para o caso do campo do cinema brasileiro, deve ser entendida fundamentalmente como uma categoria relacional: designa grupos e indivíduos que se posicionam em contestação a um paradigma de produção que se apresenta como vigente – desenvolveremos essa ideia no capítulo seguinte.

O ciclo dos grandes estúdios (que incluiu também empresas como a Maristela, fundada em 1950 e a Multifilmes, de 1952), como defende Renato Ortiz (2001), entrou em declínio pela própria precariedade da indústria nacional (da nossa “cultura” industrial, poderíamos dizer), bem como pelo início da consolidação do domínio da televisão. A falência da Vera Cruz em 1954 marca o início de uma fase que Autran (2004) denomina a do “impasse industrial”, em que a adoção do modelo hollywoodiano como inspiração passa a ser repensada. Os próprios produtores, segundo o autor, teriam constatado que o produto nacional não poderia concorrer com o estrangeiro em igualdade de condições e sem nenhum tipo de regulamentação (Autran, 2004, p. 35) – o que teria levado ao surgimento de uma corrente “desenvolvimentista” na segunda metade dos anos 1950 (capitaneada por nomes como o de Almeida Salles, Flávio Tambellini e Paulo Emílio Salles Gomes) que chamava atenção para a necessidade de intervenção do Estado para garantir a viabilidade econômica de uma indústria cinematográfica brasileira (ibidem, p. 110).

Mas foi somente a partir dos anos 1960 que passou a existir uma intervenção efetiva do Estado para a formulação de uma política cinematográfica com perfil industrial. Fato marcante é o surgimento do GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), em 1961, como desdobramento do GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, criado no final da década de 1950). A criação do GEICINE diretamente vinculado à Presidência da República (e sua vinculação posterior ao Ministério da Indústria e Comércio) marcam um momento, em que, segundo Anita Simis, passa-se a entender que “o problema do cinema nacional não era de ordem estética, mas política” (Simis, 1996, p. 230). Seguindo o modelo dos Grupos Executivos destinados à promoção de outras indústrias nacionais, o GEICINE conduziu uma série de medidas no sentido de equilibrar as condições de concorrência entre o produto nacional e o estrangeiro. Para Autran (2004), o projeto mais radical do ímpeto industrialista do grupo foi a apresentação do projeto do Instituto Nacional de Cinema (INC), que seria implementado em 1966. A visão do GEICINE era a de um industrialismo de caráter liberal/universalista, que defendia a primazia do mercado (ao Estado somente caberia “garantir as condições” para o desenvolvimento da indústria) (Bahia, 2012, pp.37-8).

A principal voz de oposição a esse pensamento industrial foi a do Cinema Novo do início dos anos 1960, cujos expoentes estavam alinhados ao paradigma francês de “cinema de autor”, investindo numa produção que se justificava muito mais por objetivos culturais e políticos do que pelo plano de constituir uma indústria aos moldes da americana ou de construir o cinema como um “produto de mercado”. Para Alexandre Figueirôa, foi em 1962, com o sucesso de *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, que o Cinema Novo se tornou conhecido do grande público brasileiro. O autor defende que esse filme foi o primeiro sucesso comercial de uma produção feita com orçamento baixo e longe do sistema “tradicional” de produção das grandes companhias, que tinham caracterizado o cinema nacional dos anos anteriores (Figueirôa, 2004, p. 21). Antes de *Os cafajestes*, *Rio 40 graus*, filme de 1955 de Nelson Pereira dos Santos, já teria sido produzido em moldes semelhantes: para Figueirôa, esse teria sido o “primeiro *filme independente* do ponto de vista da produção” (ibidem, p. 21)¹⁰.

Gluaber Rocha utilizou uma metáfora interessante para nomear seu estilo de fazer cinema no início do movimento do Cinema Novo: a da “estética da fome”, na qual a “fome” não é o objeto do qual se fala, mas algo que molda a própria forma de dizer. Segundo o autor, essa metáfora nos permite nomear um estilo de fazer cinema, que assume (em vez de tentar superar) a carência de recursos, inverte posições diante das exigências materiais e diante das convenções do modelo industrial dominante (Xavier, 2007 [1983], p. 13).

¹⁰ Vale relembrar que Galvão (1980) e Autran (2004) já definiam como “independentes” um grupo de cineastas como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos que, já no início da década de 1950 estabeleciam posicionamento contrário à lógica dos grandes estúdios.

Importante destacar que o Cinema Novo do início dos anos 1960 tinha um projeto político de cinema nacional, que passava pela dimensão do projeto/discurso. Para Xavier, “[...] Glauber Rocha, como outros artistas daquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho [...]” (Xavier, 2007 [1983], p. 15). Ainda assim, convém destacar que esse movimento não abriu mão da comunicação com o público – munidos de um discurso moderno e da (pretensiosa e um tanto ingênua) ideia de que cabia ao intelectual e ao artista “causar uma revolução” nos modos de pensar do “público” (muitas vezes entendido em seu sentido mais genérico, como sinônimo de “povo”), uma das grandes frustrações do Cinema Novo foi não ter conseguido estabelecer essa comunicação em grande escala.

É por identificar uma postura anti-industrialista nos cineastas do Cinema Novo do início dos anos 1960 que Autran (2004) os caracteriza como “independentes”. Ele dá voz ao próprio Glauber Rocha (então com 23 anos): “nossa geração têm consciência, sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais, queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser comprometido com os grandes problemas de seu tempo” [...] (Rocha, 1962, apud Autran, 2004, p. 29). E dá voz também a Maurice Capovilla: “como produção independente, o filme rompe com os esquemas tradicionais da produção corrente, submetida aos capitais opressores que medem o gosto do público pelo critério do lucro comercial” (Capovilla, 1962, apud Autran, 2004, p. 30). Mais uma vez, nas caracterizações de independência apresentadas vemos as dimensões da organização social da produção e do projeto (discurso, estética, linguagem) associadas.

Xavier mostra que na arena estético-cultural dos anos 1960, os artistas e pensadores se esforçaram para fazer valer uma diferenciação entre industrialização e emancipação: “o colapso da Companhia Vera Cruz em 1954, ao lado de outros fatores, levou a nova geração de cineastas de esquerda a recusar uma produção industrial em sentido estrito” (Xavier, 2012 [1993], p. 12-13). Essa recusa, em linhas gerais e pesando as diferenças de conjuntura e pensamento, permeou outros contextos independentes posteriores (como permeia o discurso do próprio “novíssimo” cinema).

A geração do Cinema Novo, segundo Xavier (em entrevista concedida) e Autran (2004), teria seguido o modelo de atuação do grupo que se organizou em torno dos *Cahiers du Cinema* e que, em seguida, produziu a *Nouvelle Vague* francesa – como veremos adiante, trata-se também de um tipo de inserção bastante semelhante à do cinema dito Marginal e também à do grupo independente contemporâneo que é objeto deste trabalho, que associa a realização dos filmes ao estabelecimento de um pensamento sobre cinema, posto em prática em atuações paralelas como as de crítica.

A diferença entre os jovens do Cinema Novo e os da *Nouvelle Vague*, segundo Autran (2004), estaria no fato de que, aqui, o cinema vigente no período em que se estabelece o discurso de contestação era um cinema que tentava se estabelecer comercialmente, mas que consistia numa produção barata, ainda no estilo das chanchadas

– pois o cenário dos grandes estúdios já havia entrado em declínio. Já no cenário francês, jovens como François Truffaut, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette buscavam demolir um certo “cinema de qualidade”, que já era embasado numa indústria bem mais sólida (Autran, 2004, p. 28). Autran, em alguns momentos, estabelece uma postura relativamente crítica ao discurso cinemanovista do início dos anos 1960, considerando que existia “uma ingenuidade e até um certo viés religioso [...] na ideia de purificar o cinema da indústria”, ou assumindo a existência de um “fetiche” em torno do termo “independente” (ibidem, pp. 28-30). Parte da crítica de Autran (2004) está associada à percepção de que, ainda na primeira metade da década de 1960, os integrantes do movimento do Cinema Novo teriam abandonado o pensamento anti-industrial – como se sabe, muitos deles produziram, depois, sob o guarda-chuva da Embrafilme. Esse movimento de institucionalização, vale pontuar, também acontece em outros movimentos independentes da trajetória do cinema brasileiro. O abandono de uma independência radical organização social da produção (marcado, por exemplo, pelo uso de recursos públicos), no entanto, não significa necessariamente um abandono da independência no discurso/projeto.

É necessário ponderar, por fim, sobre esse período, que toda a discussão sobre os posicionamentos possíveis no campo cinematográfico que se formava sofreu uma grande mudança no período pós-1964, com o recrudescimento do regime militar. Tendo o Estado se apropriado do discurso nacionalista para justificar uma série de violências, o discurso nacional-desenvolvimentista (e o próprio ideal de modernismo) que predominava nos anos 1950 e no início dos 1960 definitivamente passou a ser visto com descrença e frustração. O teor da produção da virada dos anos 1960 para os 1970, como mostra Ismail Xavier (em Xavier, 2012 [1998]), refletiria esses sentimentos.

“CINEMÃO” DA EMBRAFILME X CINEMA “MARGINAL”

Mas antes disso, foi justamente no período da ditadura militar que o Estado mais fortemente empreendeu a tarefa de industrializar o cinema nacional. Um primeiro passo foi a criação, em 1966, do Instituto Nacional de Cinema, uma autarquia com função de regulação e fomento. Segundo Amancio (2007), entre 1966 e 1969, o INC já realizava o primeiro programa de fomento estatal à produção de filmes de longa-metragem, que era mantido com recursos vindos de taxas pagas por empresas distribuidoras estrangeiras. Mas a política que mais se destacou nesse período foi, sem dúvidas, a Embrafilme. A Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi criada em 1969, no período mais duro do regime militar, e extinta em 1990, quando o então presidente Fernando Collor de Mello, adepto da tendência neoliberal vigente na época, dissolveu uma série de entidades da administração pública (incluindo, do setor da cultura, a Embrafilme, a Funarte e o próprio Ministério da Cultura, que foi transformado em Secretaria).

A Embrafilme foi uma empresa estatal que fomentou a produção e distribuição de filmes, no início, somente por meio de empréstimos e, a partir de 1974, também por linhas de apoio não-reembolsáveis (estabelecidas por meio de parcerias de coprodução). Para Amancio, os anos Embrafilme passam a caracterizar um dos ciclos do cinema brasileiro, em que

“[se] ensaiará ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas-metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica.” (2007, p. 173)

Amancio (2000; 2007) relata que, no momento de seu surgimento, o grande objetivo da empresa era promover o filme brasileiro no exterior. Isso se devia ao fato de uma vertente engajada (à esquerda) do cinema brasileiro, essencialmente representada pelo Cinema Novo, estar obtendo prestígio em festivais internacionais – o que segundo Amancio, fez com que o regime militar pensasse em meios para manter o controle sobre a imagem do país que era divulgada externamente (2007, p. 175). A reação da classe cinematográfica, no entanto, foi bastante forte: não fazia sentido criar um órgão voltado ao mercado externo num momento em que as necessidades históricas do mercado interno ainda não tinham sido solucionadas. A partir dessas reivindicações, ações de fomento visando a conquista do mercado interno tornaram-se uma pauta central.

Nos primeiros 3 ou 4 anos de atuação, a Embrafilme tinha um foco essencialmente mercadológico: concedia empréstimos a produtores (e não diretores), priorizando aqueles que tinham, historicamente, maiores retornos (Amancio, 2000). O diálogo com os diretores e com a classe cinematográfica num sentido mais amplo só se iniciaria no momento em que o produtor/cineasta Roberto Farias assumiu a direção geral, com amplo apoio da classe – o que incluía o apoio dos chamados “nacionalistas” do cinema engajado e os principais expoentes do Cinema Novo, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (Amancio, 2007, p. 177)¹¹.

Nos seguintes, várias mudanças ocorreram na Embrafilme: o Instituto Nacional de Cinema foi extinto (em 1975) e o escopo de atuação e o volume de operações da empresa se ampliaram, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) foi criado (1976),

¹¹ Autores como Autran (2004) e Ismail Xavier (em entrevista concedida) não deixam de notar um certo “curto-circuito” na atuação da Embrafilme, principalmente a partir de meados da década de 1970, oriundo do fato de, a despeito de ser uma empresa com foco na formação de uma indústria e de um mercado de cinema, a Embrafilme funcionava basicamente negociando, filme a filme, com os diretores, numa lógica mais semelhante à do fomento a outras atividades artísticas. Nos termos de Autran, muitas das ações da empresa não se justificavam por objetivos econômicos, mas sim por valores culturais. Para Ismail Xavier, o fato de a empresa ter como objetivo o desenvolvimento econômico nos levaria a pensar que ela negociaria com empresas produtoras, fomentando, por exemplo, a existência de portfólios de projetos (que futuramente, poderiam se auto-sustentar). Mas o que ocorreu foi que se optou por manter uma política de autor (a mesma defendida pelo Cinema Novo). Lia Bahia (2012) vai mostrar que essa tensão entre os

a empresa passou a acolher diretores (e não só produtores) e também a investir recursos diretamente, assumindo o risco de não ter retorno (por parcerias de coprodução). O período entre 1977 e 1980, na visão de Amancio (2000 e 2007), consiste no auge da Embrafilme. O autor destaca que o conjunto de medidas adotadas “significou um inusitado enfrentamento direto com o capital internacional, numa perspectiva naquele momento ainda ausente nas práticas de outras atividades econômicas mais estratégicas” (Amancio, 2007, 179). No fim dos anos 1970, a empresa estaria produzindo mais de 100 filmes por ano, com ocupação de mercado na faixa de um terço (ibidem, p. 181). Melina Marson (2009) lembra ainda que *Dona Flor e seus dois maridos* (de Bruno Barreto, 1976), teve mais de 10 milhões de espectadores – valor só superado por *Tropa de Elite 2* (José Padilha), em 2010, que levou cerca de 11 milhões de pessoas em salas de cinema.

A crise econômica que se iniciou na década de 1980 afetou diretamente a Embrafilme – o público diminuiu consideravelmente, pois, como se sabe, nos momentos de crise, os primeiros itens a sofrerem redução de consumo são os ditos supérfluos. Além disso, era um momento em que a indústria de Hollywood se expandia consideravelmente pelo mundo, exibindo um cinema cada vez mais tecnológico – o que fazia nosso filme parecer defasado aos olhos do público. Não bastasse, a empresa enfrentava um questionamento da sociedade – segundo Marson (2009), questionava-se a necessidade da existência de uma corporação de mais de 600 funcionários públicos e as altas cifras que estavam sendo investidas nos filmes. A Embrafilme era questionada também por uma parte da própria classe cinematográfica que, desde o fim dos anos 1970, contestava o modelo de “cinemão” – o modelo das “grandes produções”, feitas com altíssimos orçamentos e pensadas para “estourar” em número de espectadores, que era defendido pelo grupo mais forte dos cineastas que trabalhavam com a Embrafilme, principalmente pela figura de Luiz Carlos Barreto (ver Marson, 2009, pp. 20-3). O grupo que se opunha ao “cinemão” (o cinema da Boca do Lixo, o cinema dito Marginal e outros cineastas enxergados como independentes) criticava bastante a política de funcionamento da empresa, retomando uma divergência já histórica do cinema brasileiro entre o “cinemão” e o cinema dito “independente”. Associada à essa oposição, está uma outra, que também se divide opiniões até os dias de hoje: uma representação do cinema como produto de mercado (a ser disseminado para o maior número de pessoas possível, na lógica da indústria cultural), ou como bem cultural (que tem como principal objetivo construir um discurso específico, a partir de escolhas relacionadas à linguagem ou à estética).

Um texto de 1978 (auge do modelo da Embrafilme) de Jean-Claude Bernardet, intitulado *Fora do esquema do “cinemão”*, ilustra bem essa tensão. O autor diria: “o cinema brasileiro está passando por um momento eufórico: um frisson de novo-riquismo.

objetivos culturais e econômicos do cinema (visível não só no mercado como também nas instituições públicas) continua sendo uma questão nos anos 2000.

Conquista de mercado, conquista de público e nacionalismo sustentam ideologicamente essa euforia, que sacrifica tudo o que não possa contribuir de imediato para a onda do capitalismo cinematográfico.” (Bernardet, 1978a in Bernardet, 2009, p. 166). Bernardet, nesse artigo, nota que:

“Aos olhos da euforia capitalista, constitui crime fazer filmes que:

- não estejam voltados para o lucro financeiro imediato;
- não integram censura e autocensura no processo de trabalho;
- não respeitam o tempo habitual do produto cinematográfico: uma hora e meia;
- não respeitam a linguagem narrativa dos anos 1940 mais ou menos;
- não contam uma história e discutem ideias ou exteriorizam sentimentos;
- não agradam ideológica e esteticamente à direita ou à intelectualidade progressista” (ibidem, p. 166)

Ainda que o texto seja datado de 1978, um período já mais brando da ditadura militar, vale ponderar que a “proibição” no sentido mercadológico se associava ainda a proibições num sentido mais literal: Bernardet menciona diversos filmes que foram censurados em sua íntegra por conta das mensagens que carregavam, como obras de Luiz Rosenberg, Jorge Bodanzky e Júlio Bressane. Mas o que o autor destaca, e que, de certa forma, continua existindo até os dias de hoje, é uma restrição de ordem social/econômica: diante da preponderância (em termos de práticas e de representações) do “cinemão”, ou de um modelo “capitalista” de produção de filme, qualquer obra que fuja do formato previsto passa a ser criticada, ignorada ou, muitas vezes, nem sequer concebida como “cinema”.

Por fim, também colaborou para a crise da Embrafilme a própria criação do Ministério da Cultura, em 1985. Como apontou Ismail Xavier (em entrevista concedida à autora), o Ministério, ao ser criado, buscou centralizar as principais diretrizes relacionadas à área da cultura, e passou a ser a instituição que indicava o diretor geral da Embrafilme, o que gerou alguns conflitos. Amancio (2007) menciona também, como agravante, a criação da Lei Sarney em 1986, que dispunha sobre o uso de recursos oriundos de renúncia fiscal para a produção de projetos culturais – segundo ele, os filmes apoiados pela Embrafilme e que precisavam ter seus orçamentos complementados com recursos externos passaram a enfrentar bastante concorrência com as outras linguagens artísticas.

Em 1990, Fernando Collor, com a prerrogativa de que as questões relacionadas à cultura deveriam ser resolvidas no âmbito do mercado, extinguiu a empresa, juntamente com a própria Lei Sarney, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, e

ainda desregulamentou a atividade cinematográfica no país, suprimindo mecanismos de proteção como as cotas de tela e abrindo o mercado sem restrições para a entrada do produto estrangeiro. Isso deu início a um período que ficou conhecido como o “apagão” ou a “idade das trevas” do cinema brasileiro.

Como não poderia deixar de ser, o modelo industrializante da Embrafilme, em seus momentos de maior auge, suscitou o surgimento de vozes de contestação. O principal cenário que surge como voz “independente”, nesse contexto é o cinema dito Marginal, situado na passagem dos anos 1960 para os 1970. Cinema Marginal é o nome pelo qual ficou conhecido o cenário de produção que se estabeleceu em torno de figuras como Ozualdo Candeias, João Silvério Trevisan e os mais conhecidos Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Carlos Reichenbach, e que pode ser entendido como uma dissidência do Cinema Novo. Trata-se de um objeto bastante semelhante ao cinema independente contemporâneo que é objeto desta tese, no sentido de não existir consenso sobre a aplicabilidade de um nome (Cinema Marginal), sobre quais realizadores de fato estariam incluídos no movimento, e nem mesmo sobre se se trata, de fato, de um movimento, ou somente de um grupo de amigos produzindo em condições comuns. É difícil também estabelecer um marco final do cinema dito Marginal, dado que muitos dos realizadores associados a ele continuaram produzindo nos anos seguintes.

O termo Marginal, derivado do título de um filme de Ozualdo Candeias (*A margem*, de 1967, o primeiro a ser incluído na corrente, segundo Bernardet in Puppo, 2004), foi um rótulo que surgiu quando se definiu uma “polêmica entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal” (Xavier, 2012 [1993], p. 432). Segundo Ismail Xavier, foram os cinemanovistas que o rotularam, pejorativamente, em função de seu teor radical, associado a movimentos da contracultura. O próprio Glauber Rocha, em artigo de 1975, teria dado a essa produção a denominação *udigrúdi* (uma provocação partindo do termo *underground*), e sugerido que os novos realizadores somente estavam reproduzindo uma velha ideia de fazer um cinema barato de “câmera na mão e ideia na cabeça.” Jean-Claude Bernardet (in Puppo, 2004, p. 12) lembra que, já no fim dos anos 1960, Sganzerla e Bressane discordavam da expressão “marginal”, alegando que eles não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores (como fazia o cinema *underground* americano, por exemplo), mas sim um cinema que, com raras exceções, estava sendo marginalizado pela censura e pelos próprios circuitos mais estabelecidos.

O modelo proposto pelo cinema dito Marginal questionava principalmente o padrão mais industrializado e institucionalizado que o Cinema Novo passou a assumir, principalmente após passar a ser financiado pelo Estado via Embrafilme. Segundo Xavier:

“A eficiência no mercado, como um valor, fora questionada no início dos anos 60 [pelos cinemanovistas], quando a ideia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio. No final da década [...], a

mesma eficiência foi um dos elementos divisores na polêmica que envolveu cineastas do Cinema Novo e uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria.” (Xavier, 2012, pp. 30-1, grifos da autora).

Xavier mostra que, como decorrência da oposição estabelecida na virada dos anos 1960 para os 1970, o grupo do Cinema Novo (que já vinha buscando uma aproximação com o mercado desde os anos 60) encontrou no Estado a viabilização de seu projeto de cinema nacional, assumindo institucionalmente uma condição de establishment; enquanto o grupo dito Marginal, em sua maior parte, estabeleceu-se como oposição ao modelo adotado para a Embrafilme, que resultava no que eles denominavam “cinemão” (ibidem, 442). Ou, na visão de João Carlos Rodrigues, “se o Cinema Novo utilizou a técnica da infiltração (almejando fundar uma indústria e conseguindo criar uma distribuidora estatal), os marginais partiram para o confronto (fazendo filmes que ignoraram a censura e o mercado)” (João Carlos Rodrigues in Puppo, 2004, p. 29). O interessante é que alguns filmes desse cinema “marginal” conseguiram se sustentar com recursos próprios, justamente por serem baratos e por terem obtido sucesso comercial no mercado (talvez porque tenham se apropriado de elementos da cultura pop ou de massa, em vez de romper com ela).

Xavier define essa produção como uma vertente mais experimental de cinema, que pode ser situada no contexto de uma inflexão marcante na postura dos artistas/intelectuais em relação à indústria cultural (notada a partir da segunda metade dos anos 60) (Xavier, 2012 [1993], pp. 40-1). Para o autor, a expressão mais marcante dessa inflexão, no plano estético, é o movimento da Tropicália, que se contrapõe ao modelo de arte política sustentada no nacionalismo de esquerda, que vigorou nos anos 50 e início dos 60. O discurso nacional-popular implícito na arte da década anterior era considerado, pelos tropicalistas, populista, tanto no nível político quanto no estético. Nas palavras do autor, entram em colapso o primado da “conscientização popular” e a ilusão (deveras pretensiosa) do artista como portador de mensagens “para o povo” (bem como o horizonte da “comunidade imaginada” de que o artista seria porta-voz, ibidem, p. 436).

Por conta dessa inflexão, essa nova produção artística alteraria a relação com a tradição brasileira de cultura de massa e com os influxos externos trazidos à circulação pela indústria internacional. Os autores procuram nova forma de enfrentamento da dinâmica do mercado, que em muitos casos incluía “a mobilização do arsenal de representações canônicas do *kitsch* nacional que o Cinema Novo descartara em sua revolução cultural” (ibidem, pp. 46,7) – o que pode ser visto, por exemplo, em apropriações da chanchada como acontece em *O bandido da luz vermelha*.

É central destacar que, na visão de Xavier, esses valores assumiram-se como uma matriz cultural vigorosa no Brasil após o estabelecimento do AI-5, não como uma “fuga pura e simples do político”, mas como “um estilo de oposição à ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano e, por isso mesmo, articulou muito diretamente as transgressões do cotidiano com a produção artística”, tal como ocorreu com o *underground* americano, influenciado já pela geração beat dos anos 50 (ibidem, p. 56). No que diz respeito à relação com o cinema *underground*, Xavier comenta ainda que,

“Tanto no grupo do Cinema Novo quanto nos cineastas mais jovens que o contestaram havia o exercício de uma liberdade de estilo perante o cinema mais corrente, tudo conduzido, porém, com nítida diferença. O Cinema Novo entendia tal liberdade dentro dos padrões do gênero ‘cinema de arte’ [...], marca da inserção no cinema moderno dos grandes autores que tinham acesso ao mercado internacional (Godard, Fellini, Antonioni, Bertolucci, Resnais); excluía-se a versão mais radical da vanguarda (o *underground* norte-americano), que se faria mais presente, como referência, no Brasil, no final da década. O grupo do cinema Marginal assumia a defesa de uma experimentação que, pelo teor agressivo e ‘ilegibilidade’, era associado à experiência do *underground*, embora pouco se soubesse de efetivo quanto à natureza específica desse cinema [que só passou a ser mais disseminado mundialmente a partir de 1964, com a incursão de Andy Warhol no cinema]. (Ibidem, p. 431).

Esse é o caldo em que se estabelece o cinema de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, Neville d’Almeida, Luiz Rosemberg Filho entre outros que, a partir do final dos anos 1960, passaram a investir num discurso cada vez mais engajado na expressão radical do autor e cada vez menos propenso a concessões que viabilizassem o filme como mercadoria.

É central destacar que isso foi possibilitado pela existência de “um quadro de custos de produção em que ainda eram possíveis o curta-metragem amador e o longa “artesanal”, de baixíssimo orçamento, sem o pesado financiamento estatal que os estratagemas políticos tornariam norma no cinema dos anos 70 até o colapso do modelo da Embrafilme” (ibidem, pp. 30-1). Nesse sentido, destaca-se como experiência mais ilustrativa a Belair, que reunia Bressane, Sganzerla e sua mulher, a atriz Helena Ignez – uma “produtora imaginária”, que nunca chegou a ser registrada, segundo Sganzerla em entrevista concedida a Schild (1990, publicada em 2008 na revista *Contracampo*). Entre fevereiro e maio de 1970, a Belair realizou 7 filmes desses dois diretores, todos com orçamentos baixíssimos e um esquema de trabalho colaborativo.

A cena Marginal consiste numa referência bastante forte para o cinema independente contemporâneo que é objeto desta tese, tanto em termos estéticos quanto organizacionais. Isso se explica pelo fato de essa ser uma referência recente de produção independente, mas também por relações bastante concretas de apadrinhamento ou

proximidade que ilustram muito bem a ideia de filiação de um certo lugar no campo (um lugar “independente” que, pelo que mostra nossa observação, também tem seus mecanismos de garantir continuidade). Como exemplo, temos Bruno Safadi, expoente da “novíssima” geração independente, que, após ter sido assistente de direção de Júlio Bressane, dirigiu (ao lado de Noa Bressane, filha de Júlio) o documentário *Belair* (2009) e a ficção *Meu nome é Dindi* (2007), em que a atriz principal é Djin Sganzerla, filha de Rogério e Helena Ignez. Outro exemplo é a chamada Operação Sonia Silk (a ser abordada no Capítulo 4) agrupamento para produção de 3 longas realizados com o mesmo orçamento, o mesmo elenco e o mesmo período de gravação, encabeçado por Bruno Safadi e outro realizador com bastante projeção no cenário do jovem cinema independente atual, Ricardo Pretti (que também integra o coletivo Alumbramento, a ser analisado no Capítulo 2). Sonia Silk é o nome da personagem de Helena Ignez em *Copacabana mon amour* (de Sganzerla, 1970), e a Operação se baseia explicitamente no modelo de produção da Belair – tem como objetivo produzir 3 longas de baixo orçamento, com a mesma equipe (incluindo elenco) e cujas filmagens se concentraram no mesmo período.

Sganzerla continuou produzindo até seu falecimento em 2004; Júlio Bressane e Helena Ignez continuam realizando filmes (Helena, inclusive, como diretora). Embora faça pouco sentido denominá-los “marginais” no contexto atual, eles continuam sendo vistos como espécies de heróis para a cena independente – da mesma forma que Carlos Reichenbach, que começou sua carreira na Boca do Lixo e, até sua morte em 2012, continuou sendo uma grande referência na cena independente (além de também possuir relações bastante fortes com a geração mais jovem, tendo apoiado uma série de novos realizadores¹²).

Como contraponto ao “cinemão” da Embrafilme, é importante também mencionar as próprias comédias eróticas (também nomeadas “porno-chancadas”) realizadas na cena que ficou conhecida como Boca do Lixo, em São Paulo – cena que também tinha relações com o cinema dito Marginal. Ironicamente, esse talvez tenha sido o cenário que mais se aproximou de um modelo de indústria autossustentável de cinema no nosso contexto. Os filmes eram autofinanciados, portanto precisavam ser baratos (ao contrário das produções realizadas pela Embrafilme) e não podiam prescindir de obter sucesso com o público – por conta disso, as empresas produtoras trabalhavam com a ideia de portfólio de filmes, em que os riscos de fracasso são pulverizados. Segundo Marson (2009), o cinema da Boca, em alguma medida, conseguia realizar a integração vertical tão buscada na era dos estúdios, pois integrava produção, distribuição e exibição – como discutiremos nos capítulos seguintes, uma prática recorrente dos

¹² Esse apoio tem continuidade hoje na figura de Sara Silveira, produtora parceira de Carlão que toca a *Dezenove Som e Imagem*. A produtora tem um histórico de parcerias (relações de coprodução) com jovens realizadores, como será mencionado no Capítulo 3.

cenários independentes é a de consolidar seus próprios circuitos de exibição, já que eles normalmente não podem depender dos circuitos oficiais para existir.

CINEMA INDUSTRIAL DA RETOMADA/ ANCINE X CINEMA INDEPENDENTE CONTEMPORÂNEO

O que se entende por Cinema da Retomada, a nosso ver, é um recorte histórico, ou mesmo um ciclo de produção cinematográfica brasileira (mas não um movimento ou um grupo) que se inicia ainda na primeira metade da década de 1990. Melina Marson (2009) toma como marco inicial da Retomada o ano de 1995, com o lançamento de *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, mas pondera que as origens da Retomada podem ser encontradas já no governo Collor. Como marco final, tende-se a considerar o estabelecimento da Ancine, em 2001 ou o início de seu funcionamento no ano seguinte, que marcaria o início de uma nova fase institucional (sem que houvesse, no entanto, a ruptura com o pensamento industrial).

A possibilidade de uma retomada da produção cinematográfica após o momento de choque que sucedeu a desestruturação institucional e regulamentária conduzida por Fernando Collor de Mello precisa ser entendida à luz da implementação dos mecanismos de financiamento à cultura via isenção fiscal. Até por conta disso, Marson define que para compreender a Retomada é necessário voltar atrás, analisando medidas que foram tomadas ainda nos governos Collor/Itamar Franco, como a Lei Rouanet, de 1991. Para a autora, o período de “trevas” do cinema brasileiro ocorreu principalmente por conta da forma pela qual a extinção da Embrafilme foi conduzida – de maneira brusca demais, sem pensar uma transição para um novo modelo.

No momento das “trevas” do nosso cinema, o início dos anos 1990, que a participação do cinema nacional no mercado interno retrocedeu a menos de 20%, contra quase 35% no início dos 1980 – Marson, 2009, p. 24 –; e os filmes de longa-metragem nacionais produzidos caíram de uma média de 80 por ano no início da década de 1980, para 7 em 1990 e apenas 3 em 1992. Por conta disso, muitos profissionais que trabalhavam no cinema migraram para outras atividades – como bem colocou o cineasta Emiliano Ribeiro, foi extinta não só a principal forma de financiamento da produção de filmes, mas também a própria possibilidade de se trabalhar com cinema: “Collor extinguiu a profissão de cineasta” (Ribeiro in Nagib, 2002, p. 387). O caminho mais típico, como mostra Marson (2009, pp. 36-7), foi a migração para os mercados de publicidade e televisão. Fábio Barreto (in Nagib, 2002, p. 101), declarou: “fui trabalhar na TV Globo, ganhar dinheiro, sobreviver da maneira que podia”. Para Marson (e também para Simis, 2010), essa migração dos profissionais de cinema para

os mercados da publicidade e da TV explica a elevação dos custos de produção dos filmes no período da Retomada (eles teriam se acostumado a salários mais altos).

Já no início dos anos 1990, os cineastas começaram a se organizar para promover a retomada de um debate sobre industrialização do cinema. No fim do ano de 1990, Collor, preocupado com sua rejeição, trouxe Sérgio Paulo Rouanet para a Secretaria da Cultura (antigo Ministério), tentando buscar uma aliança com alguns setores da intelectualidade (Marson, 2009, p. 42). Rouanet propôs a reformulação de uma lei de incentivo fiscal, no modelo da antiga lei Sarney, o que resultou no Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que ficaria conhecido como Lei Rouanet (lei número 8.313 de 1991¹³). Essa lei foi utilizada para realização de alguns filmes de longa-metragem no período.

Em 1992, Collor sofre o *impeachment* e Itamar Franco assume o poder, restabelecendo o Ministério da Cultura já com uma Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual – o que possibilitou que as verbas da Embrafilme que estavam bloqueadas fossem investidas diretamente em algumas produções. Além disso, algumas iniciativas de apoio à produção cinematográfica foram conduzidas nos âmbitos estaduais e municipais (dentre as quais se destaca a Riofilme, criada em 1992). Tudo isso, somado à criação da Lei Rouanet, consistiu no impulso inicial para a Retomada.

A oposição entre “cinemão” e “cineminha”, usando a brincadeira proposta por Marson (2009), no entanto, permaneceu latente no momento em que se voltou a discutir formas de apoio estatal para o cinema: um grupo (representado por nomes como Luiz Carlos Barreto – agora acompanhado também de seus dois filhos, Fábio e Bruno – e Cacá Diegues), defendia que só poderíamos competir no mercado se nos dedicássemos a realizar “grandes produções”, com altos orçamentos e caráter mais comercial; enquanto outro grupo (que incluía Júlio Bressane) defendia um cinema mais barato. Da mesma forma, um grupo defendia a ideia de que o mercado deveria conduzir o processo (e o Estado só deveria oferecer condições mínimas para que isso acontecesse) e o outro defendia que a Secretaria da Cultura (e, posteriormente, o Ministério) tomasse a dianteira e estabelecesse diretrizes.

O restabelecimento do MinC e a liberação dos recursos bloqueados da Embrafilme, em meio a essas discussões, fez com que se iniciasse o debate que resultaria na Lei do Audiovisual, lei de incentivo específica para o setor, que seria promulgada em 1993 (lei número 8.685). Não é o caso, aqui, de detalhar o processo de criação deste e dos demais dispositivos institucionais que possibilitaram a Retomada. Interessa-nos,

¹³ A lei propunha que ações culturais podem ser financiadas de 3 maneiras, pelo Fundo Nacional de Cultura (para projetos de baixas possibilidades de retorno, o FNC financiaria até 80% do projeto), pelos Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos (Ficart, em que o valor do projeto era dividido em cotas de investimentos colocadas no mercado por corretoras, e as empresas compravam como se estivessem adquirindo ações – mas se o projeto desse prejuízo, o Estado bancaria, e não o investidor) ou pelo sistema de incentivo a projetos culturais (incentivo fiscal, em que o investimento feito por empresas e pessoas físicas num projeto é abatido do imposto de renda).

entretanto, destacar um problema que Marson (2009) identifica-nos tanto na Lei Rouanet quanto da Lei do Audiovisual:

“Na elaboração dessa política cinematográfica [e aqui poderíamos questionar se se trata, de fato, de uma política], que se iniciou em 1991 e repercute até os dias de hoje, foi utilizada a *concepção de cinema enquanto entretenimento e não como forma artística*. No entanto, essa concepção foi utilizada de maneira muito contraditória, *já que tratou o filme como um produto da indústria cultural e, ao mesmo tempo, não se preocupou em garantir sua circulação e seu consumo*.” (ibidem, p. 49)

A falta de preocupação com a circulação e com o consumo (o foco unicamente na etapa de produção da cadeia) é um problema que deixa marcas até os dias de hoje, a despeito das evoluções proporcionadas pela Ancine (que podemos entender a partir do trabalho de Lia Bahia, 2012). Já nos anos 1990, esse sistema começou a demonstrar problemas: como não havia apoio para a distribuição (mercado bastante concentrado nas majors internacionais), e menos ainda com o lado do consumo (até os dias de hoje não há uma política sistemática de formação de públicos para o cinema), os cineastas e produtores adotaram a política de “ganhar na produção”, já que não havia muita perspectiva de lucro depois de o filme estar pronto. Segundo Marson (2009), esse é outro motivo que explica o encarecimento dos projetos de filmes a partir do período da Retomada – até os dias de hoje, como pudemos perceber pelas entrevistas realizadas na pesquisa de campo, os cachês pagos a profissionais do cinema em projetos financiados com recursos públicos são completamente discrepantes dos praticados em outros campos artísticos (os altos cachês aprovados na Lei do Audiovisual, aos quais o público geral não tem acesso, são justificados com base nos valores tipicamente “praticados pelo mercado”).

Segundo narra Marson (2009), o grupo que defendia as grandes produções, com mais poder político, conseguiu também que a lei possibilitasse tetos de financiamento via lei de incentivo cada vez maiores para os projetos – o que resultou num encarecimento progressivo da produção¹⁴.

Há outros problema que logo foram levantados à respeito das leis de incentivo via renúncia fiscal: o fato de as empresas só terem ganhos (elas diminuem seus impostos a pagar, têm retorno de imagem e, da forma como previsto nas primeiras versões das Leis Rouanet e Audiovisual, ainda corriam o risco de ter retorno financeiro direto caso o filme gerasse lucro, pois o patrocínio se dava pela compra de cotas dos filmes, como se fossem ações); o fato de esse sistema privilegiar os produtores que já tinham contato em empresas (pela via da publicidade) ou parcerias com captadores profissionais (cuja

¹⁴ Marson (2009, ver também Simis, 2010) ilustra o aumento dos valores das produções: *Carlota Joaquina* (1995) custou R\$ 400 mil, enquanto *Tieta do Agreste*, do ano seguinte (de Cacá Diegues), custou R\$ 5 milhões).

existência aumenta ainda mais os custos de produção); e, sobretudo, o fato de o Estado simplesmente delegar para as empresas as decisões sobre o que deveria ou não ser financiado (sem articular o mecanismo de financiamento a uma política cultural mais ampla). Acerca desse último ponto, a explicação de Isaura Botelho é bastante esclarecedora:

“[...] hoje, o financiamento a projetos assumiu o primeiro plano do debate, empanando a discussão sobre as políticas culturais. Render-se a isso significa aceitar uma inversão no mínimo empobrecedora: *o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que devem determinar as formas mais adequadas para serem atingidos os objetivos almejados, ou seja, o financiamento é determinado pela política e não o contrário*. Mesmo quando se transferem responsabilidades para o setor privado, isso não exclui o papel regulador do Estado, uma vez que se está tratando de renúncia fiscal e, portanto, de recursos públicos. Um exemplo recente que ilustra bem essa situação é aquilo que vem sendo chamado de “retomada do cinema brasileiro”: a falta de uma política global para o setor faz com que a questão da produção se resolva no terreno aleatório das políticas de marketing de empresas “patrocinadoras” (com dinheiro totalmente público) que não atuam no setor, desvinculando radicalmente a fonte pagadora do processo de produção, impedindo deste modo uma organização do cinema brasileiro segundo uma política mais racional, seja na direção de conquista de espaço no mercado, seja na direção de um cinema de densidade crítica.” (Botelho, 2001)

Ainda assim, os mecanismos de isenção fiscal possibilitaram a chamada Retomada do cinema brasileiro: um renascimento da produção de filmes nacionais e, num primeiro momento (que Marson define como a “euforia” da Retomada, entre 1995 e 1998), o retorno do público às salas (estimulado, por exemplo, pelo sucesso de *Carlota Joaquina*, bem como pela posterior indicação de *O quatrilho*, de Fábio Barreto, e *Central do Brasil*, de Walter Salles, ao Oscar). É importante ressaltar que, como mostra Marson (2009), na “euforia” da Retomada, a classe cinematográfica, salvo algumas exceções, apoiou a decisão de transferir ao mercado a decisão sobre a escolha dos investimentos. A ideia era que a Lei do Audiovisual existisse por 10 anos (entre 1993 e 2003), como estímulo à criação de uma “cultura em investimentos” (Marson, 2009, p. 74) e, depois disso, não haveria mais necessidade da lei. A autora cita uma frase de Arnaldo Jabor, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, que ilustra bastante bem a euforia com o discurso liberalizante: “só o mercado pode produzir talentos reais” (Jabor, 1994 apud Marson, 2009, p. 78).

Como discurso dissonante, estava, mais uma vez, a crítica às produções muito caras, que se tornaram um padrão a partir da segunda metade dos anos 1990. Cineastas mais novos e/ou menos simpáticos às grandes produções, há pelo menos 10 anos, vêm insistindo em alternativas do tipo:

“...uma superprodução não rende bilheteria que cubra um orçamento de R\$ 10 milhões. Então, seria melhor fazer 10 filmes de R\$ 1 milhão cada, pois serão dez novos cineastas entrando no mercado.” (Lucas Amberg in Nagib, 2002).

Esse discurso a favor dos filmes de orçamentos mais baixos, que permeia as discussões sobre cinema nacional até os dias de hoje, foi defendido também por nomes como Tata Amaral, Beto Brant, Paulo Caldas e Lício Ferreira, justamente autores entre os que fizeram filmes mais preocupados com aspectos artísticos e políticos – exceções dentro de um contexto geral em que, segundo observação de Ismail Xavier o engajamento “mercadológico” tendia a prevalecer¹⁵. Marson (2009) comenta ainda que a produção realizada principalmente entre 1995 e 1998 incorporou técnicas, linguagens e padrões estéticos da publicidade e da televisão (ibidem, p. 89) – a autora exemplifica com o caso das empresas Conspiração e O2 Filmes, que entram no “mercado” do cinema, mas que vinham de uma trajetória essencialmente dedicada à publicidade e à TV. Acrescentamos que essa contaminação de linguagens e padrões se explica em parte por conta do objetivo de atrair o “grande” público (ou seja, pela concepção de cinema adotada), em parte porque a adoção de padrões formais mais comerciais favorece a captação de recursos (ou seja, pela percepção de uma oportunidade de mercado), em parte porque alguns dos cineastas continuaram atuando, em paralelo, nos mercados da publicidade e da TV (ou seja, por um efeito de trajetória profissional). Esse é um ótimo exemplo para entendermos a premissa de que os aspectos relacionados à organização social (posicionamento no campo, trajetória do agente, representações do que é “cinema” e práticas de produção relacionadas a orçamentos, trabalho e fontes de financiamento) estão intimamente relacionados às dimensões estética/temática/discursiva das obras (conteúdo abordado, posicionamentos políticos em relação ao tema, opções de linguagem, opções narrativas).

A euforia da Retomada foi tamanha que uma empresa como a Rede Globo, maior emissora de televisão brasileira, lançou no mercado em 1998 seu braço cinematográfico, a Globo Filmes – que embora não possa captar diretamente recursos públicos, trabalha estabelecendo parcerias de coprodução com outras empresas. Segundo Melina Marson (2009, pp. 90-1), essa entrada da Rede Globo no campo do cinema poderia ter colaborado para integrar as dimensões da produção e da circulação (já que se trata de uma emissora), mas não foi isso que ocorreu, pois a empresa acabou estabelecendo seu foco na produção. A produção era (e ainda é), afinal, a etapa mais promissora da cadeia, já que nela há oportunidade de acessar recursos sem muitos riscos – o

¹⁵ Para o autor, “o dado típico da década de 1990 foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor” (Xavier, 2001, p. 41). Apesar disso, Xavier observa de maneira muito apropriada, que essa diversidade não se refletiu em uma produção que se impusesse contra a padronização do mercado e nem em uma tentativa de estabelecer rupturas (de linguagem, por exemplo). Ao contrário, o cinema da década de 1990 parece ser movido pelo pragmatismo – para ele, a cinefilia perdeu a dimensão utópica que tinha anteriormente Xavier, 2001, p. 43).

mundo do financiamento público via isenção de impostos virou um mercado específico, um mercado cujo objeto que se vende são os projetos mais do que os filmes em si, e que pode ser bastante lucrativo para quem se dedica à atividade de produção.

O momento de “euforia” da Retomada se finda na pior situação possível, com uma série de cineastas sendo acusados de mau uso do dinheiro público. O formato de investimento via venda de cotas mostrou um lado bastante negativo, pois gerou eventos em que os próprios cineastas se comprometiam com os financiadores a comprar de volta as “ações” de seus projetos antes dos mesmos acabarem (“devolvendo” uma parte do dinheiro para os financiadores) – a prática não era propriamente ilegal, mas começou a levantar uma série de críticas por ser considerada anti-ética. Houve escândalos consideravelmente piores, como o caso do megalomaniaco *Chatô*, projeto de Guilherme Fontes orçado em R\$ 12 milhões, que já havia captado R\$ 7 milhões quando o diretor – um ator reconhecido da televisão mas que não tinha experiência em direção – interrompeu as filmagens alegando falta de dinheiro, não sem antes tentar autorização do Ministério para captar mais R\$ 2 milhões e prorrogar o prazo (o projeto nunca ficou pronto) (Marson, 2009, pp. 135-6).

Marson relata que foi uma matéria publicada na Revista Veja em 1999, assinada por Celso Masson e intitulada “Caros, ruins e você paga”, questionando a forma como estava sendo utilizado o recurso público destinado ao cinema brasileiro, que “arrasou” de vez com a reputação dos cineastas (ibidem, p. 136). Esse momento de questionamento público suscitou novas alterações na lei (medidas de controle) e fez com que a classe cinematográfica novamente se reunisse no III Congresso de Cinema Brasileiro, realizado em 2000, quase 50 anos depois do II CBC¹⁶, para discutir novos rumos políticos. O III CBC, presidido por Gustavo Dahl, propunha uma repolitização da classe cinematográfica brasileira.

Não cabe aqui detalhar as discussões conduzidas no III CBC; basta-nos destacar que ele marca a retomada da pauta da necessidade de uma intervenção mais específica do Estado na atividade cinematográfica. Como decorrências do congresso, destaca-se a criação do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Gedic), em 2000, que envolvia os ministros da Fazenda, do Desenvolvimento, das Comunicações, da Cultura, além de um secretário da Presidência e de representantes da indústria cinematográfica nas áreas de produção, direção, pesquisa, distribuição, exibição e televisão – vale mencionar que esses últimos eram representantes do grupo do chamado “cinemão” (a produção e a direção eram representadas pelos quase onipresentes Luiz Carlos Barreto e Carlos Diegues).

¹⁶ Outro fato que motivou a reunião no Congresso era a proposta, que estava sendo analisada pelo governo, de ampliar as leis de incentivo às emissoras de televisão, ideia obviamente rechaçada pelos cineastas (isso aumentaria consideravelmente a concorrência no momento da captação).

É desse congresso que saem também as bases da medida provisória 2.228-1 de 2001, que criaria a Política Nacional do Cinema, o Conselho Superior de Cinema, a Ancine (Agência Nacional de Cinema¹⁷), entre outros dispositivos¹⁸. A prorrogação da vigência da Lei do Audiovisual também foi definida nesse momento, e a própria continuidade do Congresso de Cinema Brasileiro esteve na pauta – tanto que o IV Congresso ocorreu já em 2001 e posteriormente o encontro passou a ser bienal.

Destaca-se, sobretudo, a Ancine, estabelecida em 2001, cuja proposta foi consolidada no âmbito do próprio Gedic. A agência é pensada, portanto, dentro de uma esfera que partia de uma concepção industrial e mercadológica de cinema (o Gedic tinha como objetivo fazer o a “passagem do cinema brasileiro da fase voluntarista-artesanal para uma etapa industrial autossustentável”, conforme documento destacado por Bahia, 2012, p. 101).

Esse é o tom preponderante no discurso da agência até os dias de hoje. Segundo definido em seu site, a missão da Ancine é “induzir condições isonômicas de competição nas relações dos agentes econômicos da atividade cinematográfica e videofonográfica no Brasil, proporcionando o desenvolvimento de uma indústria forte, competitiva e autossustentada”. A prerrogativa de estimular o fortalecimento de uma indústria que, um dia, se sustente sozinha, está presente em diversos tipos de ação da Ancine e permeia o discurso institucional. Em seminário ocorrido em 2014, por exemplo, tivemos o seguinte depoimento:

“A ação da Ancine tem sido fortalecer o mercado privado. Nós não vamos criar produtoras estatais, não vamos criar distribuidoras estatais, pois queremos que vocês [produtores, cineastas e profissionais do cinema] criem.” (Marcos Tavorali, superintendente de Desenvolvimento Econômico da ANCINE, in Seminário do Fundo Setorial Audiovisual, 2014)

Em paralelo à criação da Ancine, o Gedic propôs também uma redefinição das funções da secretaria voltada ao desenvolvimento do audiovisual do Ministério da Cultura, que priorizaria “ações culturais em relação ao cinema”, enquanto a agência ficaria responsável por sua “vertente comercial” (Bahia, 2012, p. 101). Bahia lembra que, nesse início dos anos 2000, o Ministério da Cultura formulava o Plano Nacional de Cultura, definindo objetivos e concepções diferentes relacionadas ao audiovisual. E em 2003, a Ancine passa a ser vinculada a esse Ministério. Esses movimentos, bem como a própria natureza do cinema (manifestação que carrega, em sua essência, as tensões entre as representações da arte e da indústria), resultam no que a autora (Bahia, 2012, p. 83) lê como “desencaixes” entre as concepções de cinema praticadas no âmbito do

¹⁷ Agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. É uma autarquia especial, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura.

¹⁸ Lia Bahia (2012) descreve de forma bastante detalhada todos os dispositivos previstos na medida provisória.

Ministério e no âmbito da Ancine – entre sua concepção como produto cultural ou produto econômico, poderíamos dizer.

“As diretrizes prioritariamente econômicas e industriais da Ancine se revelam, por vezes, contraditórias em relação às premissas das políticas culturais do governo. Isso porque a agência teria como objetivo primeiro estimular e regular o cinema no Brasil a fim de desenvolver e consolidar uma indústria e um mercado de cinema brasileiro. O filme seria assim um produto que deveria ser inserido nos preceitos industriais.” (Bahia, 2012, p. 83)

Acrescenta-se que, em 2004, o presidente Lula editou um decreto (decreto 5.036) de reestruturação do MinC, em que dava mais poderes à Secretaria do Audiovisual (SAv), fazendo com que passasse a haver sobreposição de funções entre a Secretaria e a Ancine. Segundo Possebon (2004), entre essas sobreposições estava a função de aprovação e o controle de projetos de coprodução, distribuição, produção, comercialização e exibição de atividades audiovisuais. As duas instituições, atualmente, atuam no fomento à produção de filmes. Esse assunto será retomado no Capítulo 4, onde mostraremos que as tensões entre a Secretaria do Audiovisual e a Ancine perduram até os dias atuais.

A despeito desses problemas, a criação da Ancine definitivamente marca um momento de reaproximação entre Estado e cinema, e, sobretudo, o retorno de política específica para o cinema (não resumida a mecanismos de financiamento isolados). Desde a criação da Ancine, o número de produções nacionais lançadas por ano vem se crescendo consideravelmente, assim como a participação das mesmas no mercado interno – em 2013, foram 129 lançamentos, em comparação a 79 em 2008; e a participação dos filmes nacionais no mercado (em termos de público) foi 18%, contra somente 10% cinco anos antes, segundo dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual da Ancine (2014). Além disso, as formas de apoio ao cinema vêm se diversificando e se complexificando, como mostraremos no Capítulo 4. Presenciamos uma série de mecanismos de financiamento direto (via editais, tanto da SAv quanto da Ancine), além do surgimento de formas intermediárias de apoio entre o subsídio direto e a captação pelo mercado (como a proposta pelo Fundo Setorial do Audiovisual, a ser abordado no Capítulo 4), que refletem um considerável amadurecimento das relações entre cinema e Estado. Também é notável a diversificação de meios de apoio dos governos estaduais e municipais, o que tem ajudado, ainda que a passos bem mais lentos do que o desejável, a criar cenas de produção promissoras para além dos tradicionais pólos São Paulo e Rio de Janeiro – dentre as quais a de Pernambuco é a que mais se destaca atualmente.

Já da segunda década dos anos 2000, mas dando continuidade a um mesmo projeto de fortalecer a indústria nacional, destaca-se ainda a chamada Lei da TV Paga (lei 12.485 de 2011), que estabelece cotas de produção nacional a serem exibidas em

canais de televisão por assinatura. A lei gerou uma enorme demanda por conteúdos para televisão (programas, séries, entre outros) desenvolvidos por produtores nacionais e desencadeou um grande movimento, entre as empresas e realizadores, em direção a esse tipo de produção. Para impulsionar esse movimento, muitos dos próprios editais e mecanismos de financiamento passaram a incluir a categoria “conteúdos para televisão” em suas linhas de apoio à produção.

A nova configuração de atuação estatal no apoio ao cinema também possibilitou, a partir dos 2000, a proliferação no número de empresas produtoras e a intensificação nas atividades das que já existiam. Destaca-se uma geração de produtoras que vêm ganhando projeção dentro de um modelo de “cinemão”, como O2, Conspiração, Gullane, Zazen, entre outras. Um aspecto importante da produção desses grupos é sua influência pelos padrões estéticos e temáticos da publicidade e da televisão, o que se explica por sua atuação paralela nesses mercados – que, na maior parte das vezes, ocorre em maior proporção do a atuação propriamente de cinema¹⁹. A atuação nesses mercados acaba influenciando também nas próprias configurações das produções de filmes dessas empresas, o que se expressa num aumento de parâmetros de cachê e de custos de produção (os agentes passam a balizar suas remunerações pelos valores pagos no mercado de publicidade) e na adoção de estruturas de produção marcadas por uma intensa especialização de funções (que podem ser percebidas com bastante clareza quando se observa as fichas técnicas dos filmes), bem como pela manutenção de uma visão hierárquica dessas diversas funções (associadas tanto ao modelo hollywoodiano quanto ao modelo do cinema de autor, vale pontuar). Há consideráveis diferenças entre as remunerações econômicas e simbólicas atribuídas às funções maior prestígio (como diretor, diretor de fotografia e elenco principal) e às demais – como observa Kirschbaum, 2006, apesar de essa produção não se realizar numa estrutura de mercado “ideal”, ela também está longe de se configurar como um processo colaborativo, já que as relações de poder não são horizontais e há bastante variação de remuneração entre os diversos tipos de agente envolvidos na produção²⁰.

De outro lado, essa estabilidade dos anos 2000 também possibilitou o surgimento de novas figuras associadas à representação de cinema de autor, como o cearense Karim Aïnouz (de *Madame Satã*, 2002), o pernambucano Marcelo Gomes (de *Cinema, aspirinas e urubus*, 2005), entre outros. E destacamos, sobretudo, que o movimento de

¹⁹ É bastante comum encontrar diretores com trajetórias que começam na publicidade, e não propriamente no cinema. O próprio Fernando Meirelles, da O2 Filmes (São Paulo), apesar de ter produzido considerados bastante inovadores na Olhar Eletrônico, produtora que criou após se formar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU- USP), enveredou depois para a produção de conteúdos para televisão e, já no fim dos anos 1980, funda com outros sócios a O2 com foco no mercado publicitário. Heitor Dhalia, o principal nome da produtora Paranoid (São Paulo), foi redator em grandes agências de publicidade. Cláudio Torres e Andrucha Waddington, da Conspiração Filmes (Rio de Janeiro), também começam suas trajetórias em produções para TV e para publicidade.

²⁰ Vale observar que a Ancine não disponibiliza publicamente os orçamentos abertos dos filmes contemplados pela Lei do Audiovisual; e os editais de financiamento à produção de filme, menos ainda, de modo que não é possível ter acesso a dados sobre as remunerações dos diversos agentes envolvidos na

reaproximação entre Estado e cinema que se iniciou na Retomada e se consolidou com a Ancine proporcionou uma estabilidade que fez com que o cinema voltasse a ser uma opção de atuação profissional para as novas gerações (as gerações que começaram a escolher sua profissão a partir de meados de 1990, e que hoje tem cerca de 35 anos de idade ou menos). A nosso ver, esse é um ponto importantíssimo para o surgimento da chamada “novíssima geração” e para o surgimento de um novo cenário de contestação, como discutiremos no Capítulo 1.

Trata-se, no entanto, de um processo bastante recente e, como não poderia deixar de ser, há muitas questões que ainda não foram resolvidas. Os altos orçamentos dos filmes brasileiros, os altos cachês a que se acostumaram os profissionais do cinema (financiados com dinheiro público), a cultura de “ganhar na produção”, são temas que continuam se fazendo presentes nas discussões. Não raro os jornais brasileiros noticiam os altos custos da produção de cinema brasileiro atual, mostrando como “nunca foi tão caro fazer um longa no Brasil”. Em matéria intitulada “Cinema modesto, filme milionário”, publicada no Estado de São Paulo em 30 de janeiro de 2013, Medeiros relata que, ainda que o custo médio de um longa-metragem varie entre R\$ 4 e R\$ 5 milhões, existem produções em andamento como *Amazônia - Planeta Verde* cujo custo estimado ultrapassa os R\$ 26 milhões, ou *Vermelho Brasil*, que chega a quase R\$ 20 milhões, ou ainda *Flores raras*, o filme de Bruno Barreto que esteve no Festival de Berlim de 2013 e custou R\$ 13 milhões. Hoje há um teto que limita em R\$ 7 milhões o apoio público que pode ser captado via incentivo fiscal pela Lei do Audiovisual, mas além desse teto, o orçamento dos filmes pode ser complementado com outras fontes recursos que também incluem, por exemplo investimentos diretos estaduais ou municipais (o que, a nosso ver, gera desequilíbrios no campo, como comentaremos no Capítulo 4).

A dificuldade de estabelecer um pensamento de autossustentabilidade é outra questão que está longe de ser resolvida – o que está relacionado, a nosso ver, à permanência da mentalidade de “ganhar na produção”. Segundo Ismail Xavier, em entrevista concedida, mesmo produtoras maiores (como O2 ou Conspiração), que teriam recursos próprios disponíveis para montar uma estratégia propriamente industrial de produção, planejando portfólios de filmes, não o fazem. A nosso ver, isso ocorre porque esses atores não têm estímulo para colocar seu próprio capital em risco, já que conseguem captar enormes montantes de recursos públicos pelas leis de incentivo (afinal, já possuem um nome no mercado, podem ter grandes nomes no elenco, e, sobretudo, possuem uma rede de relacionamentos com empresas por conta da sua atuação em publicidade que facilita muito a captação). Por esse caminho, eles têm obtido sucesso em colocar em prática projetos de custos bastante altos, nos quais a remuneração dos agentes é garantida na produção, independente dos resultados atingidos.

produção. Essas informações são baseadas na percepção de realizadores e pesquisadores entrevistados na pesquisa empírica.

Não bastasse, esses agentes, que são os que poderiam conduzir o desenvolvimento de um cenário propriamente industrial de produção cinematográfica, conseguem ainda captar recursos de investimentos diretos do Estado – via editais, por exemplo – para complementar os orçamentos de seus filmes. Há quase 15 anos, José Álvaro Moisés, então secretário da Secretaria para Desenvolvimento do Audiovisual, tentando sanar a crise desencadeada no fim da Retomada pelo mau uso dos recursos públicos, teria declarado que era preciso “se romper com a prática de tratar desiguais como iguais, ou seja, de supor que quem está iniciando na atividade deve ter os mesmos direitos dos profissionais mais experimentados” (Moisés, 2000, apud Marson, 2009, p. 141), justificando a implementação de uma série de privilégios concedidos aos produtores mais influentes do cinema brasileiro e de uma série de restrições impostas aos produtores menores (que poderiam ser “aventureiros” e usar mal o recurso concedido). O mesmo discurso de “romper com a prática de tratar desiguais como iguais” poderia ser aplicado nos dias de hoje, dessa vez, contra o lado mais forte da equação, para rever a prática, vigente em muitos editais, de permitir que filmes de baixo orçamento e de alto orçamento concorram nas mesmas categorias de apoio, bem como a prática de permitir que grandes produtoras (como as já citadas O2 e Conspiração, entre tantas outras que possuem caixa oriundo de atividades realizadas em publicidade de televisão e capacidade de preparar projetos em escala industrial) concorram como iguais com produtoras menores e/ou estreantes (que concebem seus projetos numa lógica muito mais semelhante à de outras produções artísticas, de modo mais artesanal, poderíamos dizer)²¹.

Como mostramos até aqui, todo momento de consolidação de um discurso e de um conjunto de práticas mais industriais (ou voltadas a uma ideia de “cinemão”) tende a suscitar um movimento de contestação, e aqui não é diferente. Entendemos o cenário que vem sendo chamado de “novíssimo” cinema brasileiro, ou o jovem cinema independente contemporâneo, que ganha força a partir de 2010 (apesar de já vir se articulando desde meados de 2000), essencialmente como uma reação a esse modelo de “cinemão” posto em prática na Retomada e, ainda que com consideráveis diferenças no que diz respeito à atuação do Estado, reforçado pelas diretrizes da Ancine. É interessante pensar que o movimento que se inicia na Retomada é, para essa nova geração, ao mesmo tempo um estímulo positivo e negativo. De um lado, é positivo porque o retorno da parceria entre Estado e produtores que se inicia na Retomada garante a

²¹ Essa discussão será apresentada no Capítulo 4 a seguir. Por ora, basta exemplificar com um caso: no concurso para projetos da Riofilme há uma linha de “investimentos não-reembolsáveis”, destinada a contemplar projetos que com perfil em que o *retorno cultural* é mais provável que um retorno comercial. Na edição de 2012, um dos filmes contemplados para finalização foi *Flores Raras* (2013), de Bruno Barreto, coproduzido pela Globo Filmes e com figuras como Glória Pires no elenco. O filme ganhou R\$ 400 mil da Riofilme, o que representa cerca de 3% do seu orçamento de R\$ 13 milhões. Convém questionar se um filme com esse perfil deveria, de fato, estar competindo na categoria de investimentos não-reembolsáveis (já que é um filme com potencial de retorno comercial), por um montante de recursos tão pequeno, ao lado de produções bem menores.

estabilidade que faz com que esses jovens voltem a considerar o cinema entre suas possibilidades de atuação – o cinema volta a ser uma opção de profissão. Para João Luiz Vieira (in Tinoco e Durst, 2005), foi a “boa maré” do cinema nacional que desencadeou, por exemplo, uma proliferação dos cursos superiores de cinema, o que colabora para o surgimento de novas gerações de produtores. De outro lado, a nova geração independente vai justamente contestar o pensamento de cinema que está por trás desse novo momento de mediação do Estado (o pensamento industrial).

É do cinema pensado como produto, realizado com altos orçamentos e a partir de uma organização industrial da produção, que a nova (ou novíssima) geração independente quer se diferenciar. Essa geração tem suas especificidades. A principal delas é ter surgido num contexto em que as tecnologias de comunicação, produção e edição possibilitam captar imagens, editar filmes, fazer circular a produção, fazer-se reconhecido, comunicar-se com pares e estabelecer um exercício de cinefilia com uma facilidade nunca antes vivenciada. Discordamos, no entanto, da interpretação de que somente a “revolução” tecnológica explica o surgimento desse novo cenário de independência, como argumentaremos no Capítulo 1: as tecnologias de produção e comunicação foram o meio que possibilitou e potencializou o exercício de um novo conjunto de práticas independente. Da mesma forma como o cinema dito Marginal, a jovem geração independente consegue ganhar projeção num momento em que, mais uma vez, volta a ser possível uma produção de baixos orçamentos (desta vez, viabilizada pela tecnologia).

Foram as mudanças no marco tecnológico de produção e comunicação que também possibilitaram que esse novo cenário de independência pudesse assumir uma característica única na árvore genealógica da independência: a descentralização no espaço. O que vem se chamando de “novíssimo” cinema não é um movimento situado num determinado contexto espacial, mas uma produção pulverizada em algumas cidades brasileira (via de regra, capitais²²) – e isso aponta também para o início de um processo de desconcentração da atividade das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Justamente por conta dessa característica de descentralização do jovem cinema independente contemporâneo é que julgamos que não convém abordá-lo como uma cena – já que, apesar de coexistir no tempo, esse objeto não coexiste num espaço circunscrito. Utilizaremos, então, as denominações cenário ou contexto de produção, mais genéricas²³.

²² No momento em que vamos nos aproximando da segunda metade da década de 2010, é notável o surgimento de novos pólos de produção independente realizada por jovens que já estão fora de capitais. É o caso de Contagem (MG), que sedia os grupos Filmes de Plástico e Sorvete, que já começam a ganhar projeção na cena independente (realizadores desses grupos apresentaram seu primeiro longa-metragem na Mostra de Cinema de Tiradentes de 2014), bem como Campina Grande (PB), que também tem sido representada por uma série de novos realizadores nos festivais de perfil mais independente (por enquanto, com filmes de curta metragem).

²³ Não é o caso de aprofundar essa discussão aqui, já que abordaremos o objeto a partir de outra matriz teórica, mas há uma ampla bibliografia sobre a noção de cena e sua utilização em estudos culturais e estudos sobre subculturas (ver Straw, 2002). Já há, inclusive, estudos recentes que pensam em cenas a partir de recortes translocais.

O que pretendemos mostrar com esse breve histórico é que, ainda que as novas tecnologias sejam, de fato, peças centrais para a compreensão do novo (ou “novíssimo”) cinema independente, o surgimento desse cenário a partir do final da primeira década dos anos 2000 está, sobretudo, enraizado num contexto de oposições que vêm moldando o campo do cinema no Brasil há várias décadas: oposições entre o “cinemão” e os modelos independentes, entre a grande produção e o cinema de baixo orçamento, entre o cinema pensado como produto (com vistas a atingir o maior número possível de espectadores) e o cinema pensado como bem instrumento de reflexão, entre a política industrial e a política cultural. Pretendemos construir o novo cenário independente não somente a partir dos meios que facilitaram sua existência, mas sobretudo pelos posicionamentos assumidos no grande campo do cinema nacional.

Como procuramos mostrar neste Prólogo, grupos e indivíduos contestadores, que historicamente tendem a ser associados a uma posição de *independentes*, tiveram mais projeção e assumiram formas mais organizadas justamente em momentos em que o modelo industrial de cinema teve mais força: nos anos 1950 (no “surto” desenvolvimentista, em que se organizam as discussões “independentes”, ainda de forma pouco organizada, em torno dos Congressos de Cinema Brasileiro); nos início anos 1960, com o Cinema Novo se opondo, inicialmente, ao modelo industrial concebido pelo GEICINE; na virada dos 1960 para os 1970, com o Cinema Marginal se opondo ao modelo Embrafilme; e, mais recentemente, como exploraremos neste trabalho, no fim da primeira década dos 2000 com o chamado “novíssimo” cinema se opondo ao modelo da Retomada.

Em comum, as diferentes gerações de independentes têm algumas características. A primeira delas é a juventude: Ismail Xavier, em entrevista concedida à autora, lembrou que esse parece ser um traço altamente associado a uma postura de dissidência militante – estaria a “coragem” associada ao fato de o indivíduo não ter, ainda, uma filiação no campo muito forte ou uma trajetória a zelar? Fato é que Glauber fez seu *Barravento* aos 23 anos, Sganzerla fez *O bandido* aos 22 e a geração dita “novíssima” começa a ganhar reconhecimento por volta dos 30 (pesando as mudanças nos padrões de socialização e no próprio conceito de juventude que ocorreram entre os anos 1960 e os 2000, poderíamos dizer que se trata de fases da vida semelhantes).

Outra característica comum é o fato de esses cenários independentes, via de regra, produzirem em arranjos de grupos coesos, em que as parcerias são recorrentes, e que muitas vezes se assemelham a grupos de amigos. O caso da Belair, já citada, que produziu 7 filmes a partir da parceria estabelecida entre Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez é bastante ilustrativo. Mas isso também ocorria no Cinema Novo: segundo Figueirôa, Nelson Pereira dos Santos fez a montagem de *Barravento*, de Glauber; Ruy Guerra montou *Escola de samba*, curta de Carlos Diegues; Walter Lima Júnior foi roteirista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Figueirôa, 2004, p. 24). Na geração atual, como mostraremos adiante, essas parcerias e a formação de um grupo relativamente

coesos de relações é algo bastante típico. Como veremos, essa característica se explica tanto por uma questão de representação de cinema adotada (a negação da prerrogativa de uma associação puramente profissional/racional, típica do cinema industrial), como por questões materiais relacionadas à contingência. Segundo Figueirôa, por exemplo, os diretores do Cinema Novo se reuniam porque estavam no início de suas carreiras, sabiam de suas deficiências técnicas e não dispunham de meios de produção (recursos financeiros, equipamentos) para resolvê-las. Além disso, alguns críticos, sem contar o próprio público, consideravam seus filmes difíceis e experimentais demais, e tinham a impressão de que “não estavam devidamente concluídos” (o que também se justificava pelas “falhas” técnicas) (ibidem, p. 24). A formação de um grupo recorrente e coeso, nesse sentido, acaba sendo uma estratégia para enfrentar a condição de dissidente (tanto em termos materiais quanto em termos simbólicos, como mostraremos adiante). Vale mencionar que Paulo Emílio Gomes Salles já em 1973 teria comentado que Cinema Novo e Cinema Marginal consistiam em exemplos de “criação na adversidade”.

Uma última característica comum entre os diversos momentos de independência é a própria militância – que aparece expressa não na adoção de um discurso e de um conjunto de práticas contestatórias, mas na forma do que chamaremos adiante de um *engajamento integral* com o objeto cinema (a tendência não só a realizar diversas funções nos filmes, como também a se dedicar a pensar o cinema, a escrever críticas, e, na geração atual, até a “transbordar” a atuação para as áreas da docência ou da política). Isso também está relacionado, de um lado, à contingência (necessidade de diversificar as possibilidades de trabalho e de fontes de renda, algo que também é bastante típico em outras artes) e, de outro, a um tipo de posicionamento de militância, que aqui se confunde com a própria representação de cinefilia. Para Xavier (em entrevista concedida), tanto a geração do “novíssimo” cinema, quanto os representantes do cinema dito Marginal, quanto os do Cinema Novo, tinham o mesmo modelo de cinefilia e de inserção dos jovens do *Cahiers du Cinéma* (associados à *Nouvelle Vague* francesa):

“Todos são grupos de jovens, que primeiro buscam construir suas posições de contestação ao pensamento vigente por meio da crítica e do exercício da cinefilia (que assume um caráter de militância), para depois partir para a realização e se lançar dentro dessas novas propostas – ainda que sem deixar de fazer crítica e todo o resto, já que muitos desses atores têm uma inserção polivalente no campo. [...] O dissidente sempre tem que ser provocador e militante. A dissidência exige o combate.” (Ismail Xavier em entrevista concedida à autora).

E é possível dizer também, portanto, que esse novo cenário de produção independente, que retratamos aqui como uma geração (no sentido sociológico do termo), representa o retorno a uma dimensão utópica da cinefilia (utilizando os termos de Ismail Xavier, 2001), que teria se perdido com o início da Retomada, em que prevaleceu

um engajamento mais mercadológico à atividade de realização de filmes, ainda que com algumas exceções. Essa dimensão utópica, aqui, aparece vestida com a roupagem dos anos 2000: é menos explicitamente politizada, mais individualista, mais hesitante e *blasé* em relação a construção de um pensamento sobre o Brasil. Mas, ainda assim, pode-se dizer que há um retorno da utopia.

CAPÍTULO 1

O “NOVÍSSIMO” CINEMA COMO UM CINEMA INDEPENDENTE

“...a ortodoxia necessita da heresia porque a oposição entre uma e outra implica o reconhecimento do interesse que está em jogo, reconhecimento desconhecido – isto é, afirmado e, ao mesmo tempo, negado na própria oposição” (Bourdieu e Delsaut, 2001 [1975]).

1.1. O “NOVÍSSIMO” CINEMA A PARTIR DE SUA ORGANIZAÇÃO SOCIAL

Como mencionamos na Apresentação o cenário que vem sendo nomeado como o “novíssimo” cinema brasileiro vem chamando atenção da crítica nacional por algumas características: a juventude de seus realizadores (que têm entre 30 e 40 anos); os orçamentos dos filmes, que são bem mais baixos do que a média do cinema nacional; suas estruturas de produção, diferentes das empresas produtoras convencionais (mais colaborativas e horizontais, menos institucionalizadas e profissionalizadas); e suas inovações em linguagem e formatos. Se há algo que esse conjunto de realizadores têm em comum, é justamente a característica de “fugir” dos padrões mais típicos no país (não só padrões estéticos, mas também relacionados à organização social).

Por conta disso, esse cinema vem sendo enquadrado com adjetivos como independente, alternativo ou experimental. A nosso ver, essas caracterizações são mais ou menos adequadas dependendo da dimensão analítica que está em jogo: a dimensão da organização social da produção ou a dimensão das características expressivas e discursivas que o produto final assume. “Cinema experimental”, ou mesmo “cinema autoral”, parecem termos apropriados quando se trata de conduzir uma análise dos conteúdos expressivos e estéticos de uma certa produção. Já categorias como *independente* ou *alternativo* nos parecem mais adequadas quando o que está em questão é analisar a organização social da produção, como é o caso aqui. Sobretudo pelo fato de esses termos como esses já carregarem em si os seus *outros*: sempre se é independente ou alternativo em relação a algo/alguém.

Essa perspectiva relacional é fundamental para a análise que propomos aqui: construiremos o “novíssimo” cinema fundamentalmente a partir de sua relação de contestação/oposição ao modelo industrial de produção (ou ao “cinemão”). E optamos

por enquadrar esse objeto como um “cinema independente”, já que, como mostramos no Prólogo, essa categoria também já foi utilizada em outros momentos históricos para definir cinemas com características sociais semelhantes. Isso significa dizer também que entendemos esse novo cenário como um movimento essencialmente enraizado nas oposições históricas do campo, bem como em suas dinâmicas recentes.

O aspecto central na caracterização do “novíssimo” cinema ou do jovem cinema contemporâneo que construímos aqui é, portanto, sua dimensão social: a forma pela qual os realizadores se inserem no grande campo do cinema, a posição que ocupam em relação aos outros atores e grupos do campo, o conjunto de práticas e representações operadas por eles. Deslocar o foco para a dimensão social dessa produção é um caminho que complementa de maneira fundamental abordagens como as feitas nas áreas das Artes ou das Comunicações, que tendem a privilegiar aspectos estéticos e discursivos da produção – já que, a nosso ver, as esferas da organização social e da forma/projeto influenciam-se mutuamente.

Como expusemos na Apresentação, se ainda se hesita em nomear o “novíssimo” cinema e em identificá-lo como uma geração em termos estéticos (já que não há um programa coerente de opções de linguagem, temas e abordagens), ele pode ser entendido como uma geração no sentido sociológico – e aqui estamos utilizando a definição que Nathalie Heinich utiliza em seu *L'Élite Artiste* (2005): “uma geração poderia bem ser definida, em sentido sociológico, como sendo o conjunto de pessoas de uma mesma faixa etária que, em seus anos de formação, conheceram os mesmos desapontamentos e provaram as mesmas decepções em relação à faixa etária mais velha, em relação à qual eles definem seu espírito de contradição” (Heinich, 2005, p. 135, tradução da autora)²⁴. Essa geração (que, além de ter sua existência coincidindo num certo tempo, tem também sua existência coincidindo num espaço específico, o ambiente de capitais mais urbanizadas do Brasil) compartilha não só um determinado contexto histórico geral, mas também, e sobretudo, um determinado momento no campo específico do cinema. O jovem cinema independente tem sua existência ancorada em oposições históricas do campo do cinema brasileiro (entre o “cinemão” e os cinemas independentes), bem como em dinâmicas recentes do campo, notadamente do período pós-Retomada. A posição que o jovem cinema contemporâneo ocupa nesse contexto mais amplo configura uma série de práticas e representações específicas.

Como destacamos no Prólogo, o momento que se inicia com a Retomada influencia a nova (ou “novíssima”) geração de independentes tanto positivamente (já que a estabilidade da produção faz com que uma nova geração volte a considerar o cinema como opção de atuação profissional) quanto negativamente (já que o “novíssimo” cinema contesta uma ideia de cinema como produto econômico, cujo objetivo principal é

²⁴ Segundo a autora, a noção de geração implica o partilhamento de uma experiência comum, inscrita em eventos históricos. Ela exemplifica: “a geração nascida após a Revolução Francesa têm bastante chance de ser marcada pelas mesmas referências, os mesmos traumas, o mesmo horizonte de perspectivas, de forma diferente daqueles que nasceram 10 anos mais cedo ou mais tarde”. (ibidem, p. 134)

a conquista de um grande número de espectadores, realizado com orçamentos altíssimos, a partir de grandes estruturas de trabalho, com alta especialização e hierarquia, e que flerta com padrões estéticos da publicidade e da televisão).

Como bem mostra Pierre Bourdieu em sua análise sobre o campo da literatura na França pós-Revolucionária (Bourdieu, 2002 [1992]), em momentos em que há proliferação de produtores, observa-se uma tendência de questionamento das estruturas de poder do campo. Em campos em que as classes de produtoras concentram muito o poder de definir as regras do jogo, como é o caso aqui, esse questionamento tende a ser ainda maior. Como vimos no Prólogo, a existência de vozes e grupos politicamente organizados há muitas décadas no campo do cinema brasileiro (e talvez o caso mais representativo seja o do “clã dos Barreto”, utilizando a brincadeira proposta por Marson, 2009), representa barreiras de entrada e de acesso a recursos quase intransponíveis para os realizadores mais jovens ou recém-chegados. Tanto que uma forma bastante típica de conquistar reconhecimento nesse campo, pelo menos até o fim da primeira década dos anos 2000, era pela via do apadrinhamento. Em entrevista concedida à autora, o crítico, pesquisador e curador Cléber Eduardo Miranda dos Santos lembrou, por exemplo, que grandes nomes da geração 2000 (que ele já considera como pós-Retomada), como José Padilha (de *Tropa de elite*, *Ônibus 174* e *Robocop*, fundador da produtora Zazen, no Rio de Janeiro), Fernando Meirelles (de *Cidade de Deus*, codirigido com Kátia Lund, *Ensaio sobre a cegueira*, *O jardineiro fiel*, entre outros, fundador da O2 Filmes em São Paulo) e Karim Aïnouz (de *Madama Satã*, *O céu de Suely* e *Praia do Futuro*, de Fortaleza), foram todos apadrinhados por Walter Salles, figura que teve uma grande importância na Retomada, com *Central do Brasil*. Tendo conquistado grande projeção internacional (especialmente em Cannes), Salles se tornou uma espécie de embaixador de novos autores brasileiros, eleitos e apadrinhados por ele (Cléber Eduardo em entrevista concedida à autora).

Num contexto como esse, um movimento de grande proliferação de novos realizadores, desencadeado pela retomada da estabilidade da produção, tende a gerar um cenário de tensão: nem todos querem ser absorvidos pelo modo de funcionamento típico do campo, por exemplo, indo trabalhar como assistente de um profissional já reconhecido e passando muitos anos nessa posição até poder ter uma voz própria – e é possível que nem haja espaço para todos que desejam esse tipo de inserção, principalmente em contextos que não as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (em que os jovens profissionais acabam contando também com a possibilidade de se inserir nos mercados de publicidade e televisão). A maioria dos jovens produtores que não querem uma inserção desse tipo não encontra espaço para conduzir seus projetos próprios, justamente porque as estruturas de poder do campo já estão muito consolidadas (e, aqui, isso significa dizer que não encontram acesso aos mecanismos de financiamento e tampouco acesso à circulação nos circuitos mais consolidados).

Parte do que vem se chamando de “novíssimo” cinema brasileiro se explica, então, a partir das transformações históricas do próprio campo: a proliferação de novos realizadores, trazida por um cenário de estabilidade (e também pelas transformações nos paradigmas tecnológicos, não se pode negar), num campo em que as estruturas de poder (bem como as próprias representações sobre o que é “cinema” e sobre o que é “fazer cinema”) já estavam muito consolidadas, parece incitar um desequilíbrio nas estruturas de poder. Ao não encontrar espaço, parte dessa nova geração opta por negar o engajamento “pelas bordas”, buscando estabelecer seus próprios circuitos e colocar em prática um discurso de contestação (discurso esse que também já tinha uma trajetória no campo). Uma jovem realizadora de São Paulo, em entrevista, surpreende pela consciência com que, mesmo “de dentro”, enxerga esse processo:

“A posição da gente no campo não é uma posição que está consolidada. A gente é muito jovem, tem uma trajetória mais recente. Então se a gente vai trabalhar com uma empresa produtora muito grande, provavelmente vai ter que fazer funções que a gente não quer fazer. Não vamos poder participar tão ativamente, não vamos ter tanta abertura... Então a gente procura outros caminhos, em vez de tentar entrar na grande produtora num nível muito baixo de hierarquia, a gente tenta fazer as nossas próprias coisas”. (integrante do Filmes do Caixote em entrevista concedida, destaques da autora)

Ou, nas palavras do realizador Alexandre Veras, de Fortaleza, Ceará:

“Se eu quero produzir, eu vou ter que me organizar. Para me organizar, eu preciso pensar em como eu vou ter equipamento. Para conseguir ter equipamento, eu vou ter que pensar se tenho acesso a equipamentos públicos (de um espaço público), ou se vou ter que comprá-los. Se vou ter que comprá-los, vou ter que pensar em me organizar com outras pessoas. Ao ter que me organizar com outras pessoas, vou ter que procurar pessoas que sejam cúmplices. Para definir essas cumplicidades, vamos ter que definir um certo regime de produção de filme, referências em comum, etc. Quando eu começar a produzir, eu vou querer que alguém fale sobre esses filmes. E aí eu vou ter que disputar um espaço no jornal, buscar mediação (porque se não tem mediação, minha produção não escoar). Se não tem um cinema na cidade, a produção também não escoar. [...] Então, quando há um maior número de pessoas produzindo, você começa a ter que discutir o que vai ser produzido, como vai ser produzido, para quem vai ser produzido... E eu acho que isso abre o espaço para o cinema se pensar de outras formas. Em lugares como Paraíba, Maranhão, Ceará, Pernambuco está se produzindo muito dessa forma. (Alexandre Veras in Mostra Cinema de Garagem, 2012d)

Mas entre “tentar fazer as nossas próprias coisas” e, de fato, criar tensões nas estruturas de poder do campo, há um longo caminho, que passa pela consagração desses jovens realizadores. Cléber Eduardo, em entrevista já mencionada, observa que, ao contrário da geração anterior (que ganhou projeção no início dos 2000), a “novíssima” geração trilhou uma via de consagração que passou menos pelas relações de apadrinhamento – apesar de algumas figuras da própria cena independente agirem como padrinhos aqui também, como citamos os casos de Júlio Bressane e Carlos Reichenbach no Prólogo – e mais por um reconhecimento dos próprios filmes produzidos. Nossa observação mostra que são dois os caminhos de reconhecimento mais típicos da “novíssima” geração: o primeiro, pelo qual se conquista primeiro o reconhecimento internacional (por exemplo, entrando em seleções oficiais ou sendo premiados em festivais internacionais, ou sendo contemplados por fundos de financiamento internacionais) para depois “passar a existir” no cenário nacional. O segundo caminho, não excludente, é o da criação dos “circuitos próprios” (mostras, festivais e outras instâncias de legitimação e circulação) que, aos poucos, vão se tornando referências no grande campo do cinema. No Capítulo 3 adiante, identificaremos os principais pontos desses circuitos, dentre os quais a Mostra de Cinema de Tiradentes é, atualmente, um dos mais expressivos – como bem comparou seu curador Cléber Eduardo em entrevista concedida, a mostra começou como uma espécie de *Salon des Refusés* do cinema contemporâneo, e hoje já se configura como uma instância de legitimação bastante importante.

Um outro fator que é importante de ser mencionado, mas que, a nosso ver, não propriamente explica o surgimento da jovem cena independente, e sim potencializa esse cenário, diz respeito às transformações tecnológicas nos meios de produção de conteúdos audiovisuais e de comunicação. Em primeiro lugar, a transformação nas tecnologias de gravação e edição (notadamente as câmeras digital e os softwares de edição) desencadeou um acesso muito maior às possibilidades de fazer um filme, impulsionando assim a proliferação e a pulverização dos novos realizadores. Além disso, a Internet e as ferramentas de transferência do tipo peer-to-peer possibilitaram a criação de pontes entre esses novos realizadores (bem como deles com seus públicos e críticos); além de terem ampliado consideravelmente as formas de cinefilia em pelo menos dois sentidos: proporcionando uma descentralização da crítica (proliferaram-se sites e blogs sobre cinema e surgiram algumas revistas virtuais que estão entre as mais importantes do campo atualmente, como a Cinética e a Contracampo) e garantindo um acesso muito maior, para a geração que hoje tem entre 30 e 40 anos, a referências cinematográficas de diversos estilos e locais do mundo (o que tem impacto ainda mais especial em cidades menores, com poucas opções de salas de exibição)²⁵. Essas mudanças tiveram um impacto importante nas possibilidades de inserção no campo e foram centrais na empreitada de “criar seus próprios circuitos”, como se pode apreender da fala de Marcelo Ikeda:

²⁵ Ver também Ikeda (in Semana dos Realizadores, 2012), Queirós (2012) e Mattos (2011b).

“Se nos anos noventa a regra era o surgimento de uma coletividade consciente, em sua maioria ligada às escolas de cinema, que se organizava para a consolidação das políticas públicas do audiovisual e da transparência dos editais, como única forma de sobrevivência, neste novo século houve a flexibilidade das relações de produção e difusão, com a proliferação dos meios digitais e a disseminação da internet. Não era mais preciso batalhar para ganhar nos editais a chance de fazer o seu curta em 35 mm se inscrever nos grandes festivais de cinema. Ou ainda, essa passou a não ser a única alternativa.” (Ikeda in Lima e Ikeda, 2010, p. 77)

Segundo esse autor, as novas configurações tecnológicas possibilitaram que a “insatisfação com um modo de produção do cinema brasileiro”, com as leis de incentivo e com os próprios editais públicos, vistos pela nova geração como inacessíveis ou “obsoletos diante de suas necessidades” (ibidem, p. 77-8), pudesse tomar forma numa produção e num discurso específico.

Por conta disso, as mudanças tecnológicas desencadearam mudanças profundas no mundo do cinema. Um ponto central, destacado tanto por Ikeda como por Cléber Eduardo, é que, por viabilizar a realização de filmes com orçamentos muito menores, elas encurtaram o “abismo” existente entre o curta-metragem e o primeiro longa de um realizador (Ikeda in Mostra Cinema de Garagem, 2012a) e possibilitaram que muitos realizadores chegassem aos seus primeiros longas “imatuross”, o que pode ser positivo tendo em vista uma renovação de linguagem (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora).

1.2. CINEMA INDEPENDENTE: CATEGORIA RELACIONAL E HETEROGÊNEA

A categoria “cinema independente” utilizada aqui é construída como uma categoria heterogênea (representa um conjunto diverso e não coerente de práticas fílmicas); relacional (não se trata de um conceito absoluto ou essencializado, mas de uma representação que se define em relação a outras); que não é binária (não se resume à oposição independente ou não-independente), e que se comporta na forma de um continuum; e multidimensional (sendo composta por múltiplas dimensões que também se comportam como *continuums* específicos).

É necessário alertar para o fato de que a caracterização “cinema independente” utilizada aqui não é a mesma mobilizada pela Ancine. Para a agência, “produção audiovisual independente” é aquela realizada por uma “empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais que não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura” (Medida provisória 2.228-1, 2001). Ou seja, para a Ancine, cinema independente é aquele produzido por uma empresa produtora que não tem nenhum tipo de ligação formal com um possível *meio de difusão/circulação* da obra audiovisual. Essa independência, no sentido

estabelecido pela Ancine, é central para que a empresa (e o projeto que ela representa) possa receber recursos pela Lei do Audiovisual ou pelos editais federais (por isso uma empresa como a Globo Filmes, por exemplo, por ser associada a uma emissora, não pode receber recursos diretos). A terminologia “independente” como definida pela Ancine, portanto, pressupõe uma *separação do agente produtor (empresa) em relação aos meios exibidores* (ou seja, aos agentes que estão diretamente relacionados à efetivação do potencial comercial do filme).

No entanto, vale pontuar que em alguns discursos do próprio Ministério da Cultura, o termo “produção independente” vem sendo utilizado especificamente para definir a produção de baixo orçamento e realizada em arranjos menos especializados, profissionalizados e hierárquicos – em debates recentes como os observados nas Mostras de Cinema de Tiradentes em 2013 e 2014, o termo “independente” era utilizado por representantes das próprias agências públicas de fomento para se referir a uma produção marcada por um conjunto específico de práticas estéticas e relacionadas à organização social da produção. Esse tipo de caracterização de independência, mais próximo ao que construímos aqui, também é utilizada por outros pesquisadores contemporâneos, como se pode notar numa recente publicação intitulada *Cinema(s) independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*, organizada por Suppia (2013), em que se lê:

“Nas últimas décadas, nosso país vem acompanhando inúmeras discussões em torno do modo de produção do cinema nacional, *que é quase sempre independente dos grandes conglomerados de mídia multinacionais, mas tem sido mantido, na maioria das vezes, por recursos públicos concedidos através de renúncia fiscal, o que pode configurar outro tipo de dependência*.[...] Apesar das diferenças, as produções [que consideramos aqui] independentes [...] compartilham características [...]. Entre elas está o baixo custo, proeza difícil em uma atividade tão cara e de custos tão variáveis ao redor do mundo. Também um sentido de comunidade é notório nas equipes que se reúnem em boa parte dessas produções, originando projetos de resistência aos modelos predominantes na grande indústria do audiovisual. Finalmente, percebe-se um grau variável mas recorrente de ‘amadorismo’, no sentido de relações de trabalho movidas pela crença em propostas que não têm a perspectiva de ganhos bilionários do *mainstream* [...]” (Cánepa in Suppia, 2013, pp. 9-10, destaques da autora)

A observação empírica do cinema independente contemporâneo e dos outros movimentos de cinema independente que surgiram no campo do cinema brasileiro nas últimas décadas, bem como o estudo de outros movimentos artísticos caracterizados como independentes, mostram que um aspecto central da ideia de independência é a oposição (ou mesmo negação) em relação um *outro*, e esse outro geralmente consiste

no modelo de produção mais típico – ou dominante – no contexto em questão (modelo também composto por um conjunto de práticas e representações específicas). Para o caso específico do cinema brasileiro, entendemos que o posicionamento independente se constrói principalmente a partir da diferenciação do paradigma industrial de cinema e ao modelo do “cinemão” – ainda que essa diferenciação não se expresse em termos de uma oposição binária, como mostraremos adiante. Assumir a categoria cinema independente como relacional significa, então, aceitar o paradoxo de que o “cinema independente”, em termos conceituais, é independente somente em partes, já que ele carrega em si o seu outro. Uma fala de Carlos Alberto Mattos sobre o que seria o “novíssimo” cinema brasileiro ilustra bem essa ideia:

“Como definir esse cinema? Normalmente é uma forma de se definir pela negação. Eu vejo frequentemente a definição desse cinema como não sendo o cinema mainstream, não sendo o cinema de autor, não sendo o cinema de documentário mas também não o de ficção... por onde podemos segurar esse cinema e ver rumos e interesses, para além dessas negações?” (Carlos Alberto Mattos in Mostra Cinema de Garagem, 2012d)

A ideia de que *o conjunto de práticas, valores e representações de um determinado grupo de atores depende do posicionamento que eles ocupam em relação aos seus outros*, é, portanto, central em nossa construção. E vale destacar que, da forma como enxergamos, a oposição entre um cinema “industrial” e outro “independente” opera em termos ideal-típicos, no sentido estabelecido por Max Weber²⁶. Ou seja, categorias como cinema industrial e cinema independente funcionam como parâmetros analíticos, e não como noções que carregam a pretensão de esgotar toda a diversidade dos fenômenos concretamente observáveis. Isso significa assumir tanto o que estamos chamando aqui de cinema industrial quanto o que definimos como cinema independente não representam conjuntos coerentes e homogêneos de práticas, valores e representações.

Compartilhar o pressuposto de que o tipo de inserção dos atores sociais no campo influencia suas práticas e representações nos vincula a uma matriz metodológica específica, a da sociologia da cultura francesa iniciada por Pierre Bourdieu e sua equipe e continuada por seus seguidores (ou contestadores). Por conta das características específicas do nosso objeto, as ferramentas interpretativas e analíticas oferecidas por essa tradição são um excelente ponto de partida. Para o caso empírico específico do jovem cinema independente contemporâneo, o posicionamento de oposição e diferenciação em relação ao modelo de cinema industrial parece ser estruturante²⁷. Como ponto de partida geral, aceitamos então a prerrogativa de que:

²⁶ Ver Weber (2011) [1922].

²⁷ Vale mencionar que uma das principais linhas de crítica à sociologia bourdieusiana aponta a fragilidade do pressuposto (implícito nas análises de Bourdieu) de que os grupos sociais estão sempre em conflito buscando diferenciar-se uns dos outros. Partilhamos dessa crítica, especialmente bem expressa por Bernard

“A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, *depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos* e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados.” (Bourdieu, 2005 [1970], p. 154, grifos da autora)

Ao levar em conta, em nossa análise, não somente a dimensão das práticas desencadeadas por um certo tipo de inserção no campo, mas também dos valores e representações correspondentes, estamos também mobilizando uma “sociologia compreensiva das representações e dos valores” como proposta por Nathalie Heinich. Para essa autora (que também faz parte da tradição bourdieusiana), a dimensão das representações é central para uma compreensão sociológica da arte e dos campos de produções simbólicas. Segundo Heinich, para compreender o “statut” (que poderíamos traduzir por estatuto ou situação) dos criadores/artistas/grupos de produtores, “é necessário entender não somente sua situação real [conjunto de práticas e ações], mas também sua porção imaginária e simbólica [representações, valores, crenças]” (Heinich, 2009, p. 12, tradução da autora). Assumindo essa posição, ela busca assumir “o imaginário e o simbólico como objetos de análise tão legítimos como os fatos ‘reais’” (ibidem, p. 24, tradução da autora).

De forma mais geral, poderíamos situar o subgrupo dos produtores independentes dentro que Bourdieu define como sendo o pólo erudito (ou de circulação restrita) do grande campo da produção de bens simbólicos – pólo esse que, em termos gerais, opõe-se ao pólo da indústria cultural (ou da produção em larga escala). Esses dois pólos, que, cuja oposição, na visão do autor, permeia todos os campos de produção artística (Bourdieu, 2005, p. 105), são “separados tanto pela natureza das obras produzidas, pelas ideologias políticas e teorias estéticas que as exprimem, como pela composição social dos diversos públicos aos quais tais obras são oferecidas” (ibidem, p. 138) – o pólo da produção erudita produz bens culturais destinados a um público restrito de outros produtores e da indústria cultural produz para o “grande” público. As diferenças e oposições entre esses dois subcampos estariam também relacionadas à forma como cada um se relaciona ao sistema de instâncias de consagração e a remunerações ou “moedas” específicas. E o mais importante de ser ressaltado, segundo

Lahire (2010) e Howard Becker (2006) e partimos da ideia de que nem sempre o que explica o posicionamento e a tomada de ação dos agentes no contexto social é o princípio da diferenciação/oposição – a nosso ver, explicações dessa ordem devem surgir da observação empírica e não existir como pontos de partida. No entanto, para o objeto específico observado aqui (o jovem cinema independente), a ideia do posicionamento pela diferenciação parece ser bastante apropriada (já que a oposição é central na própria auto-representação desse grupo, e está na essência de termos como “independente” ou “alternativo”).

o autor, é o fato de que “esses dois campos de produção, por mais que se oponham tanto por suas funções como pela lógica de seu funcionamento, coexistem no interior do mesmo sistema” (p. 142)²⁸.

Se tomarmos como norte essa grande oposição, sem dúvida, nossos agentes se aproximam mais do pólo (ideal-típico) da arte erudita (ou de circulação restrita), diferenciando-se do pólo da indústria cultural. Mas observamos que os grupos que se colocam na posição de independentes ocupam um lugar específico dentro do grande recorte do pólo erudito – e isso não somente no campo do cinema, mas também em outras produções artísticas e culturais. A especificidade desses grupos está relacionada àquilo que qualifica a sua relação de oposição: o posicionamento caracterizado por uma contestação mais explícita e militante (uma negação, poderíamos dizer) das práticas e valores típicos da produção industrial, que reflete diretamente em suas formas de produzir (e muitas vezes, também de formas de viver). Essa negação se manifesta não somente no nível do discurso, como mostraremos nos capítulos que se seguem, mas também no das práticas – como parte da oposição militante, apresenta-se um programa de práticas e discursos alternativos.

Enquadrar todo e qualquer agente que apresente posicionamentos e práticas opostos ao do campo da indústria cultural como sendo unicamente parte do campo erudito, apesar de funcionar bem quando o objetivo é uma análise mais geral e macro do campo, nos impediria, então, de captar as diferenças existentes no interior desse pólo erudito – que certamente é heterogêneo. É importante ponderar, todavia, que Pierre Bourdieu não faz isso quando observa objetos empíricos específicos: em estudos como *As regras da Arte*, ele deixa claras as diferenças de posicionamento entre, por exemplo, Baudelaire e Flaubert: o primeiro usava sustentava a marginalidade e a abdicação numa relação de militância em prol da arte (Bourdieu inclusive utiliza o termo “política de independência” para se referir ao posicionamento desse autor frente aos editores). Em outros trabalhos, Bourdieu também qualifica com um pouco mais de especificidade os subgrupos ou subcampos que estão em oposição. Em Bourdieu e Delsaut (2001), por exemplo, analisando o campo da alta costura em Paris, ele opõe os “estabelecidos” aos “recém chegados”, ou ainda a “ortodoxia” e a “heresia”. Bourdieu também constrói suas caracterizações de oposição e de dominação sempre a partir de um quesito específico, o que possibilita enquadrar, por exemplo, um determinado pólo como dominante no sentido econômico; mas dominado em relação à capacidade de ditar as parâmetros e valores estéticos do campo (o que ocorre, por exemplo, com o campo erudito em relação à indústria cultural).

Ainda apesar dessa ponderação, e mesmo admitindo que a compreensão dessas “grandes” relações de oposição é algo central para a o conhecimento do campo em seu sentido mais amplo, o trabalho com oposições binárias representa um limite quando o

²⁸ É importantíssimo ponderar também que Bourdieu constrói esses dois pólos como ideal-típicos, alertando para a ideia de que, na prática, são diversas as possibilidades de arranjo entre esses dois paradigmas.

objetivo é conduzir análises a partir de um nível de observação mais micro (ou meso). Se pensarmos, por exemplo, no trabalho em que Bourdieu e Delsaut (2001 [1975]) analisam o campo da alta costura em Paris, notamos que os costureiros contestadores das práticas e valores mais correntes no campo naquele momento são abordados pelos autores ora como “dominados” ora como “recém-chegados”. Ainda que faça sentido pensar nesses grupos como “dominados” quando se tem em mente a possibilidade de estabelecer as regras do campo em questão, essa terminologia não seria satisfatória se o objetivo fosse tomá-los como objeto específico de uma análise mais aprofundada. Basta pensar que a categoria “dominados”, nesse exemplo, pode reunir grupos tão diferentes como os “eternos” contestadores, os recém-chegados que podem chegar a ter o poder de definir as regras do campo no futuro, e aqueles que poderiam ser definidos como “perdedores”, ou seja, que tentam jogar o jogo nas condições estipuladas pelos dominantes, mas não conseguem sucesso. Ou seja, se essa categoria fosse tomada como objeto, uma série de nuances poderia ser encontrada.

Trata-se, sobretudo, uma questão de escala: no limite, todos os atores e grupos que se posicionam no grande campo da arte erudita opõem-se às práticas e aos valores típicos do campo industrial. No entanto, há diferentes gradações e tipos de negação. O que diferencia os “independentes”, a nosso ver, é o fato de essa negação assumir um tom de militância, colocando-se no cerne de seu posicionamento, de suas práticas, de sua auto-definição, de suas crenças e de sua representação perante à sociedade.

Categorias como a de *formações independentes ou dissidentes*, apresentadas por Raymond Williams (1992 [1981]), bem como a de *mavericks* (citada mas não explorada) ou a de *outsiders* apresentada por Howard Becker (1982 e 2008 [1963]) e parecem oferecer outros tipos de entradas que, nesse ponto específico, complementam bem a teoria bourdieusiana, representando ferramentas especialmente úteis para compreender esses produtores que ocupam posições de independência e contestação.

Williams, analisando diversos tipos de formações envolvidas na produção artística/cultural no decorrer da história, documenta a existência de diversos grupos ou correntes com posicionamentos (ou projetos) que ele define especificamente como “alternativos” ou “contestadores” em relação a padrões mais institucionalizados dos campos de produção (Williams, 1992 [1981]). Ele conduz uma observação histórica que parte da corporação de ofício, no século XIV, passando pela academia e pela instituição das chamadas “artes liberais”; chegando no surgimento das chamadas sociedades profissionais, (que na era moderna assumiriam a forma de sindicatos de classe) e enfim nos “movimentos” e “escolas” da arte moderna. E observa que, já a partir dos anos 1600, como reflexo do início do processo de institucionalização das formações especializadas, começaram a surgir grupos com posicionamentos contrários ao que seria uma visão “academicista” ou “oficial” da produção artística (Williams, 1992, p. 61)²⁹.

²⁹ Vale comentar que, nesse volume (Williams, 1982), o autor utiliza o termo “formação” para definir algo que pode ser equiparado a “instituição” (incluindo no conceito itens como corporações, movimentos, aca-

Williams destaca o final do século XIX como o momento por excelência da consolidação de formações independentes, que surgem como reações ao próprio desenvolvimento da academia, “com sua tendência a prescrever regras” (ibidem, p. 64). No contexto das artes visuais, essas formações surgem em contestação à centralidade que dispositivos como as grandes exposições passaram a ter na definição dos mercados e circuitos. Para ele, o fato de as academias “monopolizarem” as exposições suscitava discussões a respeito dos critérios de seleção, de modo que a organização de exposições alternativas por parte dos grupos dissidentes constituiu “uma iniciativa óbvia” (ibidem, pp. 64-5) – o que ele exemplifica com o Salon des Refusés, organizado em 1863, que apresentou artistas precursores das vanguardas que não encontravam espaço nos lugares mais tradicionais.

Howard Becker, em um pequeno estudo de 1963 sobre os músicos de casas noturnas de Chicago no fim dos anos 1940 (Becker, 2008 [1963]) também traz uma série de colaborações importantes para pensar os produtores que caracterizamos como independentes. O autor enxerga a existência de um grupo de músicos “outsiders” ou “desviantes” que se apresenta como essencialmente estável e duradouro – assumindo que não se trata, portanto, de uma etapa de um processo de inserção no contexto em questão (no campo ou “mundo” da música, utilizando o conceito mobilizado por Becker, em Becker 1982). A ideia de que a posição de desviante pode significar um tipo de engajamento específico no contexto e não uma fase é central para o nosso trabalho.

Becker também define que o grupo de músicos em questão partilha uma cultura específica – e aqui ele utiliza uma definição de cultura bastante semelhante à construída por Raymond Williams (especialmente em Williams, 2011 [1958]), significando um conjunto de representações e entendimentos partilhados³⁰ (Becker, 2008, pp. 89-91, e com isso o autor estabelece um diálogo com a literatura sobre subculturas, em voga no momento da elaboração de seu estudo). O próprio reconhecimento do posicionamento alternativo (ou desviante) como algo ancorado a uma *cultura específica* representa um ponto de partida interessante, no sentido de prevenir contra uma explicação de que as práticas desviantes se explicariam unicamente pela incapacidade de certos agentes de se inserirem no campo como dominantes (essa interpretação pressupõe a existência de um único tipo de “cultura” – práticas, modos de vida – dominante no campo e, mais além, pressupõe a ideia de que todos os atores têm interesse em ocupar a posição de definir as regras). Pelo enfoque de Becker, é possível pensar na existência de agentes que podem simplesmente não ter planos de ocupar a posição de dominância (sem que isso signifique falta de interesse no jogo) – até porque, isso poderia ameaçar sua posição

demias e exposições). Mas seu uso para o termo “formação” em outras obras é bastante mais amplo, não podendo ser reduzido a “instituições” e muito menos a “grupos”. Formação, para Williams, parece ser um termo geral para definir um tipo de princípio social estruturante, ou a própria dimensão da organização social (ver Williams, [1989] 2007 ou [1954] 2010).

³⁰ Dito em outras palavras, trata-se da “cultura” tomada em sua dimensão antropológica, ver também Botelho, 2001.

de independência/contestação, o que pode não ser interessante, já que essa posição traz remunerações simbólicas específicas.

Entrando numa discussão específica sobre autonomia, Becker pontua que os músicos se classificam de acordo com o grau em que cedem ao seus contratantes – trata-se de uma construção bastante semelhante à que Bourdieu faria depois sobre a diferenciação entre os campos da indústria cultural e da arte erudita. Para Becker, os músicos “de jazz”, mais radicais, não abrem mão de tocar o que entendem como a “verdadeira música” para agradar os contratantes (já que as regras só podem ser estabelecidas pelos próprios pares), enquanto os músicos “comerciais” cedem às exigências para agradar a um público mais amplo e massificado. Ele distingue, aqui, o que seria um “sucesso comercial” e um sucesso em termos de “padrões artísticos”, e também mostra que cada grupo está relacionado a um conjunto de representações e a um sistema de crenças específicos (por exemplo, os músicos de jazz, que poderíamos definir como independentes, sustentam um estilo de vida – ou uma cultura – não-convencional, de forma a se diferenciar dos “quadrados”, representação que compreende todos os demais agentes que não são do grupo) (ibidem, pp. 92-6).

Mas o que mais nos interessa destacar é que Becker pensa essas oposições na forma de um *continuum*: “os músicos se classificam de acordo com o grau em que cedem aos *outsiders*³¹, e o *continuum* varia entre os músicos de jazz, num extremo, e o músico comercial, no outro” (ibidem, p. 92). Como mostraremos adiante, a ideia do *continuum* será incorporada como um dos eixos centrais deste trabalho, já que, a nosso ver, ela traduz de forma bastante adequada a noção de que as categorias analíticas são constituídas como parâmetros ideal-típicos e que os casos empíricos assumem configurações intermediárias e mais complexas.

As ideias trazidas por Williams e Becker nos ajudam a entender que o “cinema independente”, quando olhado de perto, é um conjunto essencialmente diverso (ou heterogêneo) de práticas e representações, e não uma categoria absoluta e homogênea.

David James, que estudou diversas vertentes de cinema alternativo/independente dos Estados Unidos dos anos 1960, é outro autor que discorda de uma tradição que enxerga o cinema alternativo e o cinema industrial (de Hollywood) como universos absolutamente separados. E essa recusa deve-se ao fato de o autor não identificar, em nenhum dos pólos, formas puras, mas, ao contrário, conjuntos diversos e heterogêneos de produções. Apesar de entender o cinema alternativo como um movimento que surge justamente da oposição em relação ao seu outro, o cinema industrial ou “hegemônico”,

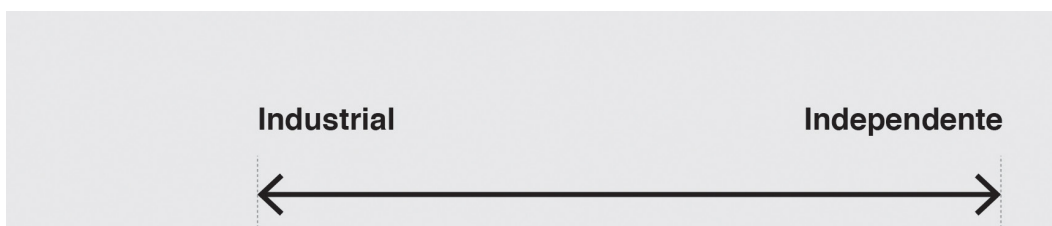
³¹ Nota-se na edição consultada um problema de tradução: nesse trecho, Becker utiliza o termo “outsider” em seu sentido mais genérico, como aquele que está fora, e não para se referir à ideia de “desviante” (termo que, em sua obra, representa um conceito). Nessa frase, a palavra “outsider” significa o contratante, o público, ou todo aquele que não faz parte do grupo de músicos. Para evitar a confusão do termo comum com o conceito, poderia ter sido usada a tradução “de acordo com o grau em que cedem aos contratantes ou ao grande público”, já que é disso que o autor está falando neste momento.

James deixa claro, em sua observação empírica, que há diversos tipos de cinema alternativo possíveis e que não se trata de um conjunto único e coerente de práticas.

1.3. INDEPENDÊNCIA COMO UM *CONTINUUM* E COMO UMA CATEGORIA MULTIDIMENSIONAL

Como argumentamos anteriormente, para compreender um determinado objeto empírico num nível micro ou meso de análise é necessário fazer algumas mediações entre a “grande” teoria e o caso em questão, adaptando as ferramentas analíticas aos níveis de análise em que escolhemos trabalhar. Aqui, isso significa avançar para uma construção da relação entre o cinema industrial e o cinema independente que, inspirada pelo trabalho de Becker (2008[1963]), em vez de ser representada como uma oposição binária, passa a ser concebida como um *continuum*, que em cada ponta, possui um pólo ideal-típico e um conjunto de características e representações associadas:

Gráfico 1a: Independência como *continuum* de possibilidades



Para uma primeira e mais genérica descrição dos pólos desse *continuum*, poderíamos partir das próprias definições utilizadas por David James (1989) para caracterizar o cinema industrial e o cinema independente. Vale lembrar que esse autor define “cinema” não só como um conjunto de textos filmicos, mas também como o conjunto das *práticas filmicas* envolvidas no seu modo de produção – de modo que o “cinema” não se restringe ao *texto filmico* (o projeto ou discurso que toma forma na obra final) mas envolve também as condições sociais de sua produção.

O cinema industrial (cuja referência mais caricatural, para ele, é Hollywood), materializa o que seria um “modo de produção capitalista” de filme, manifesto num processo social que coloca os trabalhadores em determinadas posições, em termos de relações sociais (incluindo as de trabalho), discursos e, em última instância, em relação à sociedade como um todo (ibidem, p. 6). Esse modelo é fundado numa estrutura de divisão do trabalho e das etapas de produção que se constitui como típica da indústria moderna. Isso também configura uma visão do filme como produto (o produto final desse modo de produção), que tem como principal finalidade a ampla exploração comercial, visando o sucesso econômico.

O cinema industrial é definido por esse autor como “a mediação das relações entre todas as pessoas que ele envolve, a organização das transações entre os agentes em seus vários processos: os produtores executivos [...], os escritores, diretores, atores e técnicos que produzem o filme (e antes de todos esses, aqueles que produzem os materiais e equipamentos que permitem realizar o filme); os donos das salas de exibição, os vendedores de ingressos, os limpadores, os publicitários e jornalistas que os divulgam; as audiências que o consomem” (ibidem, p. 8). Para James, a ideia de um cinema realizado nesse modo de produção industrial/capitalista é algo tão forte que, durante muito tempo, a ideia de uma prática fílmica não-comoditizada foi vista como algo praticamente inconcebível.

Já o “cinema alternativo” ou “independente” é definido por James fundamentalmente como um conjunto de práticas fílmicas conduzidas por grupos/realizadores que recusaram as proposições do cinema “capitalista”, ou industrial. E essa oposição se expressa, como não poderia deixar de ser, tanto no nível do modo de produção (em que se nega a organização social do trabalho absolutamente racionalizada e especializada, bem como o modelo das “grandes produções”) quanto no nível do texto fílmico (o filme não é concebido como o produto final de uma linha de montagem, ele possui mais pretensões discursivas do que econômicas). Consequentemente, para o autor, toda prática fílmica não-industrial poderia ser considerada, de saída, política (poderíamos diferenciar: política em relação ao *campo*, não necessariamente em relação ao contexto social como um todo, mas James não diferencia essas duas categorias). Para James, é também por conta desse posicionamento de oposição que qualquer prática fílmica não-industrial é, via de regra, caracterizadas como “marginal” ou “desviante” (ibidem, p. 20). O autor chama atenção, no entanto, para o fato de que não são encontradas formas “puras” nem no cinema industrial e nem no cinema alternativo – o que reitera nossa opção pela construção do *continuum*.

A observação empírica realizada, cujos resultados serão apresentados nos 3 próximos capítulos nos levaram também a construir independência como uma categoria multidimensional, construída por vários eixos específicos, cada um deles também variando sob a forma de um *continuum*. Dentre essas dimensões, podemos listar: a da organização do trabalho; a dos orçamentos e tipos de financiamento; a dos mercados; e a do texto/projeto (que não é um objeto que optamos por abordar diretamente aqui). Os *continuums* apresentados a seguir ilustram cada uma dessas dimensões.

Assumir a independência como categoria multidimensional nos protege de adotar definições muito extremas, como por exemplo a ideia de que o único cinema “realmente independente” é aquele que consegue prover os meios para se auto-sustentar – que praticamente reduz seu escopo a filmes realizados com recursos próprios (essa ideia ainda é vigente no discurso de alguns realizadores mais radicais). Assumir uma definição estrita como essa significaria nivelar todos os filmes que recebem algum tipo de recurso externo para serem produzidos – seja R\$ 50 mil de um edital ou R\$ 7 milhões

de uma empresa via incentivo fiscal – numa mesma categoria “não-independente” ou “industrial”, o que, ao menos para os fins desta pesquisa, parece pouco profícuo. Da mesma forma, considerar que o único cinema “realmente independente” é aquele que resulta em filmes com uma estética absolutamente experimental – por exemplo, negando estruturas narrativas ou de construção de personagens que tenham qualquer traço de linearidade – significaria colocar na mesma categoria “não-independente” ou “industrial” os filmes da Globo Filmes e alguns de Júlio Bressane, por exemplo.

Da mesma forma, é bastante comum encontrar, por exemplo, exemplos de filmes que sejam produzidos com altos orçamentos, por uma equipe grande e especializada de trabalhadores, e, ainda assim, assuma uma posição estética experimental, como é o caso de muitos “filmes de autor” europeus, por exemplo. O próprio cinema brasileiro contemporâneo é cheio desses exemplos “incoerentes”, não só no cenário independente como no portfólio de cada um dos realizadores (os realizadores também não podem ser enquadrados como 100% independentes, visto que sua produção é, via de regra, variada). Temos, por exemplo, figuras como Júlio Bressane (que produziu filmes a baixíssimos orçamentos na época da Belair e a baixos orçamentos nos anos 2000), mas que também produziu um *Cleópatra* (2008) de R\$ 4 milhões (com ares de uma superprodução de época) que não deixou de ser “experimental”. Essa “quebra” da independência em dimensões variadas, portanto, é fundamental para a compreensão dos casos reais intermediários, que não estão nem colados ao pólo industrial e nem ao pólo independente do *continuum*.

Assumir essa multidimensionalidade também significa dizer que, ainda que posamos enxergar relações de homologia entre as diferentes dimensões, não partimos de um pressuposto teórico de que exista uma coerência absoluta entre elas – e nesse ponto específico, nos diferenciamos ligeiramente de James (1989), que chega a afirmar que todo filme é uma alegoria do seu próprio modo de produção (tipificando a relação entre texto e organização social como uma relação de coerência plena – o que pode até funcionar para o seu objeto específico, o cinema alternativo americano dos anos 1960, mas não pode ser tomado como regra geral).

Para embasar a análise empírica que se seguirá, podemos pensar em 3 *continuums* diferentes, cada um abordando uma dimensão específica da independência: o primeiro, um *continuum* de possibilidades de organização do trabalho e da produção, o segundo, um *continuum* de possibilidades de instâncias de legitimação e reconhecimento e o terceiro, um *continuum* de orçamentos e formas de financiamento. Eles assumiriam a seguinte forma:

Gráfico 1b. *Continuum*: dimensão “organização do trabalho/ produção”

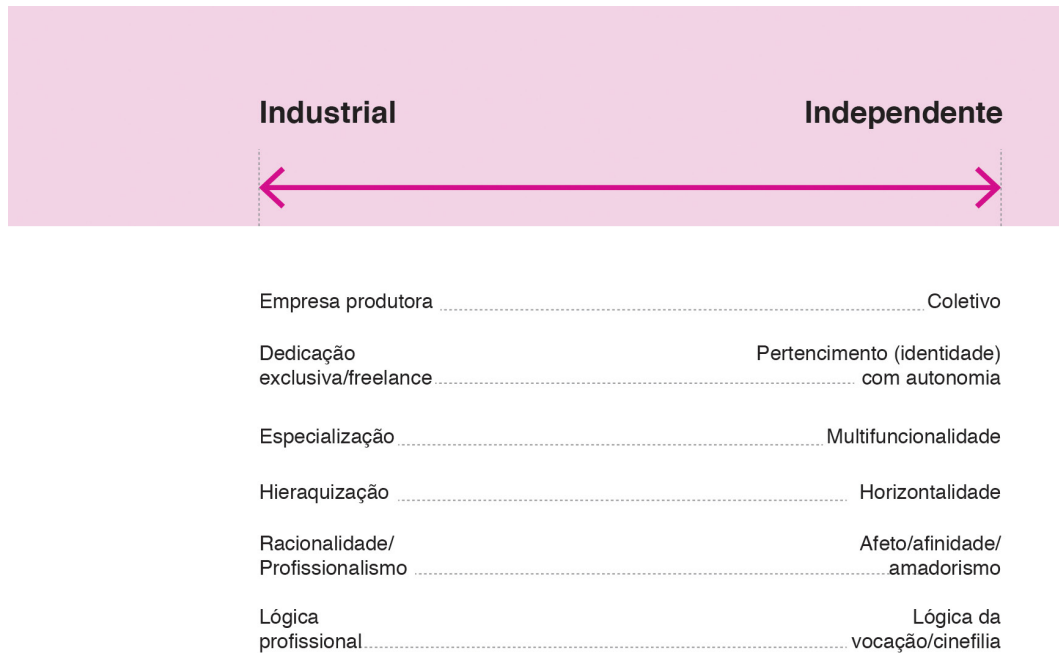


Gráfico 1c. *Continuum*: dimensão “instâncias de legitimação e reconhecimento”

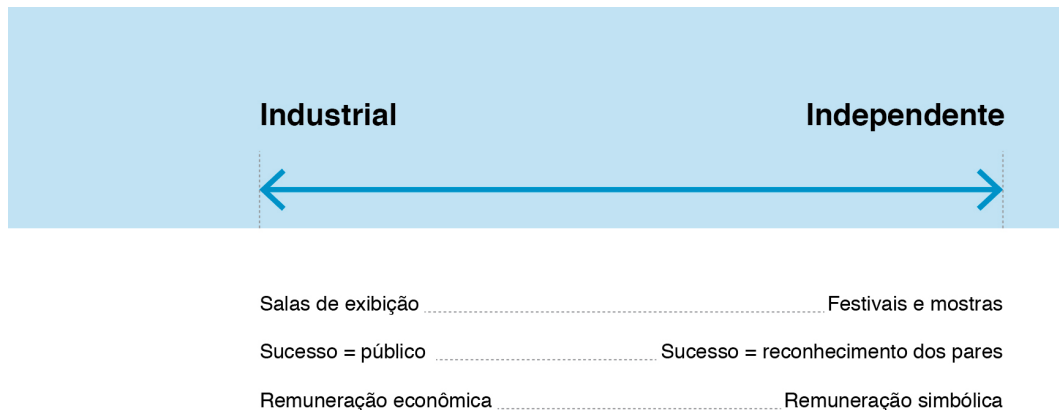


Gráfico 1d. Continuum: dimensão “orçamentos e fontes de financiamento”



As configurações que observamos nas pontas desses *continuums*, e que aqui também funcionam como parâmetro de análise são as seguintes: nos pólos industriais, temos a *empresa produtora* como o arranjo mais típico de trabalho e de produção; um predomínio de vínculos de trabalho de dedicação integral (ainda que por um período temporário, enquanto durar a produção) ou do tipo *freelance* (em que o trabalhador é contratado formalmente para realizar uma função pontual, mas nada garante que ele será contratado outras vezes); uma forte tendência à especialização do trabalho (marcada por um número bastante grande de trabalhadores nas fichas técnicas dos filmes, cada qual realizando uma função bastante específica); uma maior hierarquização das funções (que se reflete também numa hierarquia de remunerações); e uma lógica de associação movida por motivações estritamente profissionais. A essa configuração, correspondem filmes cujo principal mercado são as salas de exibição comerciais, cuja principal medida de sucesso é o número de espectadores em sala, e em que a principal forma de remuneração é a econômica (o filme é concebido sobretudo como um produto); produções mais caras (superiores ao valor médio das produções brasileiras, que atualmente é de cerca de R\$ 4,5 milhões) e geralmente financiadas por leis de incentivo fiscal (já que os editais e mecanismos de financiamento diretos dificilmente oferecem montantes tão altos).

No extremo do pólo independente, temos os chamados *coletivos* (organizações flexíveis e pouco formalizadas) como unidade de produção mais típica; um predomínio de vínculos de trabalho menos formalizados, que passam por relações de pertencimento e identidade entre integrante e grupo e ao mesmo tempo lhe garante possibilidade de trabalhar em outros projetos (em oposição à dedicação exclusiva contratual); um predomínio de realizadores com perfil multifuncional (em oposição à excessiva especialização); relações horizontais e colaborativas (em oposição à hierarquia); e uma lógica de associação movida pelo compartilhamento de ideais comuns e pelo afeto (em oposição ao modo de funcionamento profissional/racional).

Esses *continuums* específicos foram construídos a partir da observação empírica e, portanto, sua compreensão ficará mais clara a partir dos conteúdos apresentados nos capítulos 2, 3 e 4 a seguir. No capítulo de Considerações Finais, faremos o exercício de situar nesses *continuums* alguns dos filmes que serão mencionados no decorrer do trabalho, como forma de exercitar a ferramenta analítica que começa a ser apresentada aqui.

1.4. RECORRÊNCIAS GERAIS DOS CONTEXTOS INDEPENDENTES DE PRODUÇÃO SIMBÓLICA: AGRUPAMENTOS “FROUXOS” E NEGAÇÃO DOS PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO

Antes de prosseguir para a observação empírica, interessa-nos apresentar duas características recorrentes na literatura que aborda produções simbólicas que podem ser caracterizadas como independentes: a tendência a padrões mais “frouxos” de agrupamento e uma postura de negação a processos de institucionalização e legitimação. Essas características aparecem mencionadas aqui pois julgamos importante tê-las em mente na leitura dos capítulos que se seguem.

INDEPENDÊNCIA E AGRUPAMENTOS MAIS FROUXOS

É interessante pontuar que, no âmbito da produção de bens simbólicos do contexto brasileiro atual, especialmente nos grandes ambientes urbanos, pode-se notar uma proliferação de agrupamentos mais flexíveis, vários dos quais se definem propriamente como *coletivos*. Trata-se de um termo bastante utilizado, porém ainda pouco analisado. Até por conta desse excesso de uso, o pesquisador Denilson Lopes observa que o termo começa a sofrer os efeitos de um processo de banalização (Lopes in Mostra de Tiradentes, 2014a). Cezar Migliorin, um dos poucos autores a tentar conceituar os coletivos, em seu texto “O que é um coletivo?”³², assume que o que difere um coletivo de um grupo qualquer é o fato de ele ser aberto. Diferente de um grupo fechado, os coletivos operariam com uma maior “porosidade” em relação a outros grupos e comunidades: trata-se simplesmente de um conjunto de pessoas que trocam “mais entre si do que com o resto da comunidade” (Migliorin, 2012, p. 308), ou “um bloco de interesses, afetos, diálogos e experiências aos quais um certo número de pessoas adere”.

³² Vale observar que Migliorin reflete acerca dos coletivos de um ponto de vista das ciências da comunicação e da estética, priorizando, na sua interpretação, aspectos relacionados à *forma*. O autor tende a interpretar os padrões de organização social à luz de algo que estaria relacionado à “experiência” ou à “essência” das produções realizadas pelos coletivos. Nesse sentido, por exemplo, a “crise” que permeia o tipo de organização dessas unidades de produção seria reflexo de uma “crise” das próprias características expressivas das obras que são produzidas (Migliorin, 2012). Os próprios autores que Migliorin mobiliza na análise são outros que não os citados aqui, incluindo, por exemplo, Jacques Rancière e Gilles Deleuze.

Com isso, o autor também quer dizer que o coletivo não necessariamente se organiza em torno de uma pauta clara e sistemática (por exemplo, em torno de uma única linguagem, uma questão ideológica ou a produção sistemática de algum produto). Para o autor (Migliorin, 2012, p. 309), “um coletivo está sempre em estado de crise, uma vez que seus membros *não se articulam em função de uma institucionalidade, de um contrato ou de uma posição na cadeia produtiva*, mas por conta de uma afinidade que se concretiza em ações e tempos variados”³³.

Apresentaremos aqui, brevemente, algumas referências a outras formas de organização da produção menos institucionalizadas e a sua ligação com cenas de produção independentes/contestatórias que, a nosso ver, são centrais para situar a existência da forma *coletivo*. Ainda que a “independência” seja um conceito em voga na produção cultural e artística atual e que realmente se note, nesses primeiros anos do século XXI, e especialmente no contexto dos grandes ambientes urbanos brasileiros, uma tendência à proliferação de grupos que adotam posições contestatórias no mundo da cultura, convém esclarecer que não se trata de um fenômeno novo. Como mencionamos anteriormente, Raymond Williams (1992) identifica a presença de formações independentes e contestadoras, na história da arte, em praticamente todos os momentos em que se consolida um discurso mais institucionalizado sobre o que seriam as “regras” da produção. Num passado recente, poderíamos mencionar, principalmente no decorrer das décadas de 1960, 1970 e 1980, uma série de movimentos culturais e artísticos de diversas áreas de produção que, tendo pesadas suas diferenças e contextos, constroem-se estética e socialmente a partir dessa negação militante em relação às formas de produção (e de vida) industrial. Pesadas as especificidades e contextos de cada um, poderíamos listar traços desse posicionamento em movimentos tão diversos quanto o da Geração Beat (que se estabelece já no final dos anos 1950 nos Estados Unidos); o próprio cinema independente americano dos anos 1960 e 1970; a cena *punk* dos anos 1970 ou mesmo a poesia marginal brasileira da Geração do Mimeógrafo, dos anos 1970 e 1980.

O fato é que ganham bastante projeção, na cena cultural atual, uma série de movimentos que valorizam a prise de la parole, a criação dos próprios circuitos, a construção de discursos específicos em contraposição aos “massificados” ou “institucionalizados”, o que pode ser testemunhado pela proliferação de empreitadas do tipo “independentes” nas áreas mais variadas da produção cultural³⁴. Ainda que o objeto

³³ Migliorin também trabalha com a definição de *cinema pós-industrial* para se referir ao cinema que é objeto aqui. Esse termo foi utilizado numa espécie de manifesto que o autor publicou na Revista Cinética em 2011, intitulado *Por um cinema pós-industrial* (Migliorin, 2011), cujo objetivo mais central é chamar atenção para uma enorme quantidade de realizadores que estão produzindo cinema e ganhando visibilidade nos últimos anos e que ainda não são computados no que se enxerga (e, sobretudo, no que o Estado enxerga) como *cinema brasileiro*. Ele interpreta o surgimento dessa nova cena de cinema a partir de mudanças mais gerais nas configurações do capitalismo, especialmente a passagem para o contexto que ele nomeia como pós-industrial (marcado principalmente pela centralidade que ganha a dimensão imaterial/cognitiva dos processos sociais).

³⁴ Ver também Vasconcelos-Oliveira (2014).

deste trabalho seja compreender o universo específico do cinema, não se pode deixar de observar que a proliferação dos discursos independentes carrega afinidades com padrões de socialização mais típicos da contemporaneidade, como a valorização subjetividade e a erosão do discurso das “grandes” instituições. Compreender a emergência dessa tendência em nosso contexto seria tarefa para uma outra pesquisa – a nosso ver, as interpretações de Beck, Giddens e Lash (1995) sobre o que seria a modernidade reflexiva apresentam caminhos interessantes para interpretar essas mudanças³⁵. Nem ao menos temos distanciamento histórico para identificar se estamos ainda vivenciando um efeito do movimento de questionamento que, nas décadas de 1960 e 1970 deu origem a uma série de movimentos de contracultura (que chegaram no Brasil com mais força somente nos 1980, até pelas condições políticas que o país vivenciava nas épocas anteriores), ou se se trata de um “novo” momento histórico.

Williams, em seu trabalho já mencionado (1992) sobre as formações do tipo independentes, encontra uma recorrência interessante entre posicionamentos contestatórios e padrões de organização social em menos formalizados e institucionalizados que pode ser útil para pensarmos o fenômeno dos coletivos atuais. Ele nota que as formações que sustentam discursos e práticas contestatórios em relação aos modelos vigentes na produção artística, principalmente no século XX, tendem a assumir padrões mais “frouxos” de organização social, marcados pela ausência de estatutos e menor grau de formalidade. O autor aborda essas formações como sendo frações, dissidências ou grupos rebeldes, e as entende como reflexo da crescente especialização do mercado e da divisão do trabalho, bem como da “emergência de uma ideia liberal da sociedade e sua cultura, com a correspondente expectativa de tipos diversos de obras ou de tolerância em relação a elas” (ibidem, p. 72)³⁶. Segundo Williams, essas formações podem até se unir em torno de práticas mais institucionalizadas como exposições ou manifestações públicas coletivas, “mas o mais das vezes não implicam a inscrição efetiva como membro de alguma coisa” (Williams, 1992, p. 66). Trata-se de “uma forma mais *frouxa* de associação em grupo, definida primordialmente por uma teoria ou prática compartilhada, e *muitas vezes não é fácil distinguir suas relações sociais diretas das de um grupo de amigos que compartilham interesses comuns*” (ibidem, p. 66, grifos da autora).

³⁵ Nossa visão é a de que, como processos de socialização típicos da contemporaneidade, individualização e erosão das grandes instituições modernas desencadeiam tanto efeitos positivos como negativos. Podem culminar em efeitos negativos como perda de importância dos vínculos sociais e do sentido do “público”, ou como uma espécie de despolitização geral (a nosso ver, notável no discurso do polêmico grupo Fora do Eixo, para nos atermos a um exemplo próprio do cenário da produção cultural). De outro lado, podem se manifestar numa tomada de voz e numa articulação de grupos sociais menores, o que pode ser extremamente interessante no nível político (na esfera da política cultural, temos o Programa Cultura Viva, dos Pontos de Cultura, que promoveu avanços importantíssimos no sentido de descentralizar a produção cultural para além da classe já institucionalizada de artistas).

³⁶ Williams analisa tais formações independentes a partir de alguns estudos de caso: Godwin e seu círculo, a Irmandade Pré-Rafaelita e a fração Bloomsbury (cuja versão mais completa está em Williams, 1980).

O caminho metodológico que Williams utiliza para chegar a essa conclusão é interessante. Em sua observação histórica das formações relacionadas à produção de arte e cultura, ele constrói dois eixos de análise, a partir dos quais é possível esboçar uma teoria mais geral: o eixo da organização interna da formação (que ele tipifica em função do grau de formalização dos associados); e o eixo das relações externas (que ele classifica em função do tipo de projeto/discurso que esse grupo apresenta em relação ao seu contexto mais geral. Em relação à organização interna, (i) a formação pode ser baseada em participação formal dos associados, ou (ii) não necessariamente precisa ser baseada em participação formal, mas pode ser instituída em torno de alguma manifestação pública coletiva bem clara, como uma exposição ou uma publicação, ou (iii) não se baseia nem em participação formal dos associados e nem em qualquer manifestação pública continuada ou sistemática, mas sim numa identificação grupal, muitas vezes manifestada de modo informal ou ocasional (Williams, 1992, pp. 68-9). E no que diz respeito às relações externas, a formação pode ser a) especializada, ou seja, aquelas que se alinham a um determinado discurso ou estilo de arte; b) alternativas, aquelas que visam construir espaços alternativos por acreditarem que as instituições existentes tendem a excluí-las; ou c) contestadoras, aquelas que, além de proporem espaços alternativos, visam *contestar ativamente* as instituições estabelecidas e as condições dentro das quais elas existem (Williams, 1992, pp. 70-1). Analisando diversas formações históricas, ele mostra que, apesar de não haver correspondência obrigatória entre os dois grandes quesitos de sua tipologia, a observação empírica mostra que a maioria das formações que carrega um posicionamento alternativo ou contestatório (tipos b e c) tende a ser organizada de forma mais “frouxa” (tipo iii). Ou seja, há uma tendência de associação entre a adoção de discursos de contestação e um menor grau de institucionalização/formalização na organização social. Não à toa, Williams observa que a proliferação das formações mais “frouxas” se intensifica a partir de meados do século XX, período em que se proliferam também as empreitadas mais experimentais na arte.

Essa “frouxidão”, nos termos de Williams (1992), reflete um outro tipo de institucionalidade – que a nosso ver pode ser simplesmente uma falta de formalização – que se manifesta em várias dimensões, como observaremos no próximo item 2.2.1. partir de exemplos empíricos. A “frouxidão” parece estar, por exemplo, intimamente ligada ao tipo de motivação que explica a adesão dos agentes ao agrupamento, que não é puramente profissional e nem se resume à ocupação de um “posto de trabalho” específico por um tempo específico e mediante um pagamento específico – ao contrário, passa por identificação, afinidade de ideias, de posicionamentos políticos (ainda que no âmbito de uma micropolítica) e até por relações de afeto (com os demais atores e com o trabalho em si). Trata-se de formações caracterizadas por uma institucionalidade que não é formal (como no caso de uma associação condicionada a uma remuneração e a um contrato, com funções e duração específicas), mas que, a nosso ver, não necessariamente deixa de ser forte – inclusive porque passa por relações de pertencimento.

De outro lado, são também formações mais flexíveis, em que os integrantes parecem ter mais autonomia para atuar em esferas paralelas. Isso ficará mais claro a partir das observações empíricas apresentadas no Capítulo 2.

Formações como a fração Bloomsbury, analisada por Williams (1980), o Grupo Clima, analisado por Pontes (1998 e 2010), ou o grupo Fluxus, no contexto da vanguarda americana dos anos 1960, por exemplo, apesar de não se definirem com a terminologia “coletivo”, carregam semelhanças com esse modelo de formação menos formalizado e mais flexível. Em todos esses casos, é possível encontrar uma justificativa da associação a partir do “afeto” e da “crença” (e não por questões puramente profissionais ou de semelhança de estilo) – ou, dito em outra palavra, a associação não é só profissional; por vezes até assume formas de um tipo de militância. E em todos os casos é notável também a reunião de pessoas com trajetórias e especialidades relativamente diferentes, que atuam tanto dentro do grupo como também individualmente, de modo que a produção entendida como “do grupo” dificilmente caberia em uma única categoria de produção artística ou intelectual³⁷.

A análise proposta por Williams é interessante, a nosso ver, porque nos possibilita enxergar organizações como as dos coletivos a partir de uma perspectiva histórica, e não como algo exclusivamente associado à formas contemporâneas de produção cultural. Williams também representa uma forma interessante de construir a ideia de que dimensão da organização social (expressa na ideia de formação) e a do projeto (discurso, estética) se relacionam, mas sem que isso signifique pressupor a primazia de uma sobre a outra³⁸.

Um movimento que, na história cultural, representa uma matriz importante para a compreensão de outras formações do tipo independente é o próprio Romantismo europeu. Em seu estudo *L'Élite Artiste* (Nathalie Heinich, 2005), que têm como foco o momento que corresponderia à formação de um campo literário na França pós-revolucionária (o mesmo objeto abordado por Bourdieu em *As regras da arte*) mostra como os agrupamentos, que também eram fenômenos centrais na cena cultural do

³⁷ O Fluxus se estabelece nos anos 1960, no momento da virada para a arte contemporânea (ou pós-moderna). A fração Bloomsbury, por sua vez, apesar de ter se estabelecido na virada para o século XX, ou seja, o período da Modernidade por excelência, apresentava, segundo Williams (1980) comportamentos e práticas considerados “de vanguarda”, que décadas depois, seriam incorporados pela burguesia como um todo – comportamentos esses pautados principalmente por uma celebração do indivíduo e por um tratamento bastante abstrato à noção de “social” (Williams, 1980). Tratava-se, portanto, segundo Williams, de um grupo à frente de seu tempo, que pregava alguns valores e práticas que viriam a ser dominantes alguns anos depois. Também faz sentido pensar no Grupo Clima, analisado por Pontes (1998 e 2010), a partir dessas ideias de Williams sobre formações independentes: o grupo, apesar de ser composto por membros da elite da sociedade paulistana, trouxe diversas inovações no campo (praticamente criaram a tradição da crítica), o que significa assumir um posicionamento que desafiava o escopo do pensamento que se produzia na época. E como fica claro a partir da exposição da autora, o grupo também não era “formalizado” ou “profissionalizado”, e em alguma medida podia ser tomado como “um grupo de amigos”, em que operavam relações de afeto e afinidade (incluindo alguns casamentos, como também se encontrou no objeto desta pesquisa, na própria fração Bloomsbury analisada por Williams e também em grupos como o Fluxus).

³⁸ Ver também Williams (2010 [1954]) e Williams (1959).

período, representaram uma espécie de “estratégia de existência” para os realizadores. Como Bourdieu, Heinich mostra que o surgimento de uma “teoria pura” da arte (a construção de uma ideia de “liberdade” da arte em relação a outros campos) e a própria construção da cultura como uma realidade superior em relação às necessidades mais vulgares da economia foram possibilitadas por um processo de construção da *singularidade* como valor máximo associado à personalidade artística, principalmente a partir da segunda metade do século XIX.

A excentricidade do artista, parte essencial dessa representação de singularidade, bem como a valorização dos pequenos grupos, aparecem como uma alternativa aos valores “mediócras” e a uma espécie de filistinismo, normalmente associados a tudo aquilo que era visto como “massificado” ou institucionalizado em demasia. Essa visão está associada também a uma concepção (ou crença) de que arte “verdadeira” deveria se opor à aplicação estrita de regras e à reprodução de modelos propostos pelos sistemas mais institucionalizados (como as academias). Segundo Heinich (2005), essa visão, tipicamente romântica, tenderia a fazer do trabalho artístico “uma empreitada puramente individual (o artista é a *arte em pessoa*), fulgurante (onde a convulsão do gênio vale mais do que a maturação da técnica), eletivo (só têm direito os que possuem o dom) e quase patológica, tão singular quanto a loucura.” (Heinich, 2005, p. 17, ver também Bourdieu 2002 [1992])³⁹.

A autora mostra também que esse pensamento marca a mudança de um paradigma *profissional* de arte (pressuposto no modelo das academias, com suas hierarquias de aprendizado e regras rígidas) para um paradigma que ela denomina como *vocacional*, centrado no indivíduo e em sua relação mais íntima com a criação, que a partir dos anos 1830 tenderia a se espalhar por todos os campos artísticos. Isso se explicaria também por mudanças históricas no campo das artes: após a supressão administrativa das corporações no fim do Antigo Regime e a reforma das Academias no pós-Revolução Francesa, não existiria mais uma instituição de alcance global, com regras válidas para todo o conjunto da profissão e possibilidade de controlar toda a atividade. Diferente tanto do regime artesanal, onde a corporação fazia esse papel, como também do regime profissional, onde predominava a ordem acadêmica (impondo condições e regras mais rígidas), a atividade do artista no século XIX, deixava de dispor de um sistema coletivo que representasse todos os interesses da profissão (ibidem, pp. 20-1) – o que também estava associado à intensa proliferação do número de produtores, como bem destacou Bourdieu (2002).

³⁹ É interessante, para exemplificar a proximidade desse discurso com formas independentes atuais, trazer a fala de um realizador da jovem geração contemporânea brasileira: “Eu estudei cinema. Eu fui expulso da escola, mas quando eu voltei para dar aula lá eles me deram o diploma. De repente, tenho um diploma. Tudo bem, mas eu sempre falo que eu fui expulso da escola. Eu demorei dez anos na minha vida para esquecer o que eu aprendi na escola. Quando eu comecei a realizar filmes, eu me sentia um formalista. Hoje eu percebo isso.” (Cristiano Burlan in Mostra de Tiradentes 2014a)

No entanto, como bem observa a autora, até a própria representação da singularidade do artista precisou alcançar um reconhecimento no nível coletivo para poder “existir” enquanto valor. A imagem do artista excêntrico e singular, que carregamos até hoje, precisou ser partilhada coletivamente para que os artistas românticos pudessem “existir” como representação perante à sociedade. A contradição aqui é, portanto, a de uma singularidade que necessita da dimensão coletiva para existir como tal – é preciso ser muitos para “existir” como singular (Heinich, 2005, pp. 21-2).

A autora observa que o surgimento de *círculos, fraternidades ou coletivos* (no francês, *collectifs*), compostos por artistas que estavam fora dos contextos mais institucionalizados e de maior reconhecimento (os salões) e que defendiam valores artísticos alternativos ou de contestação, tiveram o papel fundamental de criar e proliferar as representações coletivas associadas a esses artistas. Segundo a autora, foram esses agrupamentos, bem como outras instituições coletivas, garantiram que a singularidade, a excentricidade e a marginalidade, valores supremos proclamados pelos artistas românticos, ultrapassassem o nível individual (ou dos pequenos grupos) e pudessem chegar ao status de representações coletivas – permitindo, assim, que eles “existissem” (como bem coloca Heinich, só conhecemos essas representações hoje e as associamos ao Romantismo porque elas se tornaram coletivas, ultrapassando o âmbito dos pequenos grupos ou artistas singulares).

O agrupamento, nesse sentido, é o que permite vivenciar a prerrogativa da singularidade e da unicidade (ou no nosso caso, do “desencaixe” em relação ao modo de produção vigente) sem cair no risco de isolamento. Vale pontuar que os círculos ou agrupamentos descritos por Heinich também compartilhavam a característica de uma institucionalização mais frouxa, nos termos utilizados por Williams (1992). Heinich destaca também que os grupos eles reuniam poetas, pintores e escultores, ou seja, indivíduos que trabalhavam em linguagens diferentes, mas todos unidos sob a mesma denominação de *artista*. Grupos como o dos *Primitifs*, que tinham amor pelos gregos, ou dos *Barbus*, que tinham barba, ou das “sociedades poéticas” e fraternidades dos anos 1820 e 1830 (por exemplo, o *Salon de l’Arsenal*, a *Muse française*, o *Cénacle*), teriam se caracterizado pela “juventude de seus membros, pela oposição à tradição, pela idealização da atividade do poeta e por uma exaltação dos valores supremos que a poesia representou na arte” (Heinich, 2005, pp. 148-9). Como mostraremos no próximo capítulo, essas características de juventude, discursos de oposição aos valores mais estabelecidos e de exaltação de valores específicos do cinema também estão bastante presentes nos grupos independentes observados nesta pesquisa.

“Círculos, fraternidades, clãs, bandos, movimentos: esses diversos tipos de grupos se diferenciaram entre si por sua duração (de algumas semanas a alguns anos, mas raramente mais que uma geração), pela sua extensão e número de membros (que em alguns casos podem se contar em dedos de uma mão), por sua concentração geográfica (que

variava de um quarteirão a uma rede internacional), pelo seu grau de coesão (de fortes laços interpessoais até o anonimato), pelo seu grau de abertura (que variava desde uma adesão que seguia uma lógica esotérica até a auto-proclamação de pertencimento), pelo seu grau de formalização (que podia se limitar ao simples compartilhamento de uma sensibilidade comum). Os grupos viam sua identidade materializada por um nome (auto-proclamado ou inventado pela crítica), uma cerimônia inaugural, um manifesto, ou, sobretudo, uma publicação ou uma obra [...]. Esse fenômeno está no cerne do movimento romântico.” (Heinich, 2005, p. 155-6)

A CONTRADIÇÃO ENTRE INDEPENDÊNCIA E RECONHECIMENTO COLETIVO

Nos cenários independentes atuais, podemos notar uma necessidade semelhante à observada por Heinich junto aos românticos: a de construir uma categoria *comum* no seu caráter *fora do comum*. No mesmo sentido apontado por Heinich, podemos pensar que a *independência* também necessita de um certo grau de *institucionalização/estabelecimento* para “existir”. Heinich utiliza também os termos “marginalidade coletiva” e “institucionalização da transgressão”, que também são interessantes para pensar a contradição que encontramos aqui: é preciso de um reconhecimento, em nível coletivo (e, portanto, institucionalizado) das representações associadas à independência, para que os agentes possam existir como independentes. Esse reconhecimento é justamente o que diferencia um “independente” de um “dominado”, em sentido genérico, ou mesmo de um “perdedor” no campo.

Nas cenas de produção cultural independentes, nota-se uma peculiaridade que reside na contradição entre os diversos tipos de reconhecimento e a própria representação da independência. A representação de independência se mostra vulnerável aos processos de reconhecimento tanto por parte das instâncias de legitimação mais tradicionais, quanto também por parte do que seria um público amplo e diversificado (ou um “mercado”, no sentido mais comumente associado a esse termo). Essa tendência à recusa aos processos de reconhecimento também se explica pela presença da negação, genérica e deveras abstrata, a toda e qualquer forma de organização e enquadramento, já mencionada acima – que pode ser entendida a partir de uma representação, que opera como uma espécie de crença para alguns criadores, de que o excesso de parâmetros, estruturas e regras “mataria” a potencialidade da criação artística (que estaria associada a processos irracionais, imprevisíveis, imponderáveis e incomensuráveis⁴⁰).

A contradição que se apresenta, portanto, é: ao mesmo tempo que alguns processos de consagração e de “estabelecimento” são necessários para os atores sociais – já que deles dependem a sua existência, assim como sua probabilidade de conseguir

⁴⁰ O depoimento do realizador Affonso Uchoa na mesa de encontro com a crítica do seu filme *A vizinhança do tigre* (2014), em Tiradentes, ilustra bastante bem essa crença: “Qualquer análise ou leitura que

qualquer apoio para realizar os filmes e para exibi-los (o que passa pela construção de uma reputação ou “currículo”) –, esses mesmos processos também ameaçam sua representação como “independentes”. Isso faz com que a disputa envolvida na definição dessa categoria assuma contornos particulares.

Vale pontuar que essa contradição é uma das possíveis razões, a nosso ver, para a falta de um consenso sobre como nomear a produção fílmica de jovens realizadores, feita a baixos orçamentos e com estruturas organizacionais mais colaborativas que observamos aqui. A hesitação em assumir um determinado contexto (ou em assumir-se) explicitamente como independente parece operar como um tipo estratégia de precaução em vista à essa disputa. Isso porque, não raro, encontramos na pesquisa de campo discursos que tentam “deslegitimar” alguns filmes e produtores, argumentando, por exemplo, que um certo produtor não pode ser enquadrado como independente ‘de verdade’ porque recebeu recursos de um edital”, ou que um certo grupo “não é mais independente pois eles já realizaram filmes com custo de R\$ 1 milhão”; ou que “não é independente pois alguns de seus filmes já podem ser vistos em salas de cinema” (ou seja, no “mercado” comercial); ou ainda que “todos esses grupos já não são mais independentes porque já desfrutam de reconhecimento em festivais nacionais e internacionais”.

Interessante observar, no entanto, que apesar dessas constantes “ameaça” à representação de independência, muitos dos próprios realizadores independentes atuais – à exceção, provavelmente, daqueles que se situam na zona mais radical o *continuum* da independência – não só enxergam a necessidade de um certo grau de institucionalização como também claramente caminham em direção a isso. Esse processo viabilizaria condições um pouco mais confortáveis para sua existência, ainda que parte da representação da independência esteja associada justamente a um certo elogio ao desconforto, expresso, por exemplo, num respeito por aqueles que seguiram sua vocação e realizaram seus filmes mesmo nas condições mais adversas – seguindo a máxima de que “*un grand homme doit être malheureux*” (Honoré de Balzac, 1830).

A tentativa desse jovem cinema independente de “construir seus próprios circuitos” (que aparece em algumas falas de realizadores citadas neste capítulo e voltará a ser tema do Capítulo 4), negando as estruturas “antigas” que já não se apresentam a eles como satisfatórias ou suficientes, tem a ver com esse processo de tentar construir condições para sua própria existência (tanto a existência simbólica como também a material). Nesse sentido, os próprios agrupamentos analisados aqui (quer se denominem como coletivos, quer não), podem ser entendidos não só como dispositivos de demarcação de um posicionamento específico (um contradiscurso), mas também como parte de uma estratégia de existência.

fizemos do meu filme reduz a potencialidade das imagens que aparecem na tela, que falam por si só” (Affonso Uchoa in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014c). A negação ao “estabelecido” também pode ser exemplificada com um depoimento do realizador Cristiano Burlan já citado aqui: “eu estudei cinema; fui expulso da escola [...] e demorei 10 anos para esquecer tudo o que eu tinha aprendido lá” (Cristiano Burlan in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014a).

CAPÍTULO 2

ORGANIZAÇÃO INTERNA: TRABALHO E PRODUÇÃO DE FILMES

“amador, adjetivo. 1. O que ama, o que tem amor a alguma pessoa; amante. 2. Aquele que gosta muito de alguma coisa; amante, apreciador, entusiasta. 3. Quem se dedica a uma arte ou um ofício por gosto, por curiosidade, não por profissão; curioso, diletante. 4. Aquele que ainda não domina ou não consegue dominar a atividade a que se dedicou, revelando-se inábil, incompetente.

É preciso que toda obra seja um ato de resistência? Esse único ato que resiste à morte, à eterna luta contra a separação do profano e do sagrado. O amor é um ato de resistência?”(AMADOR, 2014. [trecho da locução de abertura do filme de Cristiano Burlan]).

Como apontado no capítulo anterior, a definição de cinema independente que adotamos aqui é relacional, ou seja, pressupõe uma relação de diferenciação de algumas características do cinema industrial. Vimos também que essa diferenciação pode ser estabelecida a partir de várias dimensões analíticas. O foco deste capítulo é compreender a produção independente a partir da dimensão específica das práticas de trabalho envolvidas no processo de realização dos filmes.

A pesquisa empírica realizada mostrou que dimensão da organização do trabalho e da produção tem uma centralidade especial na construção do posicionamento e do discurso dos realizadores independentes observados. Como ficará claro no decorrer deste capítulo, ao observarmos essa dimensão, procuramos compreender não somente o conjunto de práticas e ações realizadas no dia-a-dia dos agentes produtores (por exemplo, tipos de divisão do trabalho praticadas ou tipos de vínculos que eles possuem com seus grupos de trabalho), como também os tipos de valores e representações que eles associam à atividade de “trabalhar em cinema”.

Essa ênfase no que poderíamos chamar de uma dimensão simbólica do trabalho não foi definida a priori, mas se mostrou um elemento importante de ser considerado no decorrer da observação empírica. A centralidade desse elemento se explica por algo que, posteriormente, passou a ser um achado da pesquisa: o fato de que, nesse cenário

de produção independente, a motivação para o trabalho não se explica por uma lógica puramente racional, econômica ou profissional (por exemplo, relacionada à perspectiva de remuneração financeira ou à possibilidade de construir uma carreira de sucesso dentro dos parâmetros mais tradicionais do campo), mas sobretudo pela lógica da crença ou do ideal (frequentemente expressa em depoimentos como “eu trabalho dessa forma porque *acredito* nesse modelo”, ou “eu trabalho em projetos em que acredito e em que há pessoas que pensam parecido comigo”, ou “para mim, fazer cinema é isso”). Detalharemos esse aspecto adiante. Por ora, basta destacar que, colocando o foco nas práticas e representações relacionadas ao modo de produzir, neste capítulo buscamos compreender a *organização interna* do cenário contemporâneo de produção independente de filmes. Nos dois capítulos a seguir, o foco muda da organização interna para o ambiente que garante a existência dessa produção (circuitos, mercados, instâncias de legitimação).

Não há dúvida de que as dimensões custo/possibilidades de financiamento e organização do trabalho e da produção estão relacionadas: é bastante óbvio que uma estrutura de produção de filme que dispõe de um orçamento de, suponhamos, R\$ 5 milhões, e outra que dispõe de um orçamento de R\$ 100 mil vão se organizar de maneiras diferentes. De qualquer forma, nos interessa aqui questionar a ideia de que a existência de padrões mais colaborativos e horizontais de organização do trabalho nos cenários independentes explica-se simplesmente pela ausência de recursos financeiros suficientes para adotar uma organização completamente profissional/racionalizada – explica-se somente pela contingência, poderíamos dizer. Essa prerrogativa, em primeiro lugar, supõe a ideia de existe um único padrão de organização da produção “correto” e que todos os atores do campo têm por objetivo chegar neles⁴¹. Discordamos dessa prerrogativa sobretudo porque nos interessa mostrar que não somente o fator dinheiro, mas sobretudo a *posição ocupada pelos agentes no campo* (por exemplo, a posição de independente, associada a uma trajetória histórica específica, a valores e crenças específicos, a referências específicas) explica os padrões de organização da produção adotados. Como procuraremos mostrar aqui, a adoção de certas práticas de organização do trabalho é justamente um dos aspectos mais centrais da inserção que os agentes ditos independentes estabelecem no campo.

A ênfase dada, nesta análise, à dimensão da organização do trabalho e da reitera a ideia, trazida na Apresentação, de que uma obra ou produto cultural não se reduz aos seus aspectos estéticos/comunicativos, nem aos meios e tecnologias de que se utiliza para existir, e nem tampouco aos seus aspectos econômicos, defendendo que as próprias configurações sociais da produção são uma dimensão central para sua compreensão. Vale retomar aqui a ideia de James (1989) de que o “cinema” não significa somente as tecnologias e meios que o suportam, como também não significa somente

⁴¹ Essa última interpretação está associada à ideia, a nosso ver muito bem combatida por Migliorin (2011), de que esses grupos de cinema independente que vêm ganhando projeção nos últimos anos tenderiam a “profissionalizar-se” à medida que fossem conquistando recursos (como se sua lógica de funcionamento se explicasse por uma “fase”, o que consiste numa espécie de visão evolucionista do campo).

um conjunto de imagens e opções estéticas (o *texto filmico*), mas significa, sobretudo, um conjunto de práticas realizadas dentro de um certo modo de organização da produção, que resultam num produto “filme”. Ou, como citou o crítico Pedro Maciel Guimarães num seminário sobre processos de criação ocorrido na Mostra de Cinema de Tiradentes de 2014:

“Alain Bergala [crítico e diretor francês] diz que todo filme acaba por parecer com o método que está na sua gênese. É também, e acima de tudo, uma radiografia de uma história de amor, feliz ou infeliz entre o cineasta e seus personagens. Entre o cineasta e seus atores.” (Pedro Maciel Guimarães in Mostra de Tiradentes, 2014a)

Para a análise da organização do trabalho e da produção realizada aqui, foi conduzido um estudo de caso com 5 grupos de realizadores associados ao “novíssimo” cinema. No item 2.1, apresentaremos o desenho do estudo de caso e os grupos selecionados. No item 2.2, discutiremos sobre os modos de funcionamento desses grupos e suas principais características, discutindo os achados do estudo de caso com realizadores.

2.1. O ESTUDO DE CASO

Esta etapa da pesquisa foi conduzida a partir de um estudo de caso com alguns realizadores do “novíssimo” cinema. Optamos por definir como unidades do estudo de caso, em vez de diretores individuais, núcleos coletivos de produção (por exemplo, empresas produtoras, coletivos ou qualquer tipo de agrupamento). Essa opção se explica por alguns achados importantes do período de observação prévia. Em primeiro lugar, porque notamos que, nesse cenário, apesar de ser comum os indivíduos assinarem a direção de um filme, o uso da autodefinição “diretor” ou mesmo “autor” é bem menos frequente do que o uso da nomenclatura “realizador” (ou *filmmaker*, na literatura de língua inglesa, ver James, 1989, ou Holmund and Wyatt, 2005). Isso pode ser explicado, em primeiro lugar, pelo fato de nomes como “diretores” ou “autores” estarem carregados de uma certa representação de *status* e hierarquia, que via de regra é negada pelos agentes independentes. Mas isso certamente também se explica pelo fato de serem comum, no cinema independente, que os agentes realizem mais de uma função específica, em diferentes filmes ou num mesmo filme. Isso pressupõe um envolvimento com diversas etapas do processo e não só com a direção. O termo “diretor”, nesse sentido, é mais usado pelos realizadores quando eles estão ocupando tal função numa produção específica do que para designar uma identidade profissional de forma mais ampla. A escolha por tomar como unidade de análise os agrupamentos e não os indivíduos isoladamente nos permite observar a forma pela qual os diferentes indivíduos se engajam em diferentes projetos.

Outro fator que explica nossa opção por tomar os agrupamentos como foco é a importância que ganha, no cenário do “novíssimo” cinema, as unidades de produção que vem sendo designadas como *coletivos* (ver Migliorin, 2012; Paiva, 2011; Mostra de Cinema de Tiradentes, 2013a e 2014a). Como não há ainda muitos estudos que analisam esses tipos de organização grupal, julgamos interessante tomar os próprios grupos como unidade de análise, a fim de colaborar para o aprofundamento da compreensão de seu funcionamento.

O caminho para a seleção dos grupos que fizeram parte dessa etapa do estudo começou por uma observação prévia do cenário que vinha sendo chamado de “novíssimo” cinema brasileiro: acompanhamento de matérias de jornal ou de mídia especializada e de seleções oficiais e resultados de festivais/mostras (incluindo os que serão mencionadas no Capítulo 3). A partir daí, identificamos alguns grupos que já tinham realizado filmes de longa-metragem e de baixo orçamento e que fossem reconhecidos por instâncias atuantes no cenário que se constitui como independente (por exemplo, grupos frequentes em seleções oficiais de mostras como a de Tiradentes, no cenário nacional, e o festival de Roterdã, no cenário internacional⁴²). O primeiro recorte, de filmes de longa-metragem foi necessário para garantir uma unidade mínima entre os casos. Mesmo sabendo da importância dos filmes de curta ou média metragens no cenário independente, seria inadequado, a nosso ver, comparar grupos que nunca realizaram um longa com grupos que já realizaram, já que as necessidades e práticas envolvidas na produção de cada formato são muito distintas. Em relação ao orçamento, estamos trabalhando com grupos que produziram filmes considerados “de baixo orçamento” pelo critério estabelecido pelo Ministério da Cultura – ou seja que possam ser finalizados com no máximo R\$ 1,8 milhão⁴³. O terceiro recorte, a seleção de grupos com maior reconhecimento na mídia e presença em seleções e premiações de mostras ou festivais no período entre 2009 e 2013, foi uma forma de certificar que estávamos selecionando grupos representativos do universo em questão.

As unidades do estudo de caso, então, são agrupamentos de realizadores (sejam eles definidos como coletivos, empresas produtoras ou outro tipo de associação) que possuem trajetória de trabalho em conjunto (ou seja, que não tenham se unido somente para a realização de um filme, na lógica mais típica do trabalho por projeto), que já produziram filmes de longa metragem de baixo orçamento e cuja produção já tenha algum reconhecimento nos circuitos específicos.

⁴² Essas instâncias serão apresentadas no capítulo seguinte.

⁴³ Esse é o teto estabelecido pelo edital de Filmes de Baixo Orçamento da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em sua última edição (2012).

O estudo de caso foi conduzido com 5 grupos de realizadores do “novíssimo” cinema (ou do cenário contemporâneo de cinema independente): Alumbramento (de Fortaleza, CE), Teia (de Belo Horizonte, MG), Trincheira (de Recife, PE), Filmes do Caixote (de São Paulo, SP) e Duas Mariola (do Rio de Janeiro, RJ), a serem descritos no item 2.3. Foram conduzidas entrevistas coletivas (com mais de um integrante) e/ou individuais com participantes do grupo, em que focamos aspectos como trajetórias (do grupo e individuais), processos de trabalho e de criação, tipos de associação estabelecidos, motivações para o trabalho, pontos de vista sobre o cinema, pontos positivos e dificuldades de produzir da forma como eles produzem, avaliação das políticas e meios de financiamentos existentes e perspectivas futuras.

ALUMBRAMENTO (FORTALEZA, CE)

O Alumbramento é um grupo formado e sediado em Fortaleza, e sua existência pode ser entendida como parte de um processo de efervescência cultural que teve início na cidade de Fortaleza no início dos anos 2000 – que tem como marcos a inauguração do Instituto de Arte e Cultura do Ceará (conhecido como Instituto Dragão do Mar, organização social vinculada à secretaria estadual de cultura, que oferece diversos cursos livres na área de artes), da Vila das Artes (que abrigou um projeto de Escola do Audiovisual, bastante importante para a proliferação de novos realizadores na cidade) e, posteriormente, a consolidação dos bacharelados e licenciaturas em artes da Universidade Federal do Ceará (entre eles, o curso de Cinema e Audiovisual, fundado em 2010; e o de Artes Cênicas, de 2009).

O Alumbramento se forma em 2006, a partir da reunião de jovens criadores de diversas áreas artísticas, em torno da figura de Ivo Lopes Araújo (que, além de dirigir filmes próprios, também vem sendo reconhecido como um promissor diretor de fotografia, tendo atuado recentemente em uma série de filmes brasileiros de perfil mais autoral, como o recente *Tatuagem*, 2013, do pernambucano Hilton Lacerda). Atualmente, o núcleo central do grupo é composto por Ivo, os irmãos Luiz e Ricardo Pretti, os primos Guto Parente e Pedro Diógenes (todos esses realizadores) e Caroline Louise (produtora de grande parte dos trabalhos do grupo).

Ivo Lopes Araújo havia ido morar no Rio de Janeiro para cursar a graduação em Cinema na Faculdade Estácio de Sá, onde conheceu os gêmeos Luiz e Gustavo Pretti. Ao retornar a Fortaleza, Ivo começa a reunir um grupo bastante heterogêneo, com agentes engajados em diversas linguagens artísticas, e chama os irmãos Pretti para se juntar a eles em Fortaleza. O Alumbramento surge, então, como um grupo grande, de cerca de 20 pessoas, que depois foi se reduzindo e focando suas atuações na área do cinema (de curta e longa metragem). Diversos dos criadores que estiveram presentes nas primeiras reuniões que deram origem ao grupo até hoje orbitam ao seu redor, como Danilo Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Thais de Campos, Rúbia Mércia, Themis Memória e Ythallo Rodrigues.

Ivo, ao lado dos realizadores Alexandre Veras e Gláucia Soares (que também estiveram presentes no início do movimento que se consolidou no Alumbramento) também estiveram ligados ao projeto da Escola do Audiovisual (curso de extensão com duração de 2 anos). Alexandre Veras é um dos fundadores do antigo espaço Alpendre, um espaço e grupo artístico que articulava criadores de diversas linguagens, e que, segundo Ivo (em entrevista concedida à autora), é “onde tudo começou”, referindo-se ao próprio movimento de efervescência cultural que geraria o Alumbramento.

Ikeda (in Ikeda, sem data) pontua a importância da profusão da internet e das ferramentas *peer-to-peer* para o estabelecimento do grupo e sua consolidação como produtores de um conteúdo associado a questões mais urbanas e a temas, de alguma maneira, universais:

“Se alguns anos atrás era impossível para o público de Fortaleza conhecer filmes mais obscuros da mesma forma que o público de Rio e São Paulo, hoje, essas barreiras se quebraram. Era comum ouvir nas reuniões da Alumbramento discussões sobre o novo filme de Pedro Costa, Bela Tarr, Albert Serra, Apichatpong Weerasethakul, entre outros. É como se, através da internet, o cinema de Taiwan fosse muito mais próximo do que o cinema de Salvador, por exemplo. De fato, outra característica do grupo é a ausência das representações tradicionais do Nordeste, seja de questões sociais, ou mesmo “folclóricas” ou “culturalistas” ligadas a um interior rural. Afasta-se do rótulo do “cinema regionalista”, ligado a elementos como o sertão, o cangaço, a seca e a miséria, para aproximar-se do contexto da vida urbana dos jovens das grandes cidades”. (Ikeda, sem data)

O Alumbramento ganhou bastante projeção em 2010, quando o filme de longa-metragem *Estrada para Ythaca*, realizado com menos de R\$ 5 mil, oriundos de recursos dos próprios realizadores e com todas as funções assinadas coletivamente por Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, ganhou o Prêmio Aurora de Melhor Filme pelo júri jovem e pelo júri da crítica na Mostra de Cinema de Tiradentes. Para críticos e pesquisadores como o próprio Marcelo Ikeda (2011, ver também Ikeda, sem data), bem como Cléber Eduardo Miranda dos Santos (curador da Mostra de Cinema de Tiradentes), *Ythaca* é um dos grandes marcos do que alguns vêm chamando de “novíssimo” cinema brasileiro. Com ele, o grupo ganhou projeção nacional e também começou a ser reconhecido internacionalmente (o filme fez parte das seleções oficiais do BAFICI, de Buenos Aires, e do Viennale, de Viena).

A projeção de *Ythaca* ajudou a desconstruir a ideia de que seria “impossível” fazer um cinema de reconhecimento sem orçamentos estrondosos e uma equipe gigantesca e especializada. Por um misto de contingência e bandeira política, os 4 realizadores se revezaram nas funções de roteiro, direção, fotografia, montagem e som, além de terem atuado no filme (e os irmãos Pretti ainda assinam a trilha sonora), marcando uma

ruptura com o modo vigente de pensar e fazer cinema, que opera principalmente na dimensão da organização social da produção. Como bem declarou Guto Parente em entrevista para Paiva (2011), se o cinema brasileiro viveu, há alguns anos, o momento da Retomada, agora “é o momento de tomada” (Parente in Paiva, 2011).

Ikeda destaca, sobre *Ythaca*, que:

“Não se buscava uma estrutura de funcionamento do set como um ‘filme profissional’: é nesse elogio ao ‘amadorismo’, ao cinema ‘como vocação e não como profissão’ que *Estrada Para Ythaca* moldou um modo de produção extremamente compatível com seu próprio tema. Pois a narrativa do filme envolve justamente quatro amigos que embarcam numa espécie de *road movie* pelo interior do Ceará em busca das lembranças, dos vestígios, de um quinto amigo morto”. (Ikeda, sem data)

O Alumbramento é nome frequente nas mostras e festivais do circuito do cinema independente, e, apesar de ainda ter pouco acesso a financiamento público para sua produção (até pelo fato de Fortaleza e o Ceará disporem de menos linhas de apoio quando comparados a outros municípios e Estado), produziu recentemente o filme *Linz - quando todos os acidentes acontecem* (2013), cuja direção é assinada por Alexandre Veras, contemplado pelo edição de apoio a produções de baixo orçamento do Ministério da Cultura (o filme teve custo de R\$ 1,2 milhão). Para Ikeda (s.d.), a seleção nesse edital é um indício de que o nome Alumbramento já começa a “agregar valor” aos projetos.

É notável também que grupo já venha realizando parcerias importantes com importantes atores relacionados à distribuição, como a Vitrine Filmes e a Lume (que lançou o box de DVDs de filmes de curta e longa metragem do grupo); bem como recentes relações de coprodução com empresas maiores (a carioca Bananeira filmes).

Dentre os grupos que fizeram parte do estudo de caso, o Alumbramento é o que mais se aproxima do pólo ideal-típico de um “coletivo”, o que está relacionado ao próprio fato de o grupo estar sediado numa cidade que ainda está relativamente fora do circuito mais industrial do cinema no Brasil. Destaca-se ainda que o Alumbramento é o grupo com maior reconhecimento junto às instâncias de legitimação aliadas a posturas mais independentes, bem como a principal referência para alguns novos coletivos que passam a surgir⁴⁴. Em alguma medida, isso se reflete na própria auto-representação do grupo, como se pode notar no texto de apresentação presente em seu site:

“Definitivamente não aceitamos a formatação. A beleza do nome Alumbramento está no que ele tem de indefinível e enigmático.[...] Existe o amor. O amor pelo que fazemos. [...] Voltemos pro começo

⁴⁴ Por exemplo, em conversa com um integrante do grupo Filmes de Plástico, de Contagem, Minas Gerais (grupo com integrantes um pouco mais jovens, que finalizou seu primeiro longa-metragem somente em

de tudo então: o que nos une é a vontade de criar juntos. Somos artistas e queremos viver da nossa arte. Acreditamos na possibilidade de se existir nesse mundo podendo se dedicar à criação e à construção de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas. Arrisquem uma possível definição para a Alumbramento: viver a utopia.” (Alumbramento, 2014)

TEIA (BELO HORIZONTE, MG)

A Teia define-se atualmente como um “centro de produção audiovisual”, embora já tenha se definido como coletivo em outros momentos. Fundada em 2001, hoje agrega os realizadores Clarissa Campolina, Sérgio Borges, Leonardo Barcellos e Pablo Lobato, além da produtora Luana Melgaço⁴⁵.

Assim como o grupo descrito anteriormente, a Teia também pode ser entendida como parte do que seria, nas palavras de Valente, um movimento de efervescência na cena de produção artística de Minas Gerais: o cinema “experencial” mineiro, que tem suas origens na geração anterior de Eder Santos e Cao Guimarães (Valente, 2006) – um cinema menos narrativo e mais experimental, que estabelece um diálogo com a videoarte. Valente observa, como parte desse novo cenário, outros produtores relevantes, como Carlos Magno, Conrado Almada, Leandro HBL, Sávio Leite e Tania Anaya, expoentes de um cinema “esplendidamente contemporâneo, onde a produção em digital é particularmente marcante” (idem). O autor também chama atenção para as instituições e movimentos que teriam fomentado o surgimento dessa cena, dentre os quais ele lista os festivais Curta Minas, Indie, Fluxus e Forum.doc, o Centro de Estudos Cinematográficos, e a sala de cinema Humberto Mauro (programada por Daniel Queiroz e que tem uma das programações mais “radicais”, segundo Valente, do cenário nacional).

Parte dos realizadores da Teia conheceram-se na graduação de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – apesar da efervescência da “cena” descrita por Valente, Belo Horizonte não tem ainda um curso superior público na área de cinema, há somente um curso de Cinema e Audiovisual na rede privada UNA. A opção por dividir um espaço comum – um “teto comum”, como eles mesmos definem a Teia em entrevista – surge tanto da necessidade de dividir custos quanto da escolha por estar perto de outros realizadores com concepções parecidas relacionadas ao modo

2014, e que talvez já possa ser entendido como uma geração posterior à do “novíssimo” cinema), o Alumbramento foi mencionado como a principal inspiração, pelo fato de manter um modo de funcionamento “realmente” coletivo, mesmo depois de já obter algum reconhecimento junto a instâncias mais tradicionais do cinema brasileiro (como, por exemplo, editais de apoio à produção).

⁴⁵ No momento da pesquisa de campo, a Teia agregava também a realizadora Marília Rocha, que atualmente aparece mais listada como realizadora no site do grupo. No momento da pesquisa, já se constatava, no grupo, uma possibilidade de a realizadora (que não pôde participar das entrevistas) optar por seguir uma espécie de “carreira solo”.

de fazer cinema (algo de extrema importância num contexto em que não havia um “mercado” de cinema muito bem consolidado).

“A sede da Teia personifica várias decisões e princípios que os moveram nessa junção de esforços: primeiro, a definição de que este espaço comum não fosse uma sala comercial; depois, a condição de que naquele lugar não se faria publicidade [...], finalmente, uma questão de necessidade: o aluguel baratinho daquela casa simples, localizada em um bairro ‘não da moda’” (Valente, 2006b)

Até hoje, como ficou claro na visita a campo e nas conversas realizadas com o grupo, a institucionalidade da Teia se articula muito em função da casa. “A Teia é isso”, diz um integrante apontando para a casa ao seu redor. O fato de o grupo, que até pouco tempo atrás definia-se como coletivo (em seu livro comemorativo de 10 anos, datado de 2012, ainda se usava essa definição), hoje se definir como um “teto” revela também mudanças decorrentes do próprio amadurecimento dos realizadores. Com estilos consideravelmente diferentes (ainda que com muitos pontos em comum) e um grande grau de autonomia em relação ao grupo (que se expressa, por exemplo, na realização de uma série de projetos paralelos individuais ou em parceria com outros grupos/realizadores), os realizadores da Teia vivenciam uma espécie de crise em torno da denominação coletivo e de sua própria associação⁴⁶. Como mostraremos adiante, hoje já acontece de os filmes propostos por realizadores diferentes da mesma Teia concorrerem entre si nos editais.

Mas há ainda uma representação comum e alguns projetos notáveis que fortalecem a Teia como um grupo – inclusive projetos que envolvem a participação de todos os membros, como a publicação de 10 anos do grupo ou o projeto Tecer (2009, um misto de oficinas, debates e mostra sobre a produção audiovisual contemporânea).

A Teia teve obras exibidas e premiadas em importantes festivais nacionais (incluindo o de Brasília e do Rio de Janeiro) e internacionais, mais do que qualquer outro grupo pesquisado aqui. Um momento bastante importante foi a premiação de *O céu sobre os ombros*, dirigido por Sérgio Borges e realizado com um orçamento de cerca de R\$ 200 mil, no Festival de Brasília em 2011 (melhor filme, melhor direção e prêmio especial do júri). O grupo também consegue, com relativa frequência, acessar recursos públicos por meio de editais ou parcerias, e alguns filmes já passam a conseguir orçamentos consideravelmente maiores (*Girimunho*, 2011, de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr – ex -Teia–, teve orçamento de R\$ 1 milhão, somando diversas fontes de financiamento, inclusive fundos internacionais).

⁴⁶ A “autonomia” (que poderíamos definir também como um descolamento) se expressa de forma mais extrema no caso de Marília Rocha, que, ao que parece, desvinculou-se do grupo em 2014, e de Pablo Lobato, que possui uma trajetória individual e um diálogo específico com a área das artes visuais.

TRINCHEIRA (RECIFE, PE)

A Trincheira é um grupo de Recife, fundado em 2003, e que reúne hoje os realizadores Marcelo Lordello, Leonardo Lacca e Tião (pseudônimo de Bruno Bezerra). A Trincheira se autodefine como uma produtora que opera num modelo menos hierárquico e mais coletivo de produção. Em algumas fontes, como Mendonça Filho (2008), a Trincheira aparece diretamente definida como coletivo.

O contexto recifense é bem peculiar. Diferentemente de cenários como Fortaleza e mesmo Belo Horizonte, em que não há tantos editais e programas de fomento ao cinema, a produção de Recife é bastante estimulada pelo edital estadual de Pernambuco (o Funcultura), que destina quase R\$ 12 milhões anuais para o fomento ao audiovisual. Esse edital tem um papel importante no processo que transformou a cena audiovisual pernambucana numa das mais importantes do país. Diferentemente das duas cidades que citamos de exemplo, Recife também já “existia” no campo do cinema nacional desde pelo menos a geração anterior, de Cláudio Assis, Paulo Caldas, Lírio Ferreira e o grupo da produtora Parabólica Brasil – que, por sua vez, estiveram relacionados à “transformação” da cena cultural da cidade que aconteceu ainda nos anos 1990, em torno do chamado movimento Mangue (ver Calazans, 2008). A “novíssima” cena, em Recife, está enraizada, portanto, num caldo cultural bastante peculiar, tanto estética/temática quanto institucionalmente.

De outro lado, ao contrário do cinema tipicamente realizado em pólos como São Paulo e Rio de Janeiro, o cinema recifense assume formas (inclusive estéticas) menos industriais, o que possivelmente está ligado à ausência de mercados consolidados de publicidade e de televisão na cidade. Fato é que gerações que estão produzindo atualmente em Recife desfrutam de momento bastante especial: têm um fomento à produção consideravelmente institucionalizado (por conta de caminhos que foram abertos pela geração que hoje tem por volta de 50 anos), e não têm ainda as limitações trazidas por um mercado institucionalizado ou concorrido demais. O cenário em que produz a geração que hoje tem entre 30 e 40 anos (como dos realizadores da Trincheira, do grupo Símio, entre outros realizadores de bastante reconhecimento como Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso), e mesmo a geração imediatamente anterior (que inclui Kléber Mendonça Filho, do aclamado *O som ao redor*, 2012), portanto, é possivelmente o mais promissor do campo de produção cinematográfica nacional.

As instituições relacionadas ao cinema em Recife e em Pernambuco também já são mais desenvolvidas em comparação a outras localidades do Brasil (por exemplo, há o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, o curso livre e a excelente programação da Fundação Joaquim Nabuco, e uma série de mostras e festivais como o Janela Internacional de Cinema do Recife).

Dois dos realizadores da Trincheira, Lacca e Tião, conheceram-se ainda no ambiente o colégio, e Lordello os conheceu na faculdade (de Comunicação, na Universidade Federal de Pernambuco). Os três trabalharam em parceria, revezando-se nas funções dos filmes dirigidos por cada um deles, durante a maior parte da trajetória do grupo. Atualmente, ainda que em menor proporção do que se nota na Teia, a proliferação dos projetos, decorrente também do maior acesso a recursos de editais, tende a fazer com que sejam menos frequentes os projetos em que os três realizadores trabalham juntos.

Um momento bastante marcante para o grupo foi o ano de 2008, quando o curta-metragem *Muro* (dirigido por Tião e com direção de arte de Leonardo Lacca, também da Trincheira), vence o importante prêmio Regard Neuf da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. Na ocasião, Tião tinha apenas 25 anos e havia ganhado um prêmio de roteiro da Prefeitura do Recife para realizar o curta. Neste ano de 2014, Tião conquistou mais um prêmio na Quinzena, o de melhor curta-metragem, com *Sem coração* (codirigido com Nara Normande). Um outro momento importante foi o curta *Décimo Segundo* (2007), de Leonardo Lacca, premiado em Brasília, em Santa Maria da Feira (Portugal) e no Cine Ceará (Dias, 2008).

Recentemente, *Eles voltam*, dirigido por Marcelo Lordello e com orçamento de cerca de R\$ 250 mil (o filme foi todo rodado com cerca de R\$ 50 mil de um edital para curta-metragem, e depois foi contemplado por um edital para finalização), foi premiado em diversos festivais, entre eles Brasília (2012, melhor filme), no Festival Indie Lisboa (2013), além de ter sido o único filme brasileiro a concorrer ao prêmio Hivos Tiger, o principal do Festival Internacional de Roterdã na edição de 2013. *Eles voltam* foi exibido em Brasília, Roterdã, Lisboa, Nova York, Coreia do Sul, San Francisco, Rio de Janeiro, Tiradentes, Londrina e Recife (Dib, 2013).

Atualmente, segundo Lacca em entrevista para Dib (2013), estão em desenvolvimento diversos longas dos 3 diretores (em fases diferentes): *O verão está quase acabando* (de Tião), *Edificante* (de Lordello) e *Grau de Parentesco* (de Lacca) estão em fase de desenvolvimento de roteiro; *Paterno* (de Lordello) está em pré-produção; *Animal Político* (Tião), *Permanência* e *Seu Cavalcante* (Lacca) em fase de finalização. O aumento de projetos com acesso a recursos públicos reflete não só um amadurecimento do grupo e dos realizadores, como também o bom momento que vive o cinema recifense: na edição de 2013 edital de Audiovisual do Estado de Pernambuco, 6 projetos da Trincheira foram aprovados, nas categorias produção de longa-metragem, finalização de longa-metragem, distribuição de longa-metragem, difusão (DVD comemorativo de 10 anos) e desenvolvimento de roteiro de longa-metragem.

FILMES DO CAIXOTE (SÃO PAULO, SP)

O Filmes do Caixote é um grupo de realizadores de São Paulo que surge por volta de 2004 como uma espécie de “casa na árvore”, metáfora utilizada por um integrante em entrevista concedida: um grupo de amigos com interesses em comum e recém saídos da faculdade que, por medo de se dispersar, reuniram-se em torno de uma “assinatura comum”. Entre 2005 e 2006, o grupo é oficialmente batizado. Segundo a integrante Juliana Rojas, o nome ‘Caixote’ justifica-se da seguinte forma: “Não queríamos nada romântico. E um caixote é prático e simpático, onde você coloca as coisas e elas se juntam” (Juliana Rojas in Carneiro, 2013).

O medo de “dispersar” fazia bastante sentido no cenário paulistano do início dos anos 2000, em que as possibilidades alternativas de uma existência no cinema ainda eram bastante escassas. O grupo conta que, da turma da graduação em Cinema (atual Audiovisual) somente 4 pessoas (incluindo eles próprios) seguiram trabalhando com cinema; os demais migraram para teatro, artes visuais ou publicidade. Como já mencionamos, o fato de São Paulo ser um dos pólos do “grande” cinema no contexto nacional, e especialmente o fato de ser o mais importante pólo do setor de publicidade do país, configura um ambiente pouco aberto para a atividade cinematográfica em suas formas menos industriais (até pelo fato de as condições de concorrência serem muito acirradas).

Atualmente, os membros do Filmes do Caixote são Juliana Rojas, Marco Dutra e Caetano Gotardo, que se conheceram no curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, além de Sérgio Silva e João Marcos de Almeida (que cursaram Rádio e TV na Cásper Líbero). O grupo também agrega outros realizadores, a quem se referem como “satélites”, com quem realizam parcerias constantes, como Gabriela Almeida Amaral (realizadora baiana radicada em São Paulo, que escreveu o roteiro de *Quando eu era vivo* com Marco Dutra, que também já montou 3 curtas escritos e dirigidos pela realizadora), Daniel Turini (que também dirige e geralmente faz o som dos filmes do Caixote), Matheus Rocha (que normalmente fotografa os filmes), entre outros.

Todos os realizadores do Filmes do Caixote são escritores e diretores de filmes, mas eles também realizam outras funções, dentre as quais se destaca atualmente a montagem (mas já se alternaram também nas funções de fotografia, som e produção nos filmes de curta metragem do grupo). Ainda que os filmes tenha estilos diferentes, é notável que os realizadores do Caixote compartilhem a tendência de trabalhar com re-apropriações do cinema de gênero (flertando com o suspense, o musical, entre outros).

O grupo ganhou considerável projeção quando *O lençol branco* (2004), curta metragem de conclusão de curso assinado por Dutra e Rojas, foi selecionado para a mostra *Cinéfondation* do Festival de Cannes, destinada a produções realizadas no âmbito de escolas ou universidades. Essa conquista fez com que eles entrassem em contato com

Sara Silveira, sócia da produtora Dezenove Som e Imagem (de Carlos Reichenbach), que passou a trabalhar como produtora de seus filmes – diferentemente de grupos como Teia e Alumbramento, o Filmes do Caixote prefere terceirizar a função de produção dos filmes. *Um ramo* (também de Juliana Rojas e Marco Dutra e montado por Caetano Gotardo), curta de 2007 produzido pela Dezenove e apoiado por um edital da Prefeitura de São Paulo, também foi apresentado em Cannes, na Semana da Crítica. Depois disso, realizaram o curta *As sombras* (2009), este praticamente sem nenhum recurso.

Além desses e de outros curtas, o grupo realizou o longa *Trabalhar Cansa*, também assinado por Juliana e Marco, montado por Caetano e produzido pela Dezenove. Esse foi um filme grande: de orçamento de mais de R\$ 2 milhões (provenientes principalmente do Fomento da Prefeitura de São Paulo e do apoio para produção de longas do pólo cinematográfico de Paulínia), com uma equipe de cerca de 50 pessoas no set, algumas cenas de estúdio e cerca de 30 locações. O filme também estreou em Cannes e circulou por diversos festivais nacionais e internacionais. Outro filme “grande” foi *O que se move* (2012), longa dirigido por Caetano Gotardo, com Marco Dutra na composição das músicas e Juliana Rojas na montagem, com orçamento que também ultrapassou os R\$ 2 milhões – o filme estreou em Gramado e foi premiado na Semana dos Realizadores, no Rio de Janeiro, além de também ter circulado em festivais. Os dois longas do grupo também estrearam em circuito comercial, algo relativamente difícil, principalmente tendo em mente o mercado de São Paulo.

Recentemente, Dutra dirigiu e roteirizou (ao lado de Gabriela Almeida Amaral, um dos “satélites” do grupo, *Quando eu era vivo* (2014), também montado por Juliana Rojas. Foi, de alguma forma, um retorno a produções de orçamentos mais baixos (o filme custou aproximadamente R\$ 600 mil e foi viabilizado por recursos de um fundo privado do produtor Rodrigo Teixeira – voltaremos a esse caso no Capítulo 5 adiante). Recentemente, Juliana também assinou *A Ópera do cemitério* (2013), telefilme musical em que Marco Dutra assina a autoria das canções, além do curta *O duplo* (2012), também estreado em Cannes. Juliana e Marco têm um projeto de longa em andamento (*As boas maneiras*), Marco e Caetano também escrevem o roteiro de um longa (*Todos os mortos*), e há outros projetos individuais em andamento.

O Filmes do Caixote destaca-se pela capacidade de se adaptar a condições de trabalho bastante diferentes (da produção de curtas basicamente sem orçamento) a produções maiores (como *Trabalhar Cansa* e *O que se move*), passando por empreitadas intermediárias (como *Quando eu era vivo* ou *A Ópera do cemitério*). Também é interessante observar que, ao contrário da tendência observada em grupos como Teia ou Trincheira, os realizadores do Caixote seguem trabalhando em parceria, mesmo diante da ampliação e diversificação dos projetos viabilizados – é bastante comum o nome dos 3 integrantes estarem sempre presentes nas fichas técnicas dos filmes assinados por cada um.

DUAS MARIOLA (RIO DE JANEIRO, RJ)

A Duas Mariola define-se como uma *produtora cooperativa* que hoje agrega três realizadores, Marina Meliande, Felipe Bragança e Daniel Caetano. A produtora foi formada em meados 2006, na cidade do Rio de Janeiro, a partir do encontro de 6 colegas que se conheceram na graduação de cinema da Universidade Federal Fluminense (os três integrantes atuais e mais Carolina Durão, Andrea Capella e Eduardo Valente). Marina Meliande, Felipe Bragança, Carolina Durão e Andrea Capella eram colegas de turma da UFF e sempre realizavam trabalhos em parceria. Na faculdade, conheceram Eduardo Valente e Daniel Caetano, que os chamaram para participar de um grupo de discussão de cinema que daria origem à Associação Cultural Contracampo (que depois daria origem à Revista Contracampo, uma das publicações mais relevantes da chamada “nova” crítica).

Como “a ideia era também produzir filmes”, como contam os integrantes em entrevista, eles resolveram consolidar um “braço” de produção, a Duas Mariola. É interessante notar que, como ocorreu no grupo de São Paulo, a estratégia de formar um grupo para viabilizar suas próprias produções foi uma resposta ao ambiente de cinema do Rio de Janeiro, em que a representação de cinema está muito associada aos filmes industriais que são produzidos pela Globo Filmes ou apoiados pela Rio Filme.

Muito por conta da reunião inicial em torno da Associação Cultural Contracampo (o espaço destinado às atividades de crítica e cinefilia, enquanto a Duas Mariola seria o espaço destinado à produção), esse grupo se diferencia dos demais por ter também uma atuação relacionada a programação e curadoria. Segundo Daniel Caetano em entrevista, a cinefilia e o interesse pela crítica os fez em escrever projetos de mostras, visando recuperar acervos ou organizar catálogos sobre a produção de determinados cineastas que eles tinham como referências (no início dos 2000, por exemplo, eles organizaram uma mostra sobre Rogério Sganzerla por meio da qual conseguiram recuperar e organizar um material importante do realizador).

Como nos demais grupos, os realizadores acumulam a função de direção a outras capacidades. Em relação às parcerias entre os integrantes do grupo, ela é um pouco menos frequente do que no grupo de São Paulo. Felipe Bragança e Marina Meliande quase sempre trabalham em dupla, coassinado a direção (como em *A fuga da mulher gorila*, 2009, ou *A Alegria*, 2010), ou mesmo alternando funções (é o caso de *Mormaço*, longa em produção dirigido por Marina sozinha, em que Felipe é coautor do roteiro). Já Daniel Caetano, atualmente professor universitário, produz filmes de curta metragem normalmente sozinho, apesar de os outros 2 acompanharem o processo, mesmo que à distância (no momento das entrevistas, tanto Marina quanto Felipe estavam fora do Brasil, trabalhando ou participando de residências artísticas).

Dentre os filmes de longa-metragem, destacam-se *No meu lugar* (2009, de Eduardo Valente, então membro do grupo⁴⁷), que estreou na Seleção Oficial do Festival de Cannes em 2009; *A fuga da Mulher Gorila*, direção de Felipe Bragança e Marina Meliande, longa realizado com cerca de R\$ 15 mil de recursos próprios, que estreou no Festival de Locarno 2009 e venceu Tiradentes no mesmo ano; *A Alegria*, também dirigido por Felipe Bragança e Marina Meliande, que estreou na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes em 2010 (já feito em condições mais confortáveis, com R\$ 750 mil de um edital de baixo orçamento da Petrobrás – o filme também tinha necessidades relacionadas a tamanho de elenco e quantidade de locações que o fazia mais caro).

Um projeto bastante interessante foi *Desassossego: filme das maravilhas* (2011), contemplado por um edital do Rumos Itaú Cultural (de R\$ 90 mil). Trata-se de um filme concebido e montado por Marina Meliande e Felipe Bragança, mas de direção coletiva: são vários fragmentos de filmes dirigidos por realizadores do Alumbramento (Ivo Lopes Araújo), da Teia (Clarissa Campolina), do Filmes do Caixote (Juliana Rojas, Caetano Gotardo e Marco Dutra), e outros como Karim Aïnouz (com quem tanto Felipe Bragança quanto Marco Dutra, do Filmes do Caixote, já trabalharam em parceria). Para *Desassossego*, os diretores produziram os fragmentos a partir de uma mesma carta, enviada a cada um deles (inspirada num bilhete encontrado, escrito por uma adolescente de 16 anos). O filme estreou no festival de Roterdã em 2011. Os três longas *A fuga*, *A alegria* e *Desassossego* compõem uma trilogia (intitulada *Coração no fogo*, com todos os filmes relacionados à temática da juventude). Esses filmes tiveram participação em diversos festivais, além de terem sido distribuídos em salas comerciais.

MORFOLOGIA DOS GRUPOS

As unidades coletivas de produção dos filmes que analisamos aqui configuram-se como pequenos agrupamentos (todos com menos de 10 pessoas no momento da pesquisa), formados por realizadores consideravelmente jovens (com idade entre 30 e 40 anos), que vivem em capitais (Belo Horizonte, Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo) e que, em sua maioria, passaram pela universidade. Como dito no capítulo anterior, esses realizadores fazem parte de uma mesma geração, no sentido sociológico. A faixa etária desses realizadores não corresponde somente à geração que teve sua inserção no mercado basicamente pautada pela discussão da “Retomada” do cinema brasileiro (ou, em outras palavras, a geração que voltou a considerar o cinema como opção no seu leque de possibilidades de profissão); mas também, a uma geração que

⁴⁷ Atualmente, Valente é funcionário da Acine.

conviveu, a partir do início da juventude, com a presença cada vez maior da internet como ferramenta de acesso a conteúdos.

Destaca-se o fato de a grande maioria deles ter se conhecido na faculdade/universidade, predominantemente em cursos de Cinema ou de Comunicação. Ainda que alguns dos entrevistados não tenham chegado a concluir o ensino superior, é notável que a maior parte deles tenha passado, em algum momento, pela faculdade (em cursos de bacharelado ou tecnólogo). Em Fortaleza, dois dos entrevistados também citaram, como instância de formação, o curso livre de cinema oferecido pela Vila das Artes, equipamento cultural da Prefeitura, com uma formação bastante robusta (de dois anos de duração). De qualquer forma, mesmo que alguns membros do grupo não tenham passado pela faculdade, esse lugar é citado na origem de todos os grupos analisados. Os integrantes que compõem o núcleo mais fixo do Filmes do Caixote, de São Paulo, conheceram-se no curso de Cinema (atual Audiovisual) da Escola de Comunicação e Artes da USP. Três dos membros fundadores do Alumbramento, de Fortaleza, conheceram-se no tecnólogo de Cinema da Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro (embora dois deles não tenham finalizado o curso). Três das integrantes da Teia, de Belo Horizonte, conheceram-se na faculdade de Comunicação Social da UFMG. Os integrantes da Trincheira, de Recife, também conheceram-se no curso de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E os da Duas Mariola, do Rio de Janeiro, conheceram-se no ambiente da graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

O fato de a maior parte dos integrantes dos grupos ter entre 30 e 35 anos, bem como o fato de os grupos já terem, todos, entre 6 e 10 anos de existência, indica que esses realizadores estiveram na faculdade no início dos anos 2000. Como esse é um período de grande mobilidade social e, sobretudo, de proliferação de instâncias de ensino superior, o fato de a grande maioria dos entrevistados ter passado pela faculdade não nos permitiria, por si só, inferências muito precisas sobre sua condição social (como permitiu a Raymond Williams em seu estudo sobre a fração Bloomsbury – Williams, 1980 – e a Heloísa Pontes em sua observação sobre o Grupo Clima – Pontes, 1998 e 2010).

No entanto, sabe-se que os cursos superiores de cinema (e os de artes, em geral), costumam atrair públicos que já vivem em condições sociais mais favoráveis, até pelo fato de ser amplamente conhecido que essas carreiras, na maioria dos casos, não costumam trazer altos retornos financeiros. Para se ter um parâmetro, segundo as estatísticas da Fuvest de 2012 (Fuvest, 2014), dentre os matriculados após a última chamada para o Curso Superior de Audiovisual da Escola de Comunicação e Artes (um dos mais concorridos da Universidade de São Paulo, com mais de 30 candidatos por vaga), 82,9% cursaram ensino médio “só em escola particular no Brasil”, e mais 5% “maior parte em escola particular no Brasil”. É notável também que nenhum dos candidatos matriculados no curso de audiovisual da USP tenha cursado o ensino médio noturno

(um indício de que não precisaram estudar e trabalhar durante o ensino médio). Destaca-se ainda, desse conjunto de matriculados, que surpreendentes 80% tenham pai com nível de instrução mínimo de ensino superior completo (alguns desses com Mestrado/Doutorado) e 83% tenham mãe com pelo menos ensino superior completo (ou Mestrado/Doutorado), indício de que a família possui posição econômica e social favorável há mais de uma geração (Fuvest, 2014)⁴⁸.

O quadro abaixo apresenta as informações básicas sobre os integrantes de cada grupo.

Quadro 2a. Integrantes dos grupos observados

	Cidade em que vive a maior parte do tempo*	Idade no momento da coleta dos dados (2012/13)	Formação
Clarissa Campolina	Belo Horizonte	33	Comunicação Social - UFMG (Especialização em Artes Plásticas na UEMG)
Sérgio Borges	Belo Horizonte	37	Comunicação - PUC BH (incompleto)
Marília Rocha**	Belo Horizonte	36	Comunicação Social - UFMG (Mestrado em Comunicação Social)
Leonardo Barcelos	Belo Horizonte	Não disponível	Comunicação Social - UFMG (Especialização em Comunicação, Novas Tecnologias e Hipermídia na Uni-BH)
Pablo Lobato	Belo Horizonte	38	Não disponível
Luana Melgaço	Belo Horizonte	33	Comunicação Social - UFMG (Especialização em Novas Tecnologias)
Luiz Pretti	Belo Horizonte	31	Cinema - Estácio de Sá (incompleto)
Ricardo Pretti	Rio de Janeiro	31	Cinema - Estácio de Sá (incompleto)
Ivo Lopes Araújo	Fortaleza	35	Cinema - Estácio de Sá
Pedro Diógenes	Fortaleza	28	Escola do Audiovisual-Vila das Artes
Carol Louise	Fortaleza	Não disponível	Pedagogia
Guto Parente	Fortaleza	Não disponível	Escola do Audiovisual-Vila das Artes (atualmente estudando fora do país)
Marina Meliande	Rio de Janeiro	33	Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense (com Mestrado fora do país)

⁴⁸ Outro indício é que 49% vivem em casas em que existem mais de 2 carros; 80% vivem em casas em que existem mais de 2 computadores (Fuvest, 2014).

	Cidade em que vive a maior parte do tempo*	Idade no momento da coleta dos dados (2012/13)	Formação
Felipe Bragança	Rio de Janeiro	33	Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense
Daniel Caetano	Rio de Janeiro	38	Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense (Mestrado e Doutorado em Literatura na PUC)
Marcelo Lordello	Recife	31	Comunicação - Universidade Federal de Pernambuco
Tião (Bruno Bezerra)	Recife	30	Não disponível
Leonardo Lacca	Recife	31	Comunicação - Universidade Federal de Pernambuco (incompleto)
Marco Dutra	São Paulo	32	Cinema - ECA USP (atual Audiovisual)
Juliana Rojas	São Paulo	33	Cinema - ECA USP (atual Audiovisual)
Caetano Gotardo	São Paulo	32	Cinema - ECA USP (atual Audiovisual)

Teia	
Alumbramento	
Duas Mariola	
Trincheira	
Filmes do Caixote	

* É comum que os realizadores passem algum tempo vivendo em outras cidades, quando estão filmando algum projeto. Durante o período de entrevistas, diversos deles também se encontravam fora do país, estudando, fazendo residências ou mesmo trabalhando.

** Desvinculou-se do grupo no decorrer da pesquisa.

2.2. MODOS DE FUNCIONAMENTO

Os grupos independentes selecionados localizam-se nas adjacências do pólo coletivo do *continuum* de possibilidades de organização do trabalho apresentado no capítulo anterior. Ainda assim, é bastante difícil que os entrevistados se definam plenamente como coletivo ou empresa produtora: esses pólos tendem a se construir como ideal-típicos também próprio discurso dos entrevistados. É necessário ponderar que

isso em parte também se explica pela própria seleção dos grupos observados: foram escolhidos grupos que já possuem uma produção relativamente numerosa, muitas vezes realizada com apoio de editais, ou seja, não se trata de grupos produzidos de forma absolutamente artesanal.

Como também já foi dito no capítulo anterior, o fato de poucos grupos se assumirem propriamente como *coletivos* explica-se também pela própria disputa em torno das representações de independência – há vozes mais radicais, por exemplo, que defendem que os grupos que já trabalham com financiamento público e com funções remuneradas não poderiam ser assumidos propriamente como coletivos (e nem mesmo enquadrados na classificação independentes). Dos grupos observados, o Alumbramento normalmente se define como coletivo e, em alguns momentos do discurso da Teia, essa nomenclatura aparece também; enquanto a Duas Mariola, por exemplo, se define como uma “produtora cooperativa” e todos, no discurso, tendem a utilizar predominantemente a terminologia “grupo”, mais genérica. De outro lado, são raros também os momentos em que os grupos assumem a denominação de “produtoras” – ainda que, por trás dos grupos, sempre exista a figura jurídica de uma empresa produtora formalizada, necessária para poder apresentar projetos a linhas de fomento públicas. Por trás da Teia, por exemplo, há diferentes empresas produtoras formalizadas (uma delas é uma sociedade entre Clarissa, Marília e Luana, por exemplo), que funcionam como as pessoas jurídicas proponentes em editais e leis de incentivo (a Teia propriamente dita não existe como pessoa jurídica). Mas o nome dessas produtoras é quase invisível – os filmes são apresentados como “filmes da Teia”. Algo semelhante acontece com a Filmes do Caixote: ao final dos filmes, na tela de créditos, a frase que se vê é: “um filme do caixote” – e nesse caso, a classificação “do caixote” aparece mais como uma espécie de qualidade, mais associada ao partilhamento de uma identidade (ou “família”) do que a direitos de propriedade sobre o filme. Já os grupos Trincheira, de Recife, e a Duas Mariola, do Rio de Janeiro até se definem como produtoras em alguns momentos – especialmente quando lhes é perguntado diretamente sobre isso (“Vocês são uma produtora?”) – mas não utilizam essa terminologia no discurso espontâneo, quando estão se referindo às suas práticas e lógicas de funcionamento.

É possível notar que a configuração da produção e do trabalho – a lógica de funcionamento – é o que faz com que os entrevistados utilizem outros nomes para se definirem. Tanto na prática quanto no discurso, o que se nota é um posicionamento de diferenciação em relação aos modelos de funcionamento identificado como mais típicos do cinema industrial e as representações e práticas associadas a esse modelo. Isso se faz presente principalmente pela negação das representações de profissionalismo, impessoalidade e racionalidade, que, para os entrevistados, são típicas do cinema industrial.

2.2.1. AFINIDADE, IDENTIDADE E ENVOLVIMENTO INTEGRAL COM O OBJETO: NEGAÇÃO DA LÓGICA PURAMENTE PROFISSIONAL

Uma característica central para entender o funcionamento e a organização da produção do jovem cinema independente poderia ser definida como uma lógica do afeto. A centralidade das relações de afeto nesse cenário é destacada por outros autores que observam esse cenário, como Marcelo Ikeda, 2011, e Denilson Lopes, in *Mostra de Tiradentes 2014a* e em entrevista concedida à autora). Palavras como “afeto” ou “afinidades” estão muito presentes no discurso dos entrevistados quando justificam sua associação e permanência no seu grupo, ou mesmo quando justificam sua adesão a certos projetos – depoimentos como “eu trabalho em projetos em que acredito”, ou “com pessoas de que gosto”, são muito frequentes. Em outras palavras, a justificativa para o engajamento passa mais pela esfera das crenças e do partilhamento de identidades do que por motivações estritamente profissionais, racionais e econômicas.

“Eu trabalho com meus amigos, e são amigos justamente porque a gente já tem alguma afinidade. A gente sempre gosta de estabelecer relações primeiro através da amizade. Nem sempre acontece isso, é claro, mas até hoje, os filmes que a gente monta [fora do grupo] são sempre de amigos. *Não é estritamente profissional*: preciso de montador, vou chamar fulano. São pessoas com quem eu já tenho uma relação, já conversei, troco ideia sobre cinema, etc...” (integrantes do Alumbramento em entrevista concedida à autora, destaques da autora).

A lógica do afeto e das amizades, que prevalece nesse contexto, a nosso ver, reflete um envolvimento emocional com o objeto – “não é estritamente profissional”, como explicitado na citação acima. Isso está relacionado a uma postura de *envolvimento integral com o objeto*, que é bastante típica não só do cenário observado aqui como também de outros grupos de produção de bens simbólicos que mobilizam inovações em linguagens, pautas ou modos de produzir (de projetos contestadores, na terminologia de Williams, 1992). Como podemos ver no estudo de Williams sobre a fração Bloomsbury (1980) ou no estudo de Heloísa Pontes sobre o Grupo Clima (Pontes, 1998 e 2010), ou no próprio estudo de Heinich (2005) já mencionado, os agrupamentos observados nesses casos muitas vezes negam a própria caracterização como um grupo de produção simbólica, preferindo apresenta-se simplesmente como um *conjunto de amigos* (Williams, 1992). Na explicação tanto de Williams como de Pontes, faz sentido pensar numa origem social semelhante, que, em maior ou menor medida, explicam a *afinidade* de valores e crenças dos integrantes do grupo – algo que também parece estar presente aqui.

James (1989), observando a cena de cinema underground dos Estados Unidos, descreve, com outros exemplos, a presença disso que estamos chamando de um *envolvimento integral com o objeto*. Ele explica que, dentre realizadores independentes como

Jonas Mekas, John Smith e Jordan Belson, impera a ideia de “cinema para além do filme”, segundo a qual os posicionamentos e comportamentos do realizador não podem estar impressos unicamente na atividade profissional; ao contrário, precisam permear toda a sua forma de ser e agir no mundo – e o caminho contrário também é válido: suas crenças e valores devem se fazer perceptíveis na sua atuação profissional. As ideias partilhadas por esses realizadores, seguindo esse pressuposto, deveriam aparecer não somente nos filmes, mas em todas as suas intervenções no mundo. O que está em jogo aqui é essencialmente uma negação entre a separação do “sujeito profissional” e do sujeito em seu sentido mais amplo, ou ainda, uma negação da separação entre trabalho (arte) e vida, que, segundo James, é típica do contexto capitalista/industrial de produção (James, 1989, pp. 137-8).

Os limites entre a vida pessoal e a vida profissional, nesses contextos independentes, tendem, portanto, a ser bem mais borrados – e a própria transposição desses limites é vista como um ato político: aqui, é desejável que valores pessoais e afetivos “contaminem” a esfera do trabalho, numa ruptura com os pressupostos da racionalidade e da impessoalidade. Isso explica que as relações “de trabalho” observadas aqui ultrapassem a lógica profissional, envolvendo fatores relacionados ao afeto e à identificação pessoal. Aqui, o engajamento no trabalho, bem como a concepção do que é “fazer cinema”, são fatores centrais na própria construção das identidades dos indivíduos.

Um entrevistado do Alumbramento mostra uma decorrência bastante interessante dessa postura:

“Algumas pessoas [alinhadas aos valores e parâmetros mais tipicamente vigentes no campo do cinema nacional] caracterizam nossa produção como ‘amadorismo’. E *eu digo que é amadorismo mesmo*, mas no sentido de que a gente faz com amor, com envolvimento, mesmo quando existe dinheiro em jogo” (integrante do Alumbramento em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

No mesmo sentido, Guto Parente (também integrante do Alumbramento), declarou, num seminário da Mostra de Cinema de Tiradentes de 2013 sobre a produção de *fora do centro*:

“Nós [de outros pólos que não o eixo Rio-São Paulo] não estamos ‘longe dos meios’, porque esses não são os únicos meios que existem. O que temos que pensar é como *criar meios fora de centro*. Pensar eixo Rio-São Paulo como centro está muito ligado a uma ideia de centro econômico. Então pensar um *cinema fora do centro* é também libertá-lo dessa lógica econômica (libertá-lo do econômico, por que não). [...] Os filmes que vemos aqui são um *cinema artesanal*, não estão tão comprometidos com ‘resultados’. *E isso não é um estágio para virar indústria* [...] aliás, para mim, essa é a desgraça do artesanato, quando ele começa a se

inspirar num modelo industrial. *Ao contrário, isso é uma opção mesmo. [...] Eu não quero a lógica de profissionalismo do cinema industrial. [...] Eu prefiro a lógica do amadorismo, porque se trata realmente de fazer algo que eu amo.*” (Guto Parente, do Alumbramento, in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2013a)

O rechaço à prerrogativa do profissionalismo, nesse cenário, assume a forma de uma bandeira política, como bem mostra a declaração pública acima. Negar o “profissionalismo” e o cinema voltado a “resultados” significa, do ponto de vista dos realizadores, negar um cinema organizado em moldes industriais e movido por motivações econômicas – há uma clara associação, no discurso dos entrevistados, da representação do “profissionalismo” ao tipo de produção industrial predominante no país desde o momento da Retomada, feita pelos “meios” mais tradicionais (altos orçamentos, via de regra propiciados por mecanismos de incentivo fiscal) e que circula também nos “meios” mais tradicionais (salas de exibição, num modelo em que o sucesso do filme é associado ao número de espectadores).

Ponderando as especificidades de cada contexto, esse movimento aproxima-se também ao que Nathalie Heinich, em seu trabalho já mencionado (2005, pp. 20-22), descreve como uma passagem do que ela chama de um *paradigma profissional* para um *paradigma vocacional* na produção artística da França pós-revolucionária, quando a dedicação a um ofício artístico deixa de ser vista como ocupação ou função social (como no contexto das corporações ou mesmo das academias) e passa a ser vista como uma espécie de vocação, relacionada ao que seria uma “essência” do indivíduo artista. Essa representação da vocação é construída como algo extraordinário, não partilhado por muitos da sociedade – ela está profundamente relacionado à representação do artista como excêntrico. Aqui, observamos um movimento semelhante: a predominância de uma representação que defende que a dedicação ao ofício de “fazer cinema” não se reduz à lógica profissional/econômica mas, sobretudo, expressa uma vocação que se manifesta não somente em um trabalho específico, mas em diversos tipos de atividades e discursos postos em prática pelo realizador.

Cristiano Burlan, realizador paulistano da jovem cinema independente, traz outro depoimento bastante ilustrativo sobre essa questão, referindo-se ao processo de produção de seu novo longa-metragem – que não por acaso, chama-se *Amador* (2014) – na Mostra de Cinema de Tiradentes de 2014, reproduzido abaixo.

“Um amador é como eu me sinto quando eu penso que pretendo chegar até o fim dos meus dias fazendo filmes. Eu não consigo perceber o cinema como uma profissão. Talvez ele se aproxime mais de um ofício. [...]. *O meio pelo qual você se expressa* é que é o cinema. [...] Eu tenho certa resistência a me *profissionalizar* no cinema.” (Cristiano Burlan,

realizador, comentando sobre seu filme *Amador*, in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014a)⁴⁹

Vale ponderar que, pela definição “convencional”, o realizador estaria longe de ser um “amador”, ainda que ele diga que “nem sempre consegue pagar suas contas fazendo filmes”: Burlan chegou a cursar a faculdade de cinema (apesar de ter abandonado o curso), dá aulas na Academia Internacional de Cinema (escola que oferece uma formação de nível técnico e diversos cursos livres em São Paulo) e seu documentário *Mataram meu irmão* (2013) venceu os prêmios do júri e da crítica do festival É Tudo Verdade e o prêmio Prêmio Governador do Estado (2013) – ou seja, trata-se de um realizador reconhecido pelas instâncias de legitimação do campo do cinema. No mais, se considerássemos “profissionais” no cinema somente os indivíduos que conseguissem “pagar suas contas” realizando filmes de cinema, provavelmente chegaríamos à conclusão de que os “profissionais do cinema”, no país, são uma espécie em extinção – afinal, mesmo nas produtoras que operam em lógica de funcionamento mais industrial, uma parte considerável da renda dos agentes é oriunda da realização de conteúdos para a publicidade, ou mesmo para a televisão. Dessa forma, a própria definição da oposição entre amadorismo e profissionalismo, da forma como comumente é estabelecida no senso comum (associada à possibilidade de “pagar as contas” com uma certa atividade), é problemática. A nosso ver, faria mais sentido incluir outros aspectos, além do financeiro, para caracterizar o que seria uma atuação não amadora – como por exemplo, o reconhecimento pelas instâncias de legitimação.

De qualquer maneira, não é o caso de tentar retrabalhar as fronteiras abstratas entre amadorismo e profissionalismo aqui, mas apenas de chamar a dimensão para a negação, estabelecida nos discursos e nas práticas dos realizadores observados aqui, da prerrogativa estritamente “profissional” e do elogio a uma lógica de funcionamento mais moldada por diretrizes relacionadas ao afeto, à emoção e aos valores pessoais. Essa representação está no cerne do posicionamento dos grupos observados aqui e, de forma mais geral, orienta suas práticas. Mas é necessário ponderar também que há críticas a essa representação (que muitas vezes assume a forma de uma certa *martirização dos realizadores*). Um contraponto interessante é o apresentado pelos integrantes do Filmes do Caixote, em entrevista:

⁴⁹ É interessante pontuar que, em outro momento desse mesmo debate, Burlan chama atenção para um jogo de significados possível no termo *amador*: aquele que ama a dor. Essa leitura também ilustra um certo elogio ao martírio que, em muitos casos, aparece presente no discurso dos realizadores independentes – que também pode ser interpretado a partir da prerrogativa de um comprometimento integral com o objeto. Esse tipo de representação também se assemelha aos valores e ideais presentes no movimento romântico europeu: em Bourdieu (2002 [1992]) isso fica bem claro quando o autor aborda o caso de Baudelaire, que passou dificuldades financeiras durante toda a vida por ter se recusado a abrir mão dos seus ideais literários – e esse “sofrimento” é recompensado com uma reputação específica.

“Cada vez que eu faço um filme, eu sinto que eu deixo um pedaço do meu corpo. Uma hora eu deixo um pedaço de pulmão, depois de coração...e chega uma hora você está oco, não tem nem mais corpo, porque já deu tudo para aquilo. É quase que um trabalho de mártir, é puxado demais, tanto no cinema quanto no teatro, que é outra área em que a gente já trabalhou [especificamente os dois integrantes presentes nessa entrevista]. [...] *E eu não acho que deva ser assim, não acho que tem nada de romântico fazer filme sem nenhum dinheiro, porque é um trabalho, tem um nível de exigência no projeto, você precisa receber por aquilo...* A gente já fez, mas não tem nenhum romance nisso, *é uma experiência muito dolorida*. Na verdade, é engraçado porque quem pode fazer isso [ao menos no contexto de São Paulo], acaba sendo quem tem família rica, mora com os pais até muito tarde, etc... E não deveria ser assim.” (integrantes do Filmes do Caixote em entrevista concedida à autora)

Seria legítimo o questionamento sobre se essas declarações que defendem que o que motiva a associação ou a adesão a certos projetos são relações de afeto e afinidades não poderiam ser interpretadas como mero discurso dos entrevistados. Ainda se fossem, a nosso ver, seriam discursos importantes, afinal, denotam um posicionamento que, mais uma vez, opõe-se ao modo de produção tipicamente industrial, onde a motivação para a associação a um projeto/equipe tende a ser condicionada por prerrogativas de ordem profissional – vale lembrar que a oposição entre uma lógica profissional e outra do afeto funciona aqui em termos ideal-típicos e assumindo a forma de um continuum, como definimos no capítulo anterior (não se trata de assumir, portanto, que em todo e qualquer cinema organizado em bases mais industriais os valores e afinidades não são levados em consideração no momento de aceitar um determinado trabalho; e nem de assumir que no cenário observado não possa existir nenhum tipo de adesão motivada por valores outros que não a afinidade).

Para além do discurso, podemos enxergar a lógica do afeto em algumas práticas dos grupos observados. A própria prática de trabalhar em certos projetos mesmo quando não existe financiamento e remuneração, a ser abordada abaixo, talvez seja o indício mais forte de que essa ideia ultrapassa a esfera do discurso. Além disso, é notável ainda a existência de relações pessoais entre os realizadores que ultrapassam o escopo do trabalho entre os produtores dessa cena independente, intra e entre grupos, o que reitera a ideia de que existem relações de afinidade entre eles para além do mundo do trabalho. Destaca-se, à primeira vista, uma relação aparentemente difundida de amizade: os entrevistados, mesmo de grupos diferentes, encontram-se com relativa frequência, sabem o que os outros estão produzindo e, muitas vezes, colaboram trocando sugestões sobre os projetos uns dos outros. São recorrentes também parcerias de trabalho entre os membros dos diferentes grupos: por exemplo, Marina Meliande, da Duas Mariola, montou *Girimunho*, de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr, da Teia. Felipe Bragança (Duas Mariola) roteirizou o mesmo *Girimunho* (Teia). Ivo Lopes Araújo, do

Alumbramento, já fotografou filmes realizados pela Teia (*O céu sobre os ombros*, *Girimunho*, *A falta que me faz*), pela Trincheira (*Eles voltam*), bem como um filme realizado por um integrante do Filmes do Caixote (fora do âmbito do grupo, *Quando eu era vivo*, de Marco Dutra, 2014). Ricardo Pretti montou *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges (Teia). Teia, Filmes do Caixote e Alumbramento estiveram envolvidas no filme *Desassossego* (2011), o já mencionado projeto de direção coletiva idealizado pela Duas Mariola.

A matriz abaixo exhibe, os tipos de relação (profissionais ou pessoais) que existem ou já existiram entre pares de realizadores do universo dos grupos entrevistados. Vale explicitar que esses vínculos, especialmente os pessoais, foram preenchidos a partir de declarações dadas à pesquisadora pelos entrevistados, e, portanto, correm o risco de estarem incompletos.

Quadro 2b: Matriz de relações

[illegible]

Duas Mariola	
--------------	--

Trincheira	
Filmes do Caixote	

Teia	
Alumbra mento	

casamento /namoro	
família	

direção- direção	A	direção- montage	B	direção- fotografi	C	direção roteiro	D	direção- produção	E	produção- produção	F
---------------------	---	---------------------	---	-----------------------	---	--------------------	---	----------------------	---	-----------------------	---

* A tabela foi construída com base em informações coletadas por entrevistas e via IMDB. Só estão listados os indivíduos de cada grupo para os quais se tem informação sobre as relações.

A intensidade das parcerias de trabalho já é, por si só, destacável: evidencia que se trata de um conjunto de relações bastante estreitas. Uma exceção parece ser o grupo de São Paulo, que interage menos com os demais (até por ter uma rede de parceiros locais recorrentes), e o de Recife (que também parece estabelecer relações mais fortes com atores da própria cena de cinema recifense, bastante rica) – isso parece estar relacionado, ao menos em alguma medida, ao fato de tanto São Paulo quanto o Recife terem cenas de cinema já mais desenvolvidas e estabelecidas. Além disso, a existência de relacionamentos de parentesco e casamento, intra e entre grupos, além de a constatação de relações de amizade no nível mais geral, reiteram a existência de relações do afeto que escapam à lógica puramente profissional.

É muito importante destacar que a força dos laços afetivos que existe entre os membros dessa cena de cinema independente (inclusive entre grupos) pode se converter numa espécie de capital relacional dos atores, que vai se potencializando à proporção que cada um deles vai ganhando mais reconhecimento pelas instâncias de legitimação específica – afinal, todo agente ganha reconhecimento ao trabalhar em parceria com outro realizador consagrado, de modo que as parcerias e engajamento multiplicam as vias de consagração. Voltaremos a esse assunto a seguir, quando discutiremos o compartilhamento de capital simbólico.

De outro lado, essa endogamia também pode ser negativa, por restringir a circulação de ideias novas e diferentes, bem como a entrada de pessoas de fora (o que configuraria a formação de “panelinhas”, termo utilizado no senso comum) – e aqui, partimos do pressuposto de que a diversidade é positiva no âmbito da criação artística. Isso nos leva a pensar também que, apesar de o grupo ser um arranjo de produção menos individualizado do que o industrial/profissional – já que as funções, méritos e riscos são compartilhados numa escala bem maior –; não se trata, todavia, de um modelo absolutamente não-individualizado, uma vez que a explicação para a associação parece ser atribuída a questões bastante personalizadas, da ordem do *afeto* e da *afinidade*. Denilson Lopes traz uma reflexão bastante necessária a esse respeito:

“Eu faço uma crítica bastante dura em relação a como essa questão da ‘amizade’ aparece nos coletivos. Porque me parece que a amizade ali é invocada não como uma forma de abertura para o mundo e de diálogo com a cidade, mas, ao contrário, *como forma isolamento* – uma possibilidade quase que endêmica de relacionamentos onde os conflitos são diluídos, quando não silenciados. A gente poderia entender a experiência coletiva como uma estratégia de sobrevivência diante de uma

cidade hostil... Mas, especialmente no Brasil, não podemos esquecer de como a ‘amizade’ também tem a ver com uma longa tradição associada ao autoritarismo, ao compadrio que se traduz na frase ‘aos inimigos os rigores da lei e aos amigos as benesses da lei’. E que na cena cultural se traduz na busca pela ocupação de espaços, *num clima de ‘patota’ que pode esvaziar qualquer debate crítico: eu elogio o seu filme, você elogia o meu e somos todos geniais.*” (Denilson Lopes in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014a, destaques da autora).

2.2.2. PERTENCIMENTO E AUTONOMIA: UMA COMBINAÇÃO NECESSÁRIA

Um dos critérios de seleção dos grupos a serem analisados, como já foi dito, foi a percepção de existência de continuidade de ao menos um núcleo central de pessoas. A observação empírica nos mostrou que essa continuidade/permanência independe da existência de projetos remunerados – a estabilidade dos vínculos e o próprio trabalho nem sempre dependem da existência de dinheiro. Trata-se de um tipo de associação que se diferencia tanto do modelo de trabalho formal (em que um funcionário tem relação estável com uma organização, tem tarefas específicas e vai receber uma remuneração estabelecida por contrato, independente de a empresa ter ou não entradas em seu caixa), quanto também do modelo mais típico do trabalho *freelance* (em que o trabalhador também recebe somente quando há trabalho, mas mediante um contrato que prevê tarefas específicas por um determinado tempo, e em que a permanência do trabalhador junto à organização se encerra quando se encerra esse contrato).

Uma chave para compreender a tendência à *permanência* de um núcleo central dos grupos no decorrer dos anos passa pelas ideias de *pertencimento* e identidade. Como foi argumentado anteriormente, não é só uma relação profissional/econômica que está em jogo na associação; ao contrário, ela passa por partilhamento de crenças, visões e valores sobre o cinema (valores que, em alguma medida, relacionam-se a posicionamentos de militância). Ou seja, passa por uma relação de identificação, que se estabelece em torno de práticas e representações comuns (e que é simbolizada pelo selo do grupo).

“No começo era muito parecido com um grupinho mesmo, uma casa da árvore. A gente já tinha trabalhado juntos na faculdade, mas a gente via que a tendência era cada um ir para um lado [depois de se formarem]. A gente achava que a gente ia se dispersar, o risco era muito grande, porque estava muito difícil. Em 2004 a gente fez *O lençol branco*, ainda na ECA, e depois só em 2007 a gente fez *Um Ramo* (com um edital). A gente ficou 3 anos sem projetos de cinema, eu trabalhando na Cia do Latão, a Juliana trabalhando numa videolocadora... Então a ideia de *formular um grupo e dar um nome, fazer um logo, um cartão de visita, era para a gente ter essa identidade e ficar unido.*” (integrante do Filmes do Caixote em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

Essa identidade partilhada é um dos fatores-chaves que nos permitem entender a diferença entre o funcionamento desses agrupamentos e das produtoras mais típicas do cinema feito em moldes industriais (em que a permanência dos trabalhadores está vinculada a remuneração, à exceção talvez dos sócios-fundadores em alguns momentos específicos, e em que predomina uma lógica de associação racional/profissional). Por esse ângulo de observação, os agrupamentos observados aqui tendem a se assemelhar mais aos grupos de teatro ou de outras artes performáticas do que às grandes produtoras de filme⁵⁰. Ou, recorrendo a termos mais genéricos: tendem a se aproximar mais da lógica da arte do que da lógica da *indústria*.

“Isso tem a ver com a forma como a gente enxerga o cinema, é muito mais como arte [como qualquer outra possibilidade de expressão artística] do que como um cinema todo especializado, industrial”. (integrante do Alumbramento em entrevista concedida à autora)

Essa relação de pertencimento se manifesta, no discurso, por depoimentos do tipo “nós *somos* o Alumbramento” ou “eu *faço parte* da Teia” – ou seja, não se ouve um entrevistado dizer que “trabalha no grupo”, mas que “é” o grupo. O estabelecimento de uma configuração grupal que passa por pertencimento e compartilhamento de identidade parece estar relacionado, ainda, à forma como os realizadores concebem o fazer cinematográfico. Isso pode ser apreendido a partir do depoimento a seguir:

“Há um prazer na troca com as pessoas que pensam parecido. Muitas vezes, no cinema mais convencional, você só vai juntar todas as pessoas mesmo no set, ou na pré do set....Agora, se você trabalha num grupo ou numa produtora que se encontra constantemente e que convive, você traz para todas as etapas do processo essa troca criativa. *Para mim esse é o grande sentido de fazer cinema.*” (integrante da Duas Mariola em entrevista concedida à autora)

Ou ainda, no ponto de vista dos integrantes do Alumbramento

“Qualquer equipe de filmagem, durante aquele momento em que a produção está acontecendo, funciona como um coletivo. Ainda que, em alguns casos, exista um diretor ‘ditador’ que vá mandar em todo mundo; ainda assim, para a coisa funcionar, tem que existir essa dimensão da colaboração. *A diferença é que depois acaba. A gente tem uma escolha*

⁵⁰ Aqui estamos nos referindo aos grupos de teatro que configuram o fenômeno do “teatro de grupo”, que vem se desenvolvendo há décadas na cidade de São Paulo, favorecido principalmente pela Lei de Fomento ao Teatro (ver Pontes, 2010 e Desgranges e Lepique, 2012). Não estamos nos referindo, portanto, a formas mais industriais e comerciais de teatro e artes cênicas que tenderam a se proliferar após a proliferação de mecanismos de financiamento via incentivo fiscal, como por exemplo os grandes musicais e outros tipos de grandes produções, em que os intérpretes são selecionados para participar daquele projeto específico (normalmente via audição) e, depois de encerrada a temporada, o grupo se desfaz.

de ter isso sempre, como uma opção de vida. Uma escolha de estar criando artisticamente, e estar criando de forma coletiva e compartilhada. [...] Isso tem a ver com uma escolha política também, a gente faz parte de um processo de transformação da cena cultural da nossa cidade e a gente quer participar dessa forma, a gente se sente totalmente parte disso.” (integrantes do Alumbramento em entrevista concedida à autora)

Mas se a permanência desse núcleo central não depende da existência sistemática de dinheiro ou de projetos financiados, isso significa que os integrantes precisam, em diversos momentos, acionar outras estratégias de subsistência e satisfação das necessidades materiais. Para que isso funcione, é necessário que exista um acordo de *flexibilidade* dentro dos grupos, que permita que os agentes conduzam diversos tipos trabalhos fora do grupo sem deixar de fazer parte do grupo. No discurso dos realizadores entrevistados, isso é definido como uma *autonomia*, pré-requisito sempre identificado como fundamental para que o grupo sobreviva.

É bastante possível que essa necessidade de “autonomia” – ou, flexibilidade – seja um dos fatores que explicam a baixa formalização que Raymond Williams, no trabalho já mencionado (1992), observou em suas formações de produtores independentes. Ela acaba sendo necessária para a própria sobrevivência dos grupos, já que possibilita que os integrantes obtenham remunerações de outras fontes – e vale lembrar que ganhar uma remuneração por um trabalho em cinema não só garante a sobrevivência material do agente, mas também alimenta uma representação de estar ativo na sua profissão, trabalhando “em sua área” específica (algo que tem bastante peso num mercado que opera por projetos).

O arranjo organizacional mais frouxo e flexível permite não só que os membros do grupo trabalhem em projetos externos (assumindo funções específicas em filmes de outros realizadores ou grupos, programando mostras ou eventos, ou dando aulas em cursos ou oficinas, algo que também é bem comum entre artistas de outras áreas⁵¹), como também que eles tragam indivíduos de fora para participar de uma produção que leva o selo do grupo. Algo que facilita muito o funcionamento desse arranjo é perfil multifuncional dos integrantes e a sua capacidade de se engajar em outros trabalhos, tema do item 2.2.3. a seguir.

“Dentro dos projetos feitos por um integrante do grupo, os demais às vezes participam diretamente, às vezes só acompanham – assistem coisas, discutem....Cada um participa como quer e como pode no momento. Então a gente não é obrigado a participar do trabalho dos outros como cooperativa sempre, mas o importante é que existe essa vontade de troca e existe uma vontade de abarcar projetos comuns.” (integrante do Duas Mariola em entrevista concedida à autora)

⁵¹ Ver Menger, 2001, a ser citado adiante; Hesmondhalgh (2007) e Botelho (2011).

Assumir essa flexibilidade significa, portanto, entender que não há relação de *exclusividade* ou dedicação integral em jogo, mas que também não se trata de uma relação como a do *freelancer*, já que aqui existe uma relação de identidade que faz com que o pertencimento que se estenda para além do período de duração específica do projeto. Nesse sentido, é importante ressaltar que, ao menos em formações independentes como as que estudamos aqui, características como a baixa formalização, a frouxidão, ou a flexibilidade não estão necessariamente associadas à precarização e a uma situação em que o trabalhador fica alienado em relação ao produto do seu trabalho (associações bastante frequentes na literatura sobre arranjos mais flexíveis de trabalho, ver Segnini 2007 e 2009a). O que se enxerga aqui, ao contrário, é uma peculiar combinação entre forte pertencimento/identidade de grupo e flexibilidade, que a nosso ver passa muito mais por uma “estratégia de existência” num determinado meio do que pelo que seria uma grande tendência de reestruturação produtiva, já que o agrupamento está relacionado a uma série de compartilhamentos, como mostraremos adiante.

A respeito dessa combinação, é interessante trazer outro trecho de Nathalie Heinrich a respeito dos grupos românticos estudados pela autora, em que mais uma vez notamos características semelhantes às observadas aqui. Ela aponta que, diante múltiplas fontes de formação possíveis para os artistas a partir do fim do Antigo Regime, os coletivos e fraternidades deixam de representar grupos com absoluta coerência interna, como ocorria em outros momentos. A própria morfologia desses agrupamentos teve, então, que se adaptar para permitir certos fracionamentos internos: “essas fraternidades de criadores deviam permitir *a conciliação da singularidade e das demandas individuais dos agentes com a solidariedade, que permitia instaurar, entre uma pluralidade de indivíduos diferentes, uma identidade partilhada.*” (Heinich, 2005, p. 152, destaques da autora)

O que nos interessa destacar é que a combinação entre pertencimento/identidade e autonomia/flexibilidade parece ser algo central para a *viabilidade* das produções do tipo independentes. Se Williams (1992) já havia observado algo semelhante quando discorreu sobre a *frouxidão* típica das formações com discursos e projetos mais contestadores, ele se limitou a constatar essa tendência mas não se propôs a explicá-la. A nosso ver, ela, em parte, pode ser explicada por valores e crenças (pela ideia de que “não precisamos formalizar relações de pertencimento e muito menos de exclusividade porque somos unidos por ideais e por sentimentos mais fortes”), mas, em parte, deve ser explicada também por *características e dinâmicas relacionadas às condições materiais de existência e ao meio em que os grupos atuam.*

Nesse sentido, algumas colaborações de Pierre Menger sobre a organização do mercado de bens/serviços artísticos e a sobre o trabalho nesses mercados, que representam parâmetros interessantes para entender a lógica de funcionamento dos grupos observados aqui. Para ele, o mercado dos bens e serviços artísticos define-se, para Menger (2001), como um mercado monopolista, já que trabalhadores e firmas não são plenamente substituíveis, porque a criação de valor é justamente baseada em fatores como

nome e reputação⁵². Essa concentração de traços monopolísticos, associada ao excesso de oferta, que Menger elenca como outra característica central desses mercados, os fazem extremamente competitivos. Por fim, esses mercados ainda se caracterizam pela contingência, já que, pela própria natureza da produção, o trabalho tende a se organizar em torno da execução de uma obra, que, mais cedo ou mais tarde, termina. Isso confere ao trabalho um inevitável caráter cíclico. Da contingência e do caráter monopolístico do mercado decorrem uma série de outras características do trabalho artístico. Por exemplo, o risco, que é sempre inerente às carreiras artísticas (uma vez que o trabalho sempre está em vias de acabar); ou o trânsito dos trabalhadores por diversas funções, que acaba consistindo numa estratégia para driblar a contingência e se manter trabalhando por mais tempo. Nesses mercados, a intermitência, a lógica de criação da reputação, a incerteza e a flexibilidade são, segundo Menger (2001), características altamente relacionadas.

Essas condições, que são inerentes à própria natureza da produção artística, explicam, a nosso ver, parte da tendência ao trabalho temporário nesses contextos de produção (ver Hesmondhalgh, 2007; Vasconcelos-Oliveira, 2010)⁵³. Vários estudiosos constatarem que, no campo do cinema – e aqui estamos falando principalmente do cinema industrial, o modelo mais típico –, a tendência é a de arranjos organizacionais mais flexíveis, tanto no Brasil como em outros países – ver, por exemplo, Scott (2002 e 2005), Davenport (2006), Blair (2003), Bose (2007) e Cardoso (2004). A literatura aponta que um dos problemas decorrentes do trabalho por projeto no cinema é o fato de os trabalhadores serem concebidos como indivíduos atomizados e, em grande medida, responsáveis pelo sucesso não só de suas trajetórias como do próprio mercado (Davenport, 2006; Jones, 1996; Ball, 2003; Pongratz e Voß, 2003). A própria noção de carreira, em outras áreas atrelada à ideia de trabalhadores que passam anos numa mesma empresa subindo níveis de hierarquia, aqui é utilizada para definir um tipo de

⁵² Nesse sentido, Menger aproxima-se da abordagem bourdieusiana, mas é necessário ponderar que há autores, como Howard Becker (1982), que questionam a ideia de que os trabalhadores da arte não sejam substituíveis, embora não seja o caso de abrir essa discussão aqui.

⁵³ Dessa forma, diferenciamos-nos de autores que interpretam o trabalho temporário em artes sempre como parte de um processo de precarização, que se apresentaria como uma tendência geral contemporânea relacionada à flexibilização da produção e do trabalho (por exemplo, Segnini, 2007 e 2009). Apesar de não desconsiderarmos os eventuais efeitos desses processos mais gerais de flexibilização, discordamos dessa abordagem como única explicação para o caso do cinema por dois motivos. Primeiro, porque se assumimos que ela explica, sozinha, a organização da produção de todos os tipos de bens produzidos numa determinada época, perdemos o que de específico em cada área pode explicar as variações. E em segundo lugar porque, no cinema e em grande parte das artes, a tendência a vínculos temporários de trabalho é uma realidade muito antes de se poder falar em reestruturação produtiva (ver Schatz, 1988, por exemplo, que observa trabalhadores *freelancers* no cinema já no contexto dos grandes estúdios, na primeira metade século passado; ou mesmo Scherer (2001), que mostra a evolução do trabalho *freelancing* dos artistas da música entre 1650 e 1900, argumentando que, ao contrário do que se esperava, já nessa época muitos músicos preferiam exercer suas atividades de forma autônoma, e não como funcionários de igrejas ou da nobreza). O vínculo temporário, nesses casos, pode ser explicado, ao menos em parte, pelo fato de o trabalho sempre se organiza ao redor de uma obra (filme, peça, entre outras), um projeto com determinado tempo de duração.

trajetória acontece *entre* as firmas e não dentro de uma mesma firma – ou seja a reputação dos trabalhadores passa a ser validada pelo “mercado”, genérico (Jones, 1995).

O que nos interessa destacar é que, nesse contexto marcado pela intermitência, por uma intensa presença do *risco* (de estar sem trabalho) e pela tendência à atomização e ao isolamento, a associação em grupos parece se configurar também como uma espécie de *estratégia de proteção* para os agentes. Em primeiro lugar, porque ela representa algumas vantagens óbvias como a possibilidade de dividir custos básicos, por exemplo, associados à formalização de empresas, à manutenção de um espaço de trabalho e à compra de equipamentos. E a redução de custos básicos pode ser algo valioso quando se trabalha num contexto de intermitência e risco. Em segundo lugar, porque a associação em grupos possibilita também um ganho de escala e aprendizado (em questões relacionadas tanto à criação quanto à produção) muito maior do que quando se trabalha de forma isolada. E por fim, porque ela representa também uma possibilidade de compartilhamentos de ordem simbólica – por exemplo, de reputação –, como discorreremos no item 2.2.4.

A possibilidade de atuar no grupo e também fora dele, garantida pela “frouxidão” na organização que constatamos nos grupos pesquisados, também parece colaborar no sentido de minimizar os riscos de ficar sem trabalho num contexto em que predominam a intermitência e isolamento. Dentre os realizadores, isso obviamente é mais válido para aqueles que têm múltiplas competências – que, em períodos de intervalo de projetos em que atuam como diretor, podem trabalhar exercendo funções específicas em filmes cuja direção é assinada por outra pessoa. E estar num grupo é algo que abre portas nesse sentido, já que a existência de recursos para realizar um filme não depende do esforço de um único ator: são mais propostas sendo enviadas a editais, mais chances de alguma delas ser contemplada e de o projeto incluir, eventualmente, outros integrantes do grupo. Um depoimento de integrante da Duas Mariola ilustra bem essa ideia:

“Para o último edital da Riofilmes, a gente mandou 5 projetos: um para série de TV, um para desenvolvimento de roteiro, enfim, 5 em diferentes linhas. Temos essa estratégia de abrir várias frentes ao mesmo tempo e, o projeto que sair primeiro, a gente faz [e estar em grupo certamente favorece a capacidade de escrever tantos projetos diferentes]. Para uma produtora do nosso tamanho é assim, a gente precisa mandar 5 projetos para cada um desses editais, para a gente conseguir ganhar 1.” (integrante da Duas Mariola em entrevista concedida à autora)

A força dos laços afetivos que existe entre os membros dessa cena, que consiste num capital relacional dos atores, também é algo que colabora para que as participações em outros projetos (de fora do grupo) se consolidem e, conseqüentemente, aumentam as possibilidades de trabalho.

Vale acrescentar, ainda no que diz respeito à questão dinheiro, que o fato de as formações mais frouxas estarem frequentemente associadas à contestação de institucionalidades e padrões existentes, a nosso ver, ao mesmo tempo explica e é explicado por sua limitação de recursos para financiar as produções. Isso porque, de um lado, a demarcação de uma posição “alternativa” ou “contestatória” nos projetos tende a se refletir numa dificuldade maior para conseguir recursos/reconhecimento junto a instâncias mais institucionalizadas de apoio às artes – que, obviamente, tendem a obedecer a lógica, em parte institucionalizada por elas próprias. E de outro, a dificuldade para conseguir formas sistemáticas de financiamento à produção também favorece organizações mais frouxas, uma vez que a presença formal e em tempo integral dos membros costuma estar associada à existência de remuneração. Assim, organização e opções relacionadas a forma/discursos condicionam e são condicionadas por possibilidades de existência material – não parece ser possível estabelecer uma relação unidirecional que valha para todos os casos.

É importante ressaltar, por fim, que o equilíbrio entre pertencimento/identidade e autonomia/flexibilidade parece sofrer impactos, ainda, do próprio fator *tempo* – o próprio amadurecimento dos integrantes parece, às vezes, trazer novas necessidades de flexibilização. Um efeito bastante comum do amadurecimento é uma ampliação dos projetos que recebem algum tipo de financiamento público, o configura um cenário em que muitas vezes mais de um projeto de longa-metragem do grupo esteja em andamento, ainda que em fases diferentes – isso pode ser observado em grupos como Teia, Trincheira e Filmes do Caixote. Isso também dificulta a possibilidade de trabalhar junto, como colocaram alguns entrevistados. Por exemplo, se um realizador do grupo está trabalhando num roteiro de um longa seu que recebeu um apoio para desenvolvimento do projeto, ou pior, se está em período de filmagens, ele dificilmente vai conseguir participar como fotógrafo ou montador do filme que um outro integrante do grupo esteja dirigindo.

Ou ainda, há casos em que a maturidade e a diversificação de formas de financiamento levam a situações como à seguinte:

“Em boa parte da história da Trincheira a gente trabalhou junto, um no filme do outro. Por exemplo, no filme de Tião [Muro, 2008], eu fiz assistência de câmera e o Leo fez preparação de elenco. Nos filmes de Leo, eu fotografava quase todos e montei alguns. O filme de Tião que vai sair agora, *O Animal Político*, eu fotografei e Leo vai montar e fez produção executiva. Mas agora, principalmente por causa dessa coisa do edital de Pernambuco [o Estado de Pernambuco vive um momento especialmente bom no que diz respeito às possibilidades de financiamento de filmes], algumas coisas estão diferentes. Por exemplo, Leo está fazendo um filme agora, eu ajudei ele no argumento. Inicialmente, quando não tinha grana, eu ia ser o diretor de fotografia, mas como entrou uma grana, ele chamou um diretor de fotografia mais

especializado (o mesmo de *O Som ao Redor*).” (integrante da Trincheira em entrevista concedida à autora)

De qualquer forma, mesmo em momentos como esses, a colaboração e as trocas acontecem, como relata o mesmo realizador do depoimento anterior:

“Por exemplo, agora eu estou viajando muito com o meu longa [para festivais], Tião acabou de filmar um curta e Leo tá finalizando 2 filmes. Leo e Tião estão mais juntos agora porque Leo está montando o filme do Tião; mas daí, por exemplo, quando tem um corte, eles me mandam, a gente troca ideia...e a gente tenta criar um cronograma para casar os 3 e pensar em projetos coletivos novos. Do meu lado também, eu estou escrevendo o roteiro de um novo filme e, mesmo se estou viajando, vou mostrar para eles e eles vão me ajudar. Porque, além de serem meus amigos, eu conheço o tipo de cinema que eles gostam, as opiniões, as impressões, e confio nisso.” (integrante da Trincheira em entrevista concedida à autora)

Um exemplo de grupo que, mesmo com a diversificação dos projetos viabilizados, continua trabalhando bastante em conjunto é o Filmes do Caixote, de São Paulo, como colocamos anteriormente. Isso ocorre principalmente com o trio Marco Dutra, Caetano Gotardo e Juliana Rojas: nos filmes assinados por cada um, tende a haver sempre algum tipo de colaboração dos demais, seja na montagem, na música ou em alguma função de assistência. Ainda assim, a “maturidade” fez com que os integrantes tivessem que diminuir seu escopo de multifuncionalidade, como fica claro no depoimento abaixo:

“A gente era mais multifuncional no início, mas como todos são diretores e escritores, acho que com o tempo a gente vai optando por algumas funções. Eu, por exemplo, cheguei a fazer produção de 2 ou 3 curtas do grupo, mas chegou uma hora que eu tive que decidir: essa é uma função que eu não vou fazer porque eu quero me dedicar a outras. Então limei isso. Cheguei a fazer fotografia de alguns curtas do grupo, mas também limei. Agora, montagem é uma coisa que eu amo fazer, isso é algo que quero manter ativo. A Juliana e o Caetano também montam. Juliana já trabalhou com som, mas também limou, se concentra mais em roteiro/direção e montagem.” (integrante do Filmes do Caixote em entrevista concedida à autora)

Ainda que não seja o caso aqui de aprofundar o estudo específico de cada grupo, é relevante pontuar que especificamente na Teia, a questão do amadurecimento começa a trazer crises que põem em xeque a própria autodefinição do grupo: uma das entrevistadas do grupo mineiro chega a afirmar que “a Teia hoje, em alguns pontos, funciona mais como uma produtora do que como um coletivo”, já que “a lógica de

funcionamento já é um pouco diferente depois de 10 anos de existência” – a diversificação dos projetos e o fato de todos os integrantes, apesar de exercerem outras funções, terem aspirações de direção, refletem-se num cenário em que, apesar de partilharem o mesmo espaço de trabalho e colaborarem informalmente nos projetos dos demais, os realizadores normalmente estão focados em seus próprios filmes (os projetos que eles próprios dirigem).

O exemplo da “crise” com as nomenclaturas nos mostra também que tanto os modos de produção quanto os posicionamentos não são estáticos e imutáveis; ao contrário, devem ser entendidos como processuais e dinâmicos. Observando 10 anos para trás, conclui-se que as configurações mudaram; assim como certamente se chegará a conclusão parecida daqui a 10 anos. Voltaremos a tratar dessa dimensão “futuro” na seção de Considerações Finais.

2.2.3. MÚLTIPLAS FUNÇÕES E MÚLTIPLOS ENVOLVIMENTOS: NEGAÇÃO DA ESPECIALIZAÇÃO E DA HIERARQUIA

O cinema é, quase por definição, concebido como uma atividade social, uma vez que são diversas as etapas que envolvem a sua produção. Com exceção de algumas produções de vanguarda em que um ou dois agentes cumprem praticamente todas essas etapas sozinho, a produção de filmes de longa metragem normalmente é realizada em grupo. Não à toa, Howard Becker, em seu *Art Worlds* (1982) utiliza justamente o exemplo extremo do cinema (industrial) para discorrer sobre divisão e especialização do trabalho, apresentando a ficha de créditos técnicos do filme *Hurricane* (1978), com mais de 60 nomes. O autor comenta:

“O filme empregou um diretor de fotografia, mas Sven Nykvist não operou a câmera de fato; Edward Lachman fez isso. Lachman, no entanto, não exerceu todas as funções associadas à operação da câmera; Dan Myhrum a carregou e, quando o foco precisava ser alterado no decorrer de uma cena, Lars Karlsson fazia isso. Se algo estivesse errado com a câmera, o mecânico de câmera Gerhard Hentschel era quem consertava. O trabalho de figurino e maquiagem dos atores, a preparação e o acompanhamento do roteiro, a preparação de cenário e suportes, o cuidado com a continuidade do diálogo e com a aparência visual do filme e até a administração de questões financeiras durante as filmagens – todas essas funções eram distribuídas a um número de pessoas cujos nomes aparecem na tela” (BECKER, 1982, pp. 7-9, tradução minha).

Segundo depoimentos dos entrevistados, o número de pessoas envolvidas num longa-metragem típico do cinema mais industrial, excluindo-se o elenco, normalmente

varia entre 100 e 150 pessoas⁵⁴. A ficha técnica de um filme como *Cidade de Deus* (de Fernando Meirelles, produzido pela O2 Filmes, em parceria com VideoFilmes, Miramax e Gobo Filmes, 2003), ilustra bem essa situação – são mais de 150 pessoas, excluindo-se o elenco; e é interessante observarmos a quantidade de funções do tipo “assistente” listadas:

Cidade de Deus (2003)

Produção: O2 Filmes (São Paulo, SP), VideoFilmes, Miramax Internacional, Globo Filmes

Orçamento: cerca de R\$ 8,5 milhões (pouco mais de U\$ 3 milhões)⁵⁵, além de distribuição patrocinada pela Miramax Internacional

Ficha técnica⁵⁶:

Direção: Fernando Meirelles

Co-direção: Katia Lund

Roteiro: Bráulio Mantovani

Cinematografia (fotografia): César Charlone, ABC

Montagem: Daniel Rezende

Direção de arte: Tulé Peake

⁵⁴ Para se ter uma dimensão, de acordo com Giannasi (2007) as equipes que atuam na produção de um filme, sem contar as etapas de pré e pós-produção, basicamente englobam: a) *Equipe de produção* (produtor executivo, diretor de produção, produtor de set, produtor de finalização, bem como seus assistentes); b) *Equipe de roteiristas* (roteiristas, dialoguistas e pesquisadores); c) *Equipe de direção* (diretor, assistentes de direção, continuísta, produtor de elenco, atores); d) *Equipe de fotografia* (diretor de fotografia, assistentes, operador de câmera, assistentes de câmera, operador de vídeo assist, eletricitas, maquinistas e assistentes, operadores especiais como *steadycam*, grua, *dolly*, etc, iluminadores e seus auxiliares); e) *Equipe de arte* (diretor de arte e assistente, produtor de objetos, cenógrafo, cenotécnico, outros profissionais envolvidos na cenografia, contra-regras, figurinista, camareira e assistente, costureira, maquiador e assistentes, cabeleireiro e assistentes, técnico de efeitos visuais, *stunts*); f) *Equipe de som direto* (técnico de som direto, microfônistas, caboman, auxiliares); g) *Equipe de montagem* (montador, assistente, operador de equipamentos/programas); h) *Equipe de edição de som* (*sound designer*, editor de som, operador do equipamento/programas usado na edição, compositor, músicos, técnico para efeitos sonoros, mixador); i) *Equipe de finalização* (produtor de finalização, colorista, operador de telecine).

⁵⁵ Gatti (2005).

⁵⁶ Preparado pela autora a partir de informações disponíveis na página do filme do site da Globofilmes (disponível em: <http://cidadededeus.globo.com/>, acesso em maio de 2013).

Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos

Co-produtores: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval, Juliette Renaud

Produção executiva: Elisa Tolormelli, Bel Belinck

Música original: Antônio Pinto e Ed Côrtes

Desenho de Som: Zeta Audio por Martin Hernández

Som Direto: Guilherme Ayrosa, Paulo Ricardo Nunes

Figurino: Bia Salgado, Inês Slagado

Desenho de maquiagem: Anna van Steen

Colorista: Sérgio Pasqualino

Efeitos visuais: Renato Batata

1o Assistente de direção: Lamartine Ferreira

Oficina de atores: Nós do Cinema e Guti Fraga

Preparação de atores: Fátima Toledo

Realização: O2 Filmes e VideoFilmes

Co-produção: Globo Filmes, Lumière e Wild Brunch

EQUIPE DE DIREÇÃO

2o Assistente de direção: Isabella Teixeira

3o Assistente de direção: Malu Miranda

Estagiários de direção: Lúcio Andrey, Marcelo Pires

Assistente de preparação de atores: Christian Duurvoort

Elenco de apoio: Nilse Oliveira

Assistente de elenco de apoio: Luciano Santos

Produção de figuração: No mundo do cinema

Preparação vocal: Ângela de Castro, Lígia Marcos

Coreógrafo: Luciano Perê

Instrutor de Lutas: Amaury Guarilha

Produtores de elenco: Nós do Cinema, Luciana Bezerra, Luciano Ferreira e Mara Oliveira

EQUIPE DE PRODUÇÃO

Diretor de produção (1a fase): René Bittencourt

Direção de produção (2a fase): Claudine Franco

Produtor de Locação e Frente: Sérgio Bezerra

Platô: Rogério Carvalho

Assistente de Platô: Markão

Assistente de produção executiva: Thais Mello

Assistente de coordenação de produção: Claudia Buschel, Estrela Tavares

Estagiária de produção executiva: Renata Alvarenga

Assistente de produção: Branca Murat, Carolina Romero, Madge Stringer, Mariana Vianna

Estagiários de Platô: Fernando Teixeira, Uchoa

Assistente de produção Nós do Cinema: Lia Gandelman

Estagiários de produção: Fernanda Andrada, Eduardo

Secretário de produção: Eduardo Colombiano

Administração financeira: Maria Helena Meirelles

Contabilidade: Carlos Salgado

Assistente de contabilidade: Roberto Trotti

Departamento pessoal: Zenilda Grimm

Coordenador de Transporte: Paulo Maurício de Almeida

Boy escritório: Sidney Fernando

Recepcionistas: Elci Francisca, Luizinho

Auxiliar serviços gerais: Maria do Carmo Castro, Carlos Castro

EQUIPE DE FOTOGRAFIA

1o Assistente de fotografia: Lula Carvalho

2o Assistente de fotografia: Pablo Giannini Baião

3o Assistente de fotografia: Júlia Schmidt

Video-assist: Pablo Hoffmann

Steady-cam: Fabrício Tadeu

Operador de câmera 2: Fernando Meirelles

1o Assistente de fotografia 2a unidade: Cristiano Conceição

2o Assistente de fotografia 2a unidade: Breno Cunha

Video-assist 2a unidade: Alexandre Dantas

Assistente de video-assist: Pedro Peregrino

Gaffer: Sérgio Isidoro

Eletricista: Amarildo Cruz

Assistente de eletricista: Francisco Bispo

Maquinista: Paulo Fernando Miranda

Assistente de maquinista: Clóvis Marinho, Vitor Scola

Making of: big Bonsai

Estagiário de elétrica: Antonio Charlone

Estagiário de fotografia: Martin Charlone

EQUIPE DE SOM

Microfonista: Venilton Moreira

Estagiário: Elielson Amaral

EQUIPE DE ARTE

Produtora de arte e cenografia: Isabel Gouvêa

Assistente de produtora de arte e cenografia: Simone Aquinno

Cenografia: Claudia Moraes, Belo Araújo

Assistente de cenografia: Rafael Ronconi, Luiz Fernando

Produção de objetos: Ângela Pralon, Mônica Rochlin

Assistente da produção de objeto: Fabiana Britto Pereira, Sérgio Heineck, Luís Costa, Ilana

Estagiário de produção de cenografia: Jayme Netto, Severo

Pintores de arte: Bia Pessoa

Assistente de pintura de arte: Robson, Patrícia Cabral, Jefferson Lima, Calado, Edinho

Efeitos especiais: MM Arte Técnica, Duca Jorge, Marcelo, Mauro, 12

Contra regra: Dejair dos Santos, Nilson Laport

Cenotécnicos: Roberto Marmelo, Hélio Bentes

Assistente de cenotécnico: Nilson Madureira, Batata, Dico, Maranhão, Ramos, Wanderley, Washington

Ajudantes: Carlito, Gegê, Vinicius

Adereços: Alberty, Pará

Estagiário de arte: Marian del Castillo

EQUIPE DE FIGURINO

Assistentes figurino: Andréa Dantas, Fúlvia Costalonga, Patrícia Monteiro

Estagiárias: Elisa Brito, Pilar Salgado

Costureiros: Alex Brasil, Fátima Félix, Fátima Leopoldina, Marinice Alcântara

Camareiro: Márcio

Adrecista: Esmê de Souza

Assistente de adrecista: Fabiana, Igor Thiago

EQUIPE DE MAQUIAGEM:

Maquiagem: Dona Meirelles

Assistente de maquiagem: Sidnei Oliveira

Estagiários de maquiagem: Anderson Bernardes, Marcelo Silva

EQUIPE DE DUBLES

Só Ação

TREINADOR DE ANIMAIS

André Francisco Rosa

EQUIPE DE PESQUISA

Carla Siqueira, Leandra Pires, Marcelo Bacellar, D.Josefa, D.Zilda, Lúcia (Cidade de Deus), Luciano Ferreira, Luizão, Rapaziada do conceito, T.R., Tony Barros

EQUIPE DE FINALIZAÇÃO

Coordenação de pós-produção: Alessandra Casolari

Assistentes de motagem: Ana Teixeira, Fred Ricci, Marcelo Pedrazze
Video engenharia: João Rodrigues
Revelação de negativo: Megacolor
Coordenação Megacolor: José Augusto de Blasils
Gerente de Produção: Martha Helena Reis
Montagem de negativo: Marisa Nilza de Moraes, Priscila Castro Caviuchioli, Rosalina Castro Caviuchioli
Transfer tape to film: Joaquim Aparecido Rodrigues Santana, Eduardo Vieira
Color Analyzer: Dixi Norio Oshikawa
Coordenação de atendimento: Maria Clara Fernandes
Coordenação de pauta: Magali Wistefelt
Telecine off line: Manuel Alexandre Junior
Assistentes de telecine: Kiko Porto, Robson Locillia, Leco Marques
Edição off line: Marcel Hernandes, Marcelo Cois, Eugen Pfister
Edição on lin e efeitos: Lepiani, André Pinto, Paulo Ferreira
Gravação de som adicional/edição de ambientes: Carlos Honc
Edição de desenho de som e efeitos: Alejandro Quevedo QPX
Edição de desenho de som: Roland Thai MPSE
Edição de diálogos e ADR: Alessandro Laroca
Assistentes de edição de diálogo e ADR: Henrique Ohara, Pablo Q. Homem de Mello
Edição de ruídos de sala: Pradip Romay
Artista de ruídos de sala: Samuel Mendoza
Assistentes de edição de som: Christian Fernandez, Samuel, Mendoza
Equipe finalização O2: Érika Marques, Marcelo Barros, Fábio Salinas, Marcelo de Mari, Ricardo Filomeno, Fernando Bortoletto, Ricardo Ortiz, Carlos Sperançolo,

José Leonardo Gâmbra
Mixadores: Rudy Pi, Adam Sawelson
Serviços de som: Supersônica
Voices: Luciano Kurban, Voices - Luciano Kurban, Todd Studios Hollywood, Zeta Audio
Consultor Dolby: Andy Potvin
Não entraram: Equipe de produção e execução da música original (cerca de 10 nomes mais empresas de mixagem); elenco.

Se tomamos a ficha técnica de um filme de tamanho intermediário dentre os produzidos pelos grupos observados aqui, a exemplo de *Eles voltam* (2012), produzido pela Trincheira e dirigido por Marcelo Lordello, notamos uma configuração bastante diferente:

Eles voltam (2012)

Ficha técnica⁵⁷:

Produção: Trincheira Filmes

Co-produtoras: D7 e Plano 9.

Orçamento e fonte: total de aproximadamente R\$ 230 mil (R\$ 50 mil para produção, de um edital para curta-metragem da Prefeitura de Fortaleza; R\$ 170 mil para finalização, do edital estadual da Fundarpe - linha finalização de longa metragem)

Produção: Trincheira Filmes

Direção: Marcelo Lordello

⁵⁷ Elaborado a partir de informações coletadas em entrevista e disponíveis no IMDB.

Produção executiva: Mannuela Costa

Equipe de produção: Marilha Assis, Ariana

Roteiro: Marcelo Lordello

Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Montagem: Eduardo Serrano

Direção de arte: Lomana Rocha

Produtora de arte: Renata

Figurino/maquiagem: Caroline Oliveira

Trilha sonora e música original: Caçapa

Assistente de direção: Leonardo Lacca

Assistente de fotografia e logger: Pablo

Som direto e microfonista: Guga Rocha e Guma

Edição de som: Nicolau Domingues, Pablo Lopes e Guga Rocha

É evidente que deva ser pesado o fato de que o filme de Lordello, apesar de também ser uma ficção, opta por estabelecer-se numa tradição bem diferente da do filme de Meirelles-Lund, adotando opções de linguagem e estética muito mais simples de serem produzidas. Lordello tem como uma de suas referências o neorrealismo italiano e o cinema de Pedro Costa, e opta claramente por enfatizar o real em vez de “encenar” situações. *Eles voltam*, nesse sentido não necessitou de, por exemplo, uma equipe de arte tão extensa para desenvolver cenários, figurinos e objetos cênicos (muitas das cenas do filme são externas). Por conta da narrativa do filme (uma menina e são irmão que são deixados numa estrada pelos pais) também não houve a necessidade de uma quantidade enorme de atores (acrescenta-se ainda que a opção de Lordello foi a de trabalhar com não-atores nos principais papéis, como parte da escolha por uma estética mais realista e menos interpretada). Em entrevista, o diretor conta que, no set de filmagem, havia uma equipe fixa bem reduzida, de aproximadamente 15 pessoas.

O cenário mais comum é encontrarmos, nessas produções que definimos aqui como independentes, fichas técnicas algo entre 10 e 20 nomes, com menos funções do tipo “assistente” e, em muitos casos, pessoas que respondem por mais de uma função na produção. O exemplo de *Estrada para Ythaca* (Alumbramento, 2010), está entre os

mais radicais nesse sentido: os irmãos Luiz e Ricardo Pretti e os primos Pedro Diógenes e Guto Parente assinam, os 4, as funções de direção, roteiro, fotografia e montagem; além de os irmãos Pretti também serem responsáveis pela trilha sonora do filme.

Fica bastante claro que o orçamento influencia e condiciona essas possibilidades de organização. Apesar disso, como procuramos mostrar neste trabalho, o fator dinheiro não exerce relação de absoluta *determinação* sobre a configuração social da produção de um filme – as opções que conformam certo tipo de organização social estão também ligadas ao posicionamento que realizadores e grupos assumem dentro do grande campo do cinema. De qualquer maneira, a possibilidade de se produzir com um enorme número de pessoas (num contexto de bastante especialização), explica-se, em parte, pela capacidade de remunerar os profissionais envolvidos nessa miríade de tarefas – numa configuração mais *racionalizada*, em que o envolvimento no projeto se desenha como uma relação tipicamente *profissional*, em que o agente é remunerado para realizar um conjunto específico de tarefas, via de regra, estritamente relacionadas a sua especialização. Nos exemplos citados, temos *Cidade de Deus* com um orçamento de cerca de R\$ 8,5 milhões, *Eles voltam* com um orçamento de cerca de R\$ 230 mil, e *Estrada para Ythaca* com um orçamento de cerca de R\$ 5 mil ⁵⁸.

Depoimentos como o de um integrante da Duas Mariola ilustra bem a ideia de que a opção por trabalhar com sets de filmagem menores, no entanto, não se explicam só pelas condições materiais de produção:

“Os filmes que eu dirigi normalmente tiveram equipes pequenas, e isso foi por opção, porque justamente a gente queria ter essa relação mais pessoal, quero saber quem são e poder ter uma relação pessoal com todo mundo que está no set, quero que estejam ali pessoas que estão envolvidas com o projeto e que também tenham uma relação afetuosa com aquilo. Eu não me vejo trabalhando com uma equipe de 50 pessoas, mesmo que eu tenha dinheiro, porque não é o meu jeito de trabalhar.

Na Fuga [*A fuga da mulher gorila*, 2009] a gente tinha 8 pessoas no set; no Alegria [*A alegria*, 2010] o set era maior, eram 20 ou 30 dependendo do dia (contando os atores). E mesmo o Alegria sendo considerado um set pequeno, a gente já vê que é mais complicado. Quanto mais dinheiro

⁵⁸ É importante ressaltar que não se trata, aqui, de “tomar partido” em favor de um ou de outro tipo de produção. Como mostra bem o texto de André Gatti (2005) sobre *Cidade de Deus*, o fato de o filme ter tido um alto orçamento e ter sido um *blockbuster*, nas palavras do autor, e mesmo o fato de ter se valido de diversas possibilidades de convergência com o universo da publicidade, não significa, de forma alguma, que ele tenha sido desenvolvido como um “mero” produto industrial, sem pesquisa ou profundidade em seu processo de criação. Ao contrário, a nosso ver, é preciso evitar a prática, típica em alguns estudos de sociologia e estética (influenciados pela tradição adorniana), de estabelecer inferências diretas e inquestionáveis sobre as qualidades expressivas e formais dos produtos artísticos a partir das configurações de sua lógica de sua produção (como nos famosos escritos de Adorno sobre o jazz, 1998 [1953]). No mais, discutir uma suposta hierarquia entre qualidades expressivas e formais dos filmes não é algo em jogo neste trabalho.

custa um dia do set de gravação [considerando cachês, locação, etc.], menos imprevistos você pode ter.... porque você perde muito dinheiro, as pessoas ficam incomodadas, se você atrasa 10 minutos num dia tem que compensar no dia seguinte...*Então quanto maior a equipe, vai ficando mais engessado em termos criativos.* Então, eu, pessoalmente, me sinto mais confortável trabalhando em equipes menores em que eu possa, por exemplo, mudar o plano de trabalho um dia e isso não ser um grande problema, não significar um prejuízo, as pessoas toparem porque acharam interessante a mudança de ideia...Gosto de poder trabalhar com uma certa calma no set, porque senão *você fica refém de uma certa eficiência de realização e de cumprimento do plano de filmagem.*” (integrante da Duas Mariola em entrevista concedida à autora)⁵⁹

Afinal, como bem observa Eduardo Valente, realizador, ex-membro da Duas Mariola, crítico e atualmente funcionário da Ancine:

“O cinema é uma arte coletiva’ Se hoje a frase soa como um clichê hiper-usado, é porque ao mesmo tempo em que ela reitera uma obviedade (a impossibilidade, pelo menos nos moldes do ‘cinemão’, de fazer um filme sozinho), ela muitas vezes esconde uma outra realidade: a de que, independente de usarem (o termo é importante) o trabalho de outras pessoas, inúmeros cineastas parecem existir somente em uma bolha isolada. Isolada, às vezes, da sua própria equipe (“trabalhar com” nem sempre é trabalhar junto); outras vezes, do seu meio; e, nos casos mais crônicos, isolados mesmo do seu tempo e da sua arte” (Valente, 2006b).

O que se nota de especial nos agrupamentos pesquisados aqui é que os integrantes não realizam uma função exclusiva no grupo (a que seria sua *especialidade*). Ao contrário, os agentes têm múltiplas capacidades, e é comum que se alternem tanto em funções da produção (as relacionadas diretamente à criação, como, roteiro, direção, montagem, fotografia, trilha sonora/música, atuação; e as auxiliares, como captação de som, por exemplo), bem como em tarefas intelectuais/políticas (desenvolvimento e redação de projetos para concorrer em editais, estabelecimento de diálogo com governos e associações), como também em funções gerais mais administrativas, relacionadas à manutenção de instalações e equipamentos. É notável que todos os integrantes dos núcleos fixos dos grupos entrevistados, à exceção dos que realizam a função exclusiva de produtor, saibam exercer e já tenham exercido outras funções além da de direção e roteiro (destaca-se montagem e fotografia como as mais recorrentes). A tabela abaixo

⁵⁹ Ainda, segundo Paiva (2011), “após *A Fuga da Mulher Gorila* [...], Felipe Bragança e Marina Meliande, da Duas Mariola, foram assediados por grandes produtoras para fazer *A Alegria*. A ideia era transformar o filme, de US\$ 800 mil (cerca de R\$ 1,5 milhão, via edital da Petrobras), numa produção de R\$ 3 milhões, após dois ou três anos de captação. Recusaram. ‘O que importava era a gente poder rodar pelo tempo que quisesse e com o elenco que escolhesse, tendo uma parceria com a produção que não fosse de hierarquia’, diz Bragança, 31.” (Paiva, 2011)

ilustra a multifuncionalidade de realizadores dos grupos Alumbramento, Teia, Trincheira, Filmes do Caixote e Duas Mariola. Listando algumas funções propriamente ligadas a realização de filmes (nas colunas), ela mostra quais delas cada participante já assinou em filmes de longa ou curta metragem, dentro ou fora de seu grupo.

Quadro 2c: Capacidades e engajamentos

	Produção	Roteiro	Direção	Montagem	Fotografia	Trilha sonora
Carol Louise						
Ivo Lopes Araújo						
Luiz Pretti						
Ricardo Pretti						
Pedro Diógenes						
Guto Parente						
Luana Melgaço						
Clarissa Campolina						
Sérgio Borges						
Marcelo Lordello						
Leonardo Lacca						
Tião						
Marco Dutra						
Juliana Rojas						
Caetano Gotardo						
Marina Meliande						
Felipe Bragança						
Daniel Caetano						
Alumbramento						
Teia						
Trincheira						
Filmes do Caixote						
Duas Mariola						

A multifuncionalidade é uma característica central do cenário observado aqui, antes de mais nada, porque demarca uma oposição bem clara em relação à especialização que é típica do cinema organizado de forma mais industrial – é importante ressaltar que, ainda que a especialização excessiva seja negada, a divisão do trabalho continua existindo. No âmbito dos valores, no discurso dos entrevistados, a multiplicidade de competências (muitas vezes aprendidas “na prática” e não em escolas) aparece na base de um posicionamento de “não-alienação” em relação à totalidade do projeto. A nosso ver, ela está relacionada também à prerrogativa de *envolvimento integral* com o objeto que destacamos acima – que explica ainda que diversos dos jovens realizadores contemporâneos tenham atuações que “transbordem” a dimensão da realização (exercendo atividades também na área da crítica, da docência, da programação e mesmo da

política). Mas para além da esfera dos valores e da identidade, a multifuncionalidade também está relacionada à própria viabilidade das cenas mais independentes. Há uma conversa com um entrevistado que ilustra bem esses pontos:

[E essa característica de saber fazer várias partes do processo, acumular várias funções no grupo ou mesmo dentro de um mesmo filme?] “Tem isso... parece um pouco esquizofrênico às vezes, né? Porque a gente precisa se dividir para fazer tudo ao mesmo tempo [e conta de alguns trabalhos dele em que ele acumulou funções de direção, montagem e fotografia]. De outro lado, *tem casos, no cinema mais industrial, que a coisa é tão compartimentada que não flui...* E eu acho que isso [acúmulo de competências] tem muito a ver com esse modo de produção mais independente, você só consegue tocar seu projeto, mesmo sem grana, porque você tem multi-habilidades e jogo de cintura” (integrante da Trincheira em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

A multiplicidade de competências acaba se constituindo como uma estratégia que garante a sobrevivência (e a capacidade de realizar projetos) na cena independente, em que, em muitas situações, os recursos financeiros são escassos. Nos períodos de intervalo entre os filmes de diretor – que via de regra, existem, já que dificilmente ele consegue finalizar e circular um longa-metragem ao mesmo tempo que viabiliza o projeto do próximo – a capacidade de exercer outras funções, assim como a autonomia mencionada acima, minimiza as chances de ficar sem trabalho. Nesses momentos, estar dentro de um grupo e, mais do que isso, conectado a outros grupos e produtores da cena independente, também representa uma grande vantagem – como citaremos abaixo, o capital relacional parece importar bastante nessas cenas de produção independente.

“Nosso trabalho como montador é o que sustenta a gente, porque como diretor a gente não costuma conseguir muito dinheiro – ao contrário, normalmente a gente gasta para colocar os nossos filmes de pé. Agora a gente ganhou o edital do Itaú (Rumos), mas é o primeiro (como diretor). Antes disso a gente nunca dirigiu filme nosso com edital. Daí a gente só gasta e não ganha nada. Mas temos sorte porque temos vários amigos que estão ganhando editais, estamos num momento muito próspero. E eles chamam a gente para fazer a montagem ou outras funções, e como a gente acredita nos projetos, na proposta de cinema, a gente aceita. Estamos num momento bom nesse sentido.” (integrante do Grupo Alumbramento, em entrevista concedida à autora)

É interessante apontar que, como argumentou um integrante do Alumbramento, a própria capacidade de exercer múltiplas funções foi, em parte, impulsionada pela tecnologia:

“Isso sim a gente pode dizer que a tecnologia facilitou, você, com uma certa facilidade, pode aprender a fazer e transitar entre as funções. A gente aprendeu fazendo, os amigos que ajudaram. O Ivo sabia mexer no Final Cut, daí a gente pesquisava na internet o que não sabia...com a câmera a mesma coisa, você vai mexendo e aprende a usar.” (integrante do Grupo Alumbramento, em entrevista concedida à autora)

Vale chamar atenção para o fato de que o engajamento com diversas etapas do projeto, é algo que diferencia o jovem cinema independente – e que não se vê, por exemplo, diretores como Fernando Meirelles assinando a montagem ou a fotografia de um filme, e nem mesmo diretores de contextos de produção mais “autorais”, como Karim Aïnouz, Cláudio Assis ou Lírío Ferreira. A nosso ver, além de ser uma estratégia para se manter trabalhando, essa multifuncionalidade está também relacionada a um valor de envolvimento profundo com o objeto (que marca um certo tipo de cinefilia que é típico dos contextos independentes)⁶⁰. Mais uma vez, estamos falando aqui de um tipo de identificação com o objeto que não é meramente profissional.

Um outro exemplo, que ilustra ainda de forma mais radical esse envolvimento integral com o objeto é o fato de diversos dos realizadores do jovem cinema independente terem atuações que “transbordam” até mesmo para além da esfera da realização. Muitos dos realizadores não se limitam a *fazer filmes*, mas também se dedicam a pensar o cinema – seguindo um modelo de cinefilia que, como foi dito no Prólogo, é atribuído por Ismail Xavier (em entrevista) ao modelo da geração dos *Cahiers du Cinema*. Duas das principais revistas de cinema da jovem crítica, a Contracampo e a Cinética, foram fundadas por grupos de pessoas que atuam tanto na frente da realização quanto na frente da crítica e dos estudos “teóricos” sobre cinema (como por exemplo o realizador Daniel Caetano, da Duas Mariola, que esteve na fundação da Contracampo; ou Eduardo Valente, realizador que também já foi da Duas Mariola e da Contracampo, fundou a Cinética e atualmente trabalha na Ancine, tendo “transbordado” sua atuação também para a esfera da política pública). Há ainda casos como o de, Marcelo Ikeda, já mencionado que, além de realizador (de curtas), é crítico, pesquisador e professor do novo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, além de também já ter sido funcionário da Ancine. Ou o próprio Kleber Mendonça Filho, o aclamado diretor de *O som ao redor* (que também já tinha uma reconhecida reputação por sua produção de curta-metragem), que, além de crítico, é programador de cinema da sala da Fundação Joaquim Nabuco (Recife), que tem uma das programações mais reconhecidas no Brasil (e tem um papel importantíssimo na formação de novos realizadores em Recife⁶¹).

⁶⁰ Esse envolvimento também é perceptível em outros cenários de produção independente de cinema, como os do contexto estadunidense dos anos 1960 descritos por James (1989).

⁶¹ Como relatou Marcelo Lordello em entrevista, o Cinema da Fundação foi fundamental para a sua formação como realizador no momento em que cursava a faculdade de Comunicação, já que o colocou em contato com uma produção a que ele não teria acesso em outros lugares (a sala exibe cinema de arte nacional

Ainda que não seja o caso de aprofundar o assunto, é interessante pensar que esse envolvimento integral é menos visível em outras artes, ao menos no cenário brasileiro – e termos como *teatrofilia* ou *dançofilia* nem mesmo fazem parte do nosso vocabulário. Uma observação mais geral do campo das artes performáticas, por exemplo, nos passa a impressão de que é bem menos frequente encontrar intérpretes ou diretores que sejam também críticos, programadores, ou que se interessem em atuar na esfera das políticas públicas – ainda que a atuação paralela na docência e em outras etapas do processo de criação (como as atividades de produção, por exemplo), estas sim sejam mais comuns (ver Menger, 2001, e Segnini, 2007 e 2009a). De qualquer forma, seria necessária uma pesquisa específica para compreender essas supostas diferenças.

Uma decorrência da multifuncionalidade que nos interessa destacar é a ausência de uma visão hierárquica das funções de produção. O fato de a maior parte dos realizadores executarem ou já terem executado diferentes funções da produção de um filme parece fazer com que exista uma maior valorização de cada uma delas. A própria prática da assinatura coletiva (“um filme Alumbramento”, por exemplo), parece colaborar para tirar o *status excessivo* atribuído comumente à figura do diretor, mesmo nos casos em que um nome específico assina a função de direção. Nesse sentido, o pesquisador Denilson Lopes traz uma observação interessante acerca do modelo de funcionamento dos coletivos, que corresponderia a uma espécie de alternativa tanto ao modelo do cinema de autor quanto ao modelo do cinema de produtor:

“Os coletivos, marcados por uma maior fluidez nas diversas competências e ou quebra de hierarquias, são um ponto interessante. Me parece que o que vem chamando mais atenção no debate não é a figura do indivíduo que concentra em si todas as possibilidades de realização – *que ainda está associada a um modelo de cinema que é o de autor, em que o diretor (autor) dominará as etapas do processo, desde o roteiro até a edição, pelo menos*. E é claro que esse modelo de cinema de autor se contrapõe ao modelo que seria o do cinema industrial, onde a gente poderia pensar na figura do produtor como algo central – é ele que muitas vezes escolhe e contrata o próprio diretor; e você tem pessoas contratadas especificamente para as etapas do processo. *Então se você tem o cinema de autor e cinema de produtor, talvez essa questão do coletivo apareça aí como um dado intermediário*. (Denilson Lopes in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014a, destaques da autora)

Como mostra a tabela exposta acima, dentre os entrevistados, as únicas figuras que não respondem por mais de uma função (considerando-se as funções diretamente ligadas à produção do filme) são as produtoras, que estão presentes como membros permanentes dos grupos nos casos da Teia e do Alumbramento (são mulheres, nos dois

e internacional, e dá bastante espaço para produções mais experimentais e independentes, que não são vistas nos cinemas de arte mais “tradicionais”).

casos). Ainda assim, elas normalmente têm outros tipo de atuação para além da função específica da produção; por exemplo, a de participar junto a associações de classe e instâncias do governo. E é interessante observar que essas produtoras participam, ainda que indiretamente, de decisões relacionadas aos conteúdos dos filmes, o que parece desafiar a ideia de uma hierarquia entre as funções de criação e produção, tipicamente associada ao modo de produção mais industrial.

“A ideia de coletivo é tentar não criar uma hierarquia tão rígida nas relações de trabalho e de criação entre as pessoas que estão ali. A ideia é: vamos nos unir para criar uma potência criativa, mas sem as hierarquias pré-definidas.” (integrante do Grupo Alumbramento, em entrevista concedida à autora)

A crítica a um modelo de produção muito hierarquizado é algo bastante frequente no discurso dos grupos, como demonstra a fala pública abaixo, de um integrante do Alumbramento:

“Eu vejo muito as pessoas tentando reproduzir –às vezes até com os filmes com orçamento pequeno – o que seria uma equipe de cinema ‘legal’, tradicional onde tem toda a hierarquia ali. Tem o diretor, tem o produtor, o platô, o assistente de sei lá o que... Eu acho que isso mesmo cria uma crise dentro do cinema. Tem até uma história para mostrar o quanto isso pode ser meio burro, de um diretor que uma vez falou que ele sabia que ele não estava filmando quando não chegava ninguém com um copinho com água na mão dele. Então é um padrão que se criou no Brasil de ficar mimando o diretor. De ficar mimando as cabeças de equipes, de todo mundo ter que pegar a van na hora certa... Se o ator é famoso ele tem que ser pego por último porque ele precisa dormir mais. O diretor também é pego por último porque ele tem que descansar mais tempo. Quando chega ao set vão colocar a cadeira pra ele; botar comida pra ele; vão botar o copo de água na mão dele. Alguém pergunta como é que ele quer fazer hoje. Essa lógica do sistema de produção americano, no Brasil, mesmo nestas produções maiores, ela parece bastante artificial, sabe? Acho que ela não é verdadeira e acho que não precisa ser. Acho que a gente não precisa estar tão institucionalizado. Acho que a gente pode ter espaço pra poder quebrar essas regras.” (Ricardo Pretti, do Alumbramento, in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014a)

Cléber Eduardo Miranda dos Santos, curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, pondera, no entanto, que a questão da quebra de hierarquias tem gradações nos diferentes grupos associados ao “novíssimo” cinema e também nos diferentes contextos de produção de cada filme. Ainda que a ideia principal aqui não seja aprofundar essas diferenças, é interessante expor sua opinião de que, em ambientes como São Paulo

(onde está sediado o grupo Filmes do Caixote), essas hierarquias ainda continuam operando de maneira forte, por dois fatores: o primeiro, as marcas do mercado de filmes publicitários, bastante forte na cidade, e em que ainda operam uma divisão de funções e uma noção de hierarquia muito fortes; e a segunda, a própria representação do “cinema de autor”, que, segundo ele, é muito forte pois as pessoas “aprendem assim” nas escolas de cinema daqui (Cléber Eduardo em entrevista concedida à autora). Ele também observa que, a despeito da ideia de quebra de hierarquias, as funções ocupadas por cada integrante dos grupos continuam sendo assinadas (à exceção de projetos como *Ythaca* e *Os monstros*, do Alumbramento). A opção por manter as assinaturas associadas a cada função na maioria dos filmes é justificada por um integrante do Alumbramento:

[Por que vocês assinam funções específicas? Por que não deixar tudo assinado coletivamente? “Acho que porque a gente vai desenvolvendo uma pesquisa própria nas funções que exerce. Se eu fotografo, aquilo tem o meu estilo, a minha pesquisa, e o nome acaba sendo uma forma de reconhecer essa construção. [uma espécie de remuneração, portanto]. E também, acontecem casos em que alguém assiste o filme e diz: gostei dessa montagem, quero chamar esse cara para filme meu. Então acaba tendo uma função importante de reconhecimento de uma pesquisa própria. [...] De qualquer forma, essas divisões, para nós, são divisões de função e não divisões hierárquicas.” (integrantes do Alumbramento em entrevista concedida à autora)

Mesmo apesar de suas ponderações, o curador da Mostra de Cinema de Tiradentes conclui que, de fato, há rupturas operadas por essa “novíssima” geração que se relacionam à organização do trabalho e quebra de hierarquias – e ele vai além observando que essas rupturas relacionadas ao modo de produção interferem no próprio resultado das obras:

“Há uma ruptura não só no modo de organização da equipe e do processo de trabalho dessa equipe, relacionada a essa capacidade multifuncional. Acho que não é só isso. Acho que se rompe também com uma certa maneira de como organizar os filmes, de como escrever os roteiros, de como desenvolver os personagens, acho que tudo isso nessa nova geração perdeu uma certa ideia de centralidade. É mais aberto, é mais fragmentado, é mais ruidoso. É mais dissonante, é mais ambíguo. Os filmes não têm um único tema.” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora).

2.2.4. COMPARTILHAMENTO DE CAPITAIS E RISCOS

Uma última característica que a esta altura já se faz clara, mas que é importante de ser destacada, é a adoção de diversas práticas de *compartilhamento* no interior dos grupos, dentre as quais destacaremos as de ordem simbólica.

No funcionamento dos grupos, observa-se uma série de compartilhamentos bastante óbvios: de custos de equipamento, que costumam ser bastante caros; de custos e de tarefas relacionadas à manutenção de um espaço (a maioria dos grupos tem uma sede, ainda que nem todos tenham tido em todos os momentos); de tarefas administrativas e contábeis. Esses fatores já representam razões bastante claras para a associação, principalmente quando se observa que todos os agrupamentos entrevistados se iniciaram no final do período da faculdade dos integrantes – ou seja, no início de suas carreiras, em que provavelmente dispunham de menos recursos.

O convívio em um espaço comum de trabalho propicia também um outro tipo de compartilhamento, relacionado a processos de aprendizado e trocas. Mesmo sabendo que, no dia a dia, os integrantes do grupo dificilmente estejam todos trabalhando formalmente no mesmo projeto de filme, o compartilhamento do espaço permite algumas trocas que, segundo os entrevistados, costumam ser valiosas. Além disso, compartilham-se também, no convívio, conhecimentos relacionados a formatação de projetos, a perfil de editais e festivais, a parcerias possíveis para a circulação dos filmes, entre outras funções que são, de alguma maneira, acessórias (porém complementares) em relação ao processo criativo. Essas trocas propiciam uma espécie de ganho de escala, que consistem num diferencial bastante importante dentro da cena independente, notadamente marcada por um grau mais baixo de formalização e institucionalização de processos. Esse tipo de ganho se revela com mais clareza em grupos que incluem, em seu núcleo central, a figura do produtor, como o Alumbramento e a Teia. Ainda que eles não trabalhem obrigatoriamente em todos os projetos dos grupos, essa constância faz com que exista o acúmulo de um saber bastante específico, que se transforma numa espécie de ativo para todo o grupo – um saber que se relaciona a preparação de projetos, canais de interlocução (com associações de classe e governos, por exemplo) e caminhos para captação de recursos (editais, que são a fonte mais utilizada por esses grupos).

Mas há outro tipo de compartilhamento observado que nos interessa mais destacar aqui: o compartilhamento de capital simbólico, possibilitado pela adoção de um arranjo que possibilita que *a reputação e o crédito sejam, em parte, coletivos, sem deixarem de ser também individuais*. Os filmes continuam tendo, nominal e funcionalmente, a figura do diretor, do montador, do diretor de fotografia, do produtor, e assim por diante. Mas possuem também uma espécie de assinatura coletiva ou um “selo” que declara sua família de origem (por exemplo, “um Filme do Caixote”). Essa combinação possibilita a coexistência de uma reputação colada ao indivíduo com outra, compartilhada.

O processo de compartilhamento de riscos e possibilidades de sucesso no terreno simbólico possibilita que um realizador do grupo se beneficie da reputação positiva de outro do mesmo grupo, assim como um filme da repercussão de outro. Se um filme *Alumbramento* alcança uma boa crítica, não são só os integrantes que estão diretamente envolvidos nessa produção (por exemplo, que assinam funções específicas) que ganham os méritos, mas o grupo como um todo. Isso fica claro no depoimento abaixo:

“o fato de os últimos filmes da Clarissa ou da Marília [duas diretoras integrantes do grupo] terem sido premiados e conquistado espaço na crítica internacional certamente abre portas para o meu próximo filme, pelo fato de serem todos filmes da Teia. Assim como o sucesso do meu último filme também abriu portas para os delas”. (integrante da Teia em entrevista concedida à autora)

E da mesma forma que, como no caso exemplificado acima, a reputação flui do indivíduo realizador para todo o grupo, o caminho contrário também parece funcionar, fluindo do grupo para o indivíduo integrante – o que favorece também sua inserção individual em outros projetos:

“As redes que eu construí ‘fora’ do grupo, e que hoje me convidam individualmente para trabalhar em outros projetos, também são resultados do [de processos de consagração do] grupo. [...] São pessoas que eu conheci em festivais em que eu estive por conta dos filmes do *Alumbramento*, que gostaram dos filmes e que depois me chamaram.” (integrantes do *Alumbramento* em entrevista concedida à autora)

Obviamente, o outro lado da moeda também é válido: uma crítica negativa a um filme do grupo pode “contaminar” as possibilidades de outro. E essa configuração se apresenta extremamente interessante para discutir a prerrogativa, proposta em alguns trabalhos de sociologia da arte e da cultura, da reputação como algo inerentemente “colado” à figura do *indivíduo criador* (presente, por exemplo, em Menger, 2010). Dividir os méritos/fracassos de um filme apresentando-o não só como um filme de determinado diretor, mas como “um filme *Alumbramento*” ou “um filme do Cai-xote” ou “um filme Teia” parece trazer como contrapartida positiva ao indivíduo uma possibilidade de se valer também da boa reputação de um filme realizado por outro diretor do mesmo grupo.

A nosso ver, portanto, essa configuração também tem o efeito de aumentar as chances de sucesso e pulverizar as chances de fracasso, algo essencial num mercado bastante competitivo em que a reputação é algo que se precisa construir a cada dia – Jones (1995), analisando o cinema que tratamos aqui como industrial, traz uma declaração bastante interessante de um entrevistado seu (trabalhador do cinema) a esse respeito: “*you’re only good as your last job. If your last job was good, people remember you and you get*

good recommendations” (Jones, 1995, p. 65). O selo dos grupos, então, pode significar um capital bastante importante num mercado como o do cinema que é bastante concentrado, privilegia os grandes e oferece ainda pouco espaço de reconhecimento (econômico e simbólico) para aqueles que se organizam em bases menos industriais.

E vale também retomar a ideia de Heinich (2005), mencionada anteriormente, que chama atenção para a necessidade de representações coletivas (e, portanto, comuns) para que os produtores singulares ou “fora da curva” possam existir perante à sociedade. Enxergando por esse prisma, os agrupamentos também poderiam ser entendidos como parte da *estratégia de existência* dos realizadores, principalmente por viabilizarem compartilhamento de reputações e de representações. O agrupamento representa uma ampliação das possibilidades de reconhecimento, algo central num mercado que privilegia os grandes e oferece pouco espaço (econômico e simbólico) para aqueles que se organizam em bases menos industriais.

Em grupos que já atingem uma certa maturidade, como expusemos acima, esse tipo de compartilhamento começa a trazer questões curiosas,— por exemplo, num mesmo edital, às vezes concorrem mais de um filme do grupo, de diretores diferentes, o que acaba sendo resolvido com uso de pessoas jurídicas proponentes diferentes (utilizando a prática da co-produção, por exemplo). Em grupos mais estabelecidos, como é o caso da Teia, situações como essa já começam a representar um tipo de problema, uma percepção generalizada, no campo, de que “o pessoal da Teia sempre ganha tudo”, segundo depoimento dos entrevistados do grupo. Segundo eles, a longo prazo, isso pode vir a ser prejudicial para os realizadores e para os novos projetos de filmes — o que poderia ser enquadrado como um lado negativo dos compartilhamentos. Destaca-se também que percepções desse tipo podem ameaçar a própria representação de independência que existe em torno do grupo.

Como procuramos mostrar nesta seção, há representações e práticas observadas nos agrupamentos, relacionadas a modos de funcionamento e organização do trabalho, que são essenciais para a sua compreensão (e para que se compreenda seu posicionamento dentro do grande campo do cinema). Numa dimensão mais abstrata, destaca-se a predominância de um tipo lógica de funcionamento que não tem caráter puramente profissional, mas passa por identidade, partilhamento de valores e crenças e relações de afeto — trata-se de uma lógica menos racionalizada e impessoal, portanto. Essa lógica se expressa também no tipo de envolvimento que os indivíduos têm com o objeto cinema: um engajamento integral (algo que se aproxima à ideia de regime de vocação, Heinich, 2005). Essas lógicas estão relacionadas a algumas práticas específicas: a combinação de permanência e autonomia/flexibilidade nos arranjos grupais (que se opõe tanto ao modelo de dedicação exclusiva quanto ao do freelancer típico), a multifuncionalidade dos integrantes (que se opõe à especialização) e os compartilhamentos (principalmente de capital simbólico e político).

Outro ponto central da argumentação apresentada aqui é que as representações e práticas observadas operam tanto na *construção simbólica* do posicionamento desses realizadores e grupos como independentes, à medida que os diferenciam do cinema organizado em bases mais industriais; como também no sentido de *garantir a viabilidade da produção* nesse lugar independente, e aqui nos referimos tanto à viabilidade de existência *material* quanto à viabilidade de existência em termos de *representação* (como colocado por Heinich, 2005, a possibilidade de “existir” enquanto representação coletiva). As dimensões material, das representações e das práticas, aqui, parecem estar, portanto, emaranhadas de maneira bastante complexas, de modo que é bastante difícil assumir, como ponto de partida geral, que uma tem precedência sobre a outra.

CAPÍTULO 3

O CIRCUITO DO CINEMA INDEPENDENTE CONTEMPORÂNEO - INSTÂNCIAS DE CIRCULAÇÃO E CONSAGRAÇÃO

No capítulo anterior, buscamos compreender o novo cenário da produção independente a partir de suas configurações internas, suas práticas e representações. Neste capítulo e no próximo, nossa atenção recai sobre o ambiente externo em que essa produção se desenvolve – as instâncias de circulação, consagração (Capítulo 3) e financiamento (Capítulo 4) que garantem a existência desse cenário.

Como comentamos no Capítulo 1, há uma contradição central nas cenas independentes de produção de bens artísticos/culturais entre o estabelecimento (a institucionalização, a consagração) e a própria representação de independência (que tende a ser ameaçada por aqueles processos). Essa contradição é ainda mais complicada para o caso do cinema, em que as instâncias de legitimação muitas vezes coincidem com os próprios “personagens intermediários” (utilizando o termo de Bourdieu, 2010) que fazem a mediação entre os criadores e o mercado – ou entre as esferas artística e econômica⁶².

Como mencionamos no Capítulo 1 e como alguns depoimentos do Capítulo 2 também apontam, tende a existir, nas cenas de produção de bens simbólicos do tipo independente, um discurso de valorização de condições menos confortáveis de trabalho – que alguns entrevistados até definem, ironicamente, como um tipo de martirização –, que está relacionado ao próprio posicionamento de oposição, em termos ideal-típicos, a um modo de produção mais “estabelecido” (relacionado, aqui, ao modelo do “cinemão”). Como mostramos, esse posicionamento, por vezes, reflete-se também na crença de que condições mais institucionalizadas de produção abortariam as possibilidades de desenvolvimento de projetos artísticos “verdadeiros” e inovadores.

A despeito disso, é notável, no discurso dos próprios agentes independentes, um desejo de condições mais confortáveis para a sua produção – que se expressa, por exemplo, na demanda por um reconhecimento das instituições públicas de fomento ao cinema, na demanda por editais e mecanismos de apoio específicos, na ideia de que esse cenário precisa se unir e apresentar propostas em conjunto, entre outras. Realizadores como o próprio Dellani Lima, paraibano (que atualmente vive em Belo Horizonte)

⁶² Bourdieu (2010, [1992] pp. 86-7) define esses personagens intermediários como “os editores, os diretores de galeria ou de salas de teatro, sem falar nos funcionários encarregados do exercício do mecenato de Estado” (ibidem, p. 86).

que se posiciona como um dos “mais independentes dentre os independentes”⁶³ – por exemplo, só faz filmes com recursos próprios –, lamenta o fato de não termos, no Brasil, um mercado independente (ou underground, termo ele às vezes também utiliza) que seja auto-sustentável, como existe, por exemplo, nos Estados Unidos ou na Alemanha⁶⁴.

Como pensar a formação de um mercado, ou de um circuito, ou mesmo de um sistema de consagração e legitimação, num contexto que justamente se define pela negação do estabelecido, já que a consolidação dessas instâncias representa, em si, um processo de institucionalização? Essa contradição, no caso observado, parece ser solucionada pelo que os entrevistados definem como a “formação de um circuito próprio”, composto por instituições e instâncias que podem ser entendidas como “legítimas para legitimar”: elas colaboram para garantir a condição de existência dos agentes (tanto em termos simbólicos, reiterando representações de independência, quanto em termos econômicos, funcionando como personagens intermediários entre os realizadores e seus mercados ou como os próprios mercados) sem, com isso, ameaçar a sua representação de independência. Trata-se, portanto, de um passo em direção à institucionalização, mas feito com instâncias que também são legitimadas pelos próprios agentes, num processo de retroalimentação. Para o caso do “novíssimo” cinema, como mostraremos adiante, essas instituições ora são criadas pelos próprios atores independentes (como é o caso de mostras como a Semana dos Realizadores ou a Cinema de Garagem, apresentadas a seguir), ora são simplesmente eleitas como legítimas dentre as instituições já existentes, por conta de sua trajetória de apoio às representações associadas à independência (como é o caso da Mostra de Cinema de Tiradentes ou da produtora Dezenove Som e Imagem).

O fato é que essas instituições são “legítimas para legitimar” à medida que operam discursos, sistemas de valoração e representações que estão em consonância com as crenças dos realizadores, defendendo, por exemplo, o cinema de baixos orçamentos, com viés mais artístico do que industrial, que carregue mensagens críticas e inovações na linguagem. Ou criticando o cinema feito “para ganhar dinheiro”, as empresas produtoras e realizadores que “se vendem” para atividades publicitárias, os filmes que seguem uma narrativa “de novela”, em que figuram celebridades da televisão (numa espécie de *star system*) e que são realizados com objetivo de serem sucessos de bilheteria. Nesse sentido, atuam, em alguma medida, na construção e na manutenção do que Bourdieu define como “crença coletiva”, que, para o caso observado aqui, inclui a própria representação de independência e a oposição a um cinema industrial. Essas

⁶³ Sua trajetória começa na cena do rock independente e, depois de cursar o extinto “Realização em Cinema e Televisão” no Instituto Dragão do Mar (Fortaleza) começou a fazer filmes (sempre experimentais e com recursos próprios) e a organizar circuitos de difusão/exibição.

⁶⁴ Ele exemplifica com o caso da música: “O Ramones, antes de ser o Ramones, conseguia viver de música nos Estados Unidos – claro que eles não eram ricos, afinal tinham optado por ser músicos independentes –, mas conseguiam viver. Aqui no Brasil, ainda não temos esse circuito independente organizado como um mercado” (Lima in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2013a). Ver também Lima in Mostra Cinema de Garagem, 2012a.

instituições representam, dessa forma, “aparelhos de celebração” (Bourdieu e Delsaut, 2001) que produzem e reproduzem valores, discursos e práticas associados à independência. Operam um tipo de enunciação performativa, em que o capital simbólico e as representações podem ser transferidos para os filmes e realizadores, ao mesmo tempo que também retornam destes para as instâncias de legitimação (ibidem, p. 171).

Ser reconhecido por essas instâncias torna-se, portanto, desejável para os agentes – afinal, trata-se de um reconhecimento legítimo entre os próprios independentes. Mas essa não é uma situação estática ou absoluta: a tendência é que surja um grupo mais independente e forte o suficiente para reivindicar novamente a categoria e as lógicas de reconhecimento. Pelo fato de as categorias estarem em disputa, dentre a gama de instâncias que hoje é enxergada como parte do circuito, há aquelas cuja aceitação é maior o menor: nenhum independente argumentaria que um filme “não é independente” pois está sendo exibido pela Mostra de Cinema de Tiradentes, por exemplo. Mas há quem diga que se um filme está sendo realizado em coprodução com uma empresa produtora como a Dezenove Som e Imagem, ele já não é mais tão independente assim, como veremos adiante.

Dentre essa gama de instâncias que configuram o que os realizadores definem como um *circuito independente* em formação, destacamos aqui festivais e mostras nacionais e internacionais, empresas de distribuição, empresas de coprodução e editais. É importante esclarecer que as instituições a serem analisadas aqui não esgotam o circuito: selecionamos algumas das mais citadas pelos realizadores e grupos entrevistados, apresentados no capítulo anterior.

Também é importante esclarecer que, apesar de algumas instituições destacadas aqui apresentarem-se como personagens intermediários (que possibilitam que o filme se efetive em suas possibilidades econômicas), elas também operam processos de legitimação simbólica. Ter um projeto selecionado por um edital, por exemplo, desencadeia para o realizador uma remuneração econômica mas também consiste num tipo de legitimação simbólica e reconhecimento (“agrega ao currículo”, poderíamos dizer). Ou, para citar outro exemplo, quando um jovem realizador independente estabelece uma relação de coprodução com a Dezenove (produtora criada por Carlos Reichenbach e atualmente conduzida por Sara Silveira, com quem “Carlão” trabalhou em parceria desde o fim dos anos 1980), o que está em jogo não é simplesmente uma possibilidade de inserir o filme no mercado ou de conseguir recursos financeiros internacionais. Essa parceria também possibilita que realizador em questão compartilhe de uma reputação específica, associada à Dezenove – e, mais especialmente, a figura de Carlos Reichenbach, espécie de “herói” na cena independente. Ao estabelecer uma relação de coprodução com a Dezenove, é como se o realizador partilhasse da reputação de “independente” e “revolucionário” de Reichenbach e Sara Silveira.

Da mesma forma, quando um realizador independente menos conhecido ou novato, consegue estabelecer um acordo de distribuição com a Vitrine Filmes (que, por ser uma empresa distribuidora, também poderia ser enxergada como um “personagem intermediário”, nos termos de Bourdieu), o que está em jogo, mais uma vez, não é só uma possibilidade de vender o filme. A Vitrine Filmes vem se consolidando como a principal distribuidora especializada em produções de mais baixo orçamento, independentes e/ou de mercado mais restrito, tendo em seu portfólio, alguns dos filmes mais premiados dessa seara (como o próprio *O som ao redor*). Estabelecer uma relação de parceria com a Vitrine, então, traz para o realizador uma remuneração que também é de ordem simbólica: fazer parte desse portfólio faz com que ele compartilhe a boa reputação dos outros filmes e diretores que estão lá, e portanto, o legitima como parte de uma lista de “bons realizadores” desse cenário.

O capítulo se estrutura da seguinte maneira: no item 3.1, apresentamos a construção das noções de *mercados* e *circuito* utilizadas e, a partir daí, passamos a discorrer sobre alguns tipos de instituições que são centrais no circuito independente que está se formando. No item 3.2 discutiremos mostras e festivais (nacionais e internacionais); no item 3.3, empresas distribuidoras; no item 3.4, empresas coprodutoras. Em seguida, no item 3.5, apresentaremos algumas considerações finais e um exercício de representação visual do circuito (a partir de um gráfico de rede de relações entre os atores e instituições estudados).

3.1. MERCADO? CIRCUITO?

Antes de apresentar as instituições, é necessário ainda expor brevemente a construção dos termos *mercado* e *circuito* que adotamos aqui.

Quando pontuamos que algumas instituições operam como intermediários entre os realizadores e o seu *mercado*, ou quando nos referimos a um determinado festival como o *mercado* de um filme, estamos utilizando aqui uma noção de mercado ampla e não restrita ao significado adotado pela economia ortodoxa.

Numa conceituação mais próxima à da antropologia do que à da economia ortodoxa, mercado aqui é entendido como todo espaço/contexto social em que ocorrem situações de troca, envolvendo remunerações que podem ou não assumir a forma *dinheiro*. Isso significa que incluímos também, na lista de moedas de troca, remunerações de ordem simbólica, por exemplo, reconhecimento, reputação e representações (como a própria representação de independente, que sem dúvidas aparece como uma espécie de remuneração ao “esforço” de fazer filmes em situações financeiras pouco/simo confortáveis).

Partindo dessa definição ampla de mercado, poderíamos pensar, em termos bourdieusianos, que tanto para os campos de produção industrial quanto para os campos eruditos há “mercados” em jogo. Nesses últimos, não se trata de mercados aos moldes da economia ortodoxa, mas de mercados moldados por moedas e remunerações de ordem simbólica (ver especialmente Bourdieu, 2005 [1970] e Bourdieu e Deslaut, 2001[1975]). O que está em jogo, aqui, não é apenas o “valor mercantil”, mas também o reconhecimento dos produtos e produtores, ou um tipo de distinção, que podem ser entendidos como moedas específicas nesses mercados (Bourdieu, 2005, p. 109). Assumir a existência de dinheiro como única moeda possível na caracterização de um mercado nos impediria de perceber que existem trocas, interesses e remunerações em jogo mesmo na forma mais independente de cinema – não identificamos, na observação empírica realizada, uma produção que fosse puramente *desinteressada*.

Da mesma forma, pode-se dizer que nesses contextos também há um “público” que é levado em consideração pelos produtores no ato criação, que pode não ser “o grande público”, mas pode incluir, por exemplo, o público dos críticos, dos próprios pares, dos financiadores, entre outros. Essa perspectiva nos permitiria assumir uma série de contextos sociais como mercados, já que eles se configuram como espaços em que os realizadores apresentam seus filmes e seu trabalho e recebem em troca remunerações simbólicas ou econômicas. Como exemplo de mercados, nesse sentido amplo, temos então os próprios festivais e mostras de filmes – muito se usa, no campo do cinema, a divisão entre “filmes de salas comerciais” e “filmes de festivais”, e aqui claramente estamos falando de dois mercados que operam com lógicas (e moedas) diferentes.

Aderir a essa ideia ampla de *mercado* e de *remunerações*, sobretudo, nos diferencia dos que opõem a produção industrial da independente a partir de um único fator, o comprometimento com o “mercado” que estaria presente na primeira e não na segunda – ou da ideia de a primeira faz filmes “para o mercado”. Vale pontuar que essa é uma concepção adotada inclusive por alguns agentes do próprio cenário independente, numa necessidade de se contrapor a todo e qualquer uso da palavra “mercado”.

É interessante perceber como alguns dos próprios atores independentes observados, por um caminho ou por outro, problematizam o uso de uma definição de “mercado” que contemple somente seu significado tipicamente econômico. Por exemplo, o próprio Dellani Lima, como bem expressa a fala abaixo, extraída de um debate da Mostra Cinema de Garagem:

“Essa coisa de ‘mercado’ eu acho engraçado. Todo mundo fica falando de mercado como se fosse uma única coisa [referindo-se ao uso do termo “de mercado” para definir unicamente o cinema industrial, *mainstream*]. Nos Estados Unidos existe mercado *underground*, assim como existe na Alemanha. Existe um box do Jonas Mekas! Se existe um box de DVDs do Jonas Mekas, é porque existe mercado. Aqui no Brasil se fala em mercado como uma fórmula aristotélica: o filme precisa

ter uma forma tal para ‘ser de mercado’. “(Lima in Mostra Cinema de Garagem, 2012a)

Ou ainda, como percebe Marcelo Ikeda, em entrevista concedida à autora:

“Eu acho que existem hoje 2 mercados. Um é o mercado de shopping (com salas tipo arteplex, etc), mas existe também um certo ‘mercado de arte’, composto por salas de cinema menores e mesmo por um circuito internacional. Isso não deixa de ser um mercado” (Marcelo Ikeda em entrevista concedida à autora)

De qualquer forma, para evitar erros de compreensão, tenderemos aqui a utilizar aqui a ideia de *circuito*, bastante recorrente no discurso de diversos entrevistados – com a percepção de que começa a se consolidar o que seria um “circuito próprio” independente. Esse termo, a nosso ver, dá conta de enfatizar os processos de *troca* e as *remunerações* que pretendemos destacar. Essa categoria também está presente em trabalhos de Viviana Zelizer (2004, 2006, 2012), socióloga argentina com sólida trajetória em estudos sobre mercados e dinheiros. A ideia de circuito como construída por Zelizer aparece justamente como alternativa à noção de “mercados” comumente utilizada pela economia ortodoxa – em que os aspectos sociais, culturais e políticos são excluídos da análise e não têm poder explicativo, e em que os “retornos” e termos de troca considerados são apenas os exclusivamente econômicos/financeiros.

Zelizer constrói os circuitos como *configurações de relações interpessoais* por meio das quais os agentes realizam *atividades econômicas* (ou seja, qualquer relação de troca em que haja algum tipo de dinheiro específico, seja ele econômico ou simbólico) e por meio das quais essas atividades operam. Ela trabalha com uma definição propositalmente aberta e genérica justamente porque, segundo a autora, sua configuração específica varia conforme o caso que se está estudando (Zelizer, 2006)⁶⁵.

É importante ponderar que, ainda que a percepção da consolidação de um “circuito próprio independente” seja frequente entre os agentes entrevistados (tanto realizadores como instâncias de consagração), a observação empírica nos sugere que esse “circuito próprio” nem sempre envolve instituições que são única e exclusivamente

⁶⁵ Ainda assim, ela lista 5 elementos chaves para a caracterização de um contexto como um circuito. São eles: *i.* a existência de um conjunto específico de relações sociais entre determinados indivíduos; *ii.* a existência de atividades econômicas que são frutos desse conjunto de relações (e aqui se toma “economia” no sentido amplo, designando produção/troca/circulação que envolvem outros tipos de moeda além do “dinheiro” ou dos retornos financeiros); *iii.* a existência de sistemas comuns de atribuição de valor dessas trocas econômicas, por exemplo, determinadas formas de “dinheiro” (novamente, não apenas o dinheiro tradicionalmente considerado pela economia); *iv.* a existência de significados compartilhados (pelos atores) que permeiam e moldam essas atividades econômicas; e *v.* limites relativamente claros que distingam os membros do circuito dos não-membros (Zelizer, 2006, p. 32, tradução livre da autora). Zelizer aponta ainda que é tentador adicionar um sexto requisito para a construção ideal-típica dos circuitos: o reconhecimento (*awareness*) mútuo dos participantes; mas a autora considera que a ideia de “existência de valores compartilhados” pelos agentes já parece suficiente para dar conta desse aspecto de pertencimento.

comprometidas com o posicionamento independente. É necessário lembrar que as grandes oposições, como industrial x independente, são utilizadas aqui em termos ideal-típicos. O que é percebido como um “circuito independente”, portanto, inclui instituições que também são parte do grande campo do cinema erudito (o “cinema autoral”, não necessariamente realizado sob uma organização independente), de modo que parte das instâncias de legitimação que são consideradas importantes pelos independentes são reconhecidas por aqueles que defendem um “cinema de autor”, de modo geral. Vale lembrar que, quando se considera somente as dimensões estéticas e discursivas, ou relacionadas ao projeto (nos termos de Williams), os independentes também se consideram parte do cinema autoral – como discurramos anteriormente eles também se posicionam, de forma geral, dentro do que aqui representaria o pólo erudito. Um exemplo é o próprio Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, instituição que aparece, no discurso da maioria dos independentes, como legítima (é desejável ter um filme reconhecido por uma esfera como essa). Pela sua trajetória de premiação, o festival privilegia o cinema autoral (em termos estéticos/de projeto), mas não necessariamente um cinema barato e produzido em arranjos sociais mais horizontais e colaborativos, e não necessariamente um cinema que estabeleça um posicionamento de oposição em relação ao modo de produção industrial.

Muito por conta dessas sobreposições, parece-nos precipitado nomear o cenário independente como um campo propriamente dito. Apesar de haver inúmeros indícios de que exista um processo de autonomização em curso, não se pode ainda, a nosso ver, enxergar esse contexto como autônomo. Nesse sentido, vale pontuar que partilhamos com Bernard Lahire (1999, 2010) a ideia de que o conceito de campo aparece muitas vezes utilizado de forma precipitada, assumindo uma conotação quase genérica (como espécie de sinônimo para “contexto”, “universo” ou “cenário”), sem levar em conta a forma como esse conceito é construído originalmente na obra de Bourdieu. Lahire propõe ao pesquisador a recomendação de investigar se seu objeto empírico constitui de fato um campo, em vez de já assumi-lo, de saída, como tal⁶⁶.

Para além da dimensão da demarcação de uma posição no campo, a consolidação de um “circuito próprio” tem a ver também com uma dinâmica de contingência. A proliferação do número de novos realizadores de filmes (possibilitada não só pela evolução da tecnologia, como também pelo retorno do Cinema para o leque de possibilidades de atuação profissional para a geração pós-Retomada, e ainda por um certo esgotamento do modelo de produção anterior) tornou urgente a existência de novos espaços e meios de difusão, assim como de novas possibilidades de financiamento. Um

⁶⁶ Lahire (in Lahire e Wells, 2010) propõe uma estratégia de pesquisa que consiste em primeiro estudar os agentes e a configuração do universo em questão e depois perguntar-se se ele de fato constitui um campo. Dessa forma, ele rejeita uma definição prévia do universo em questão, deixando que a denominação seja resultado da análise. Isso não significa, todavia, que o autor abandone as ferramentas conceituais bourdieusianas – incluindo a noção de campo e as noções que o definem, como autonomia, instâncias de consagração, relações de dominância; entre outras que estão presentes em seus estudos.

depoimento de Ibirá Machado (um dos produtores de lançamento da distribuidora Vitrine), coletado em entrevista, reitera bem essa percepção:

“Uma das dificuldades encontradas no circuito independente, e que é muito contraditória, é o aumento impressionante do número de produções [e produtores]. Então um *Amarelo Manga* em 2003 fez 50 mil de público; o mesmo *Amarelo Manga* hoje ele não teria passado de 10 mil. E não é porque o filme é pior; e não é porque as pessoas cansaram. O público do cinema independente continua sendo o mesmo, mas ele se pulverizou entre uma quantidade imensa de produções.[...] Então, se você pensar nessa nova geração, hoje ela de fato existe. [...] não é um filminho brasileiro independente que ninguém sabe quem e da onde veio, é toda uma geração. De um lado, isso traz um respeito que antes não existia. Acontece que são muitos... então, [de outro lado], ao mesmo tempo que a produção se consolida, isso dificulta muito a distribuição. E não é que não exista abertura, é que o público não cresceu [na mesma velocidade que os produtores].” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora)

Passaremos, a seguir, pelas principais instâncias identificadas como parte do circuito independente pelos realizadores entrevistados. Elas poderiam ora ser enquadradas como esferas de consagração, ora como personagens intermediários (no sentido definido por Bourdieu, 2002 [1992]), ora como os próprios mercados, se usarmos o termo no sentido amplo como definido acima – um festival, nesse sentido, poderia ser enquadrado sob qualquer uma dessas classificações, dependendo do objetivo da análise, já que, ao mesmo tempo consagra o filme (o fato de o filme fazer parte da seleção oficial ou ser premiado num festival agrega ao seu currículo, aumentando sua chance de ser distribuído em salas ou de ser contemplado por mecanismos de apoio à distribuição, ou aumentando as chances de consagração do próximo filme do mesmo diretor, por exemplo), como também poderia representar um personagem intermediário (em casos, por exemplo, como os de festivais internacionais que colocam o filme em contato com potenciais distribuidores ou fundos de financiamento do mercado externo), como também pode representar o próprio mercado do filme (há muitos filmes que fazem carreira em festivais, sendo exibidos em diversos deles, e a moeda de troca é um reconhecimento conferido ao realizador e à equipe).

Assumimos, de partida, que a listagem aqui apresentada invariavelmente será incompleta, até porque não há um consenso, entre os próprios atores do cenário independente, acerca de todas as instâncias que podem ser definidas como centrais desse circuito que se consolida. Os agentes e instâncias que apresentamos aqui estão divididas em 3 tipos: festivais e mostras; empresas distribuidoras e empresas de coprodução. Os mecanismos públicos de financiamento, outra categoria central para o circuito, serão detalhados separadamente no capítulo seguinte.

3.2. FESTIVAIS E MOSTRAS

3.2.1. NACIONAIS

Segundo Marcelo Ikeda (in Ikeda, 2011), o que hoje é chamado de “novíssima cena” de cinema brasileiro resulta, de um lado, das novas possibilidades de produção (trazidas pelas tecnologias que facilitam os processos de filmagem e edição); e, de outro, das novas possibilidades de difusão, trazidas tanto pela internet quanto por novos circuitos que passam a se consolidar. O autor explica que os festivais mais tradicionais do nosso cinema tiveram grande importância durante os anos 1990, no momento em que Fernando Collor extinguiu as formas de apoio à produção cinematográfica: “com isso, os festivais sofreram a responsabilidade de serem territórios de defesa de que ‘o cinema nacional precisava existir’, procurando mostrar a respeitabilidade de seus valores de produção e o profissionalismo de seus integrantes.” (Ikeda in Semana dos Realizadores, 2012, p. 128). Esse “discurso de defesa” teria sido essencial naquele momento, fundamentando o próprio movimento da Retomada. Mas Ikeda pondera que “os filmes do período eram, em geral, pouco ousados, de modo que uma jovem geração pouco se identificava com o cinema que era produzido à época no país” (ibidem, p. 128) – para o autor, isso seria um reflexo da própria obsessão, observada na Retomada, pela ideia de que o Brasil era capaz de fazer um cinema “profissional” e “bem feito”.

É só a partir de meados dos anos 2000 que começam a surgir mostras e festivais que dão espaço aos novos realizadores, “cujos valores não se integravam ao discurso oficial da ‘classe cinematográfica brasileira’” (ibidem, p. 128). Segundo Ikeda (Ikeda in Mostra Cinema de Garagem, 2012a e Ikeda, 2011), no início, os cineclubes tiveram papel essencial, sediando pequenas mostras promovidas pelos próprios jovens realizadores, como a *Mostra o que neguinho tá fazendo*, que ocorreu mensalmente na Fundação Progresso (Rio de Janeiro) entre 2000 e 2002.

É a partir desse momento que, de um lado, passam a ser criadas algumas mostras próprias, organizadas por expoentes dessa nova geração do cinema feito em moldes mais independentes e, de outro lado, os próprios festivais que já existiam começam, num lento processo que está em andamento até hoje, a se abrir para as novas questões propostas por esses realizadores. Surgem mostras novas como a Mostra do Filme Livre (Rio de Janeiro e São Paulo), a Semana dos Realizadores (Rio de Janeiro e São Paulo), o Cine Esquema Novo (Porto Alegre) e a Janela de Cinema (Recife). E a Mostra de Cinema de Tiradentes, que já existia, muda seu direcionamento “assumindo” os novos valores a partir da chegada de um curador simpático ao novo cenário. Para Ikeda (in Lima e Ikeda, 2010), a proliferação de espaços de difusão também teve o importante papel de possibilitar a aproximação de diversos criadores descentralizados e até então desconhecidos bem como de fomentar o surgimento de uma nova crítica.

É importante reiterar a ideia de que a proliferação dessas novas mostras e festivais reflete um posicionamento no campo (marcado pela proclamação de “novos” valores), mas também uma contingência, associada à necessidade de “existência”, e complexificada pelo próprio crescimento do número de realizadores, que tornou o cenário mais disputado. Como bem colocou Dellani Lima, “é demais para um artista hoje esperar ‘ser descoberto’ por acaso, com tanta informação circulando por aí.” (Lima in Mostra Cinema de Garagem, 2012a).

Em alguma medida como decorrência do surgimento dessas novas mostras e festivais, um movimento mais recente que começa a ser visto nos últimos anos (já na virada para a segunda década dos anos 2000), é o início de um acolhimento desses novos realizadores por mostras já mais estabelecidas, como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro ou a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES

A Mostra de Cinema de Tiradentes ocorreu pela primeira vez em 1998 e, em 2014 completou 17 edições. O evento ocorre anualmente em janeiro, na cidade histórica e pólo turístico Tiradentes, em Minas Gerais. O encontro, que inclui, além das mostras de filmes (de curta e longa metragem⁶⁷), uma intensa programação de seminários e encontros de diretores com a crítica, é organizado pela Universo Produções, empresa mineira de produção cultural e comunicação/marketing empresarial fundada em 1994 que já tem uma atuação bastante consolidada na área de cinema. Além de Tiradentes, a Universo organiza também a Mostra de Cinema de Ouro Preto e a Mostra Cine BH (que acontece em outubro, com foco em inserção do cinema brasileiro no mercado internacional), todas sob o guarda chuva do seu Programa Cinema sem fronteiras⁶⁸.

A Mostra de Cinema de Tiradentes surgiu como um evento regional que visava impulsionar a programação do recém inaugurado Centro Cultural Yves Alves (D’Angelo e D’Angelo, 2012), e aos poucos foi se consolidando como um espaço reconhecido no âmbito nacional – o local onde se tem acesso ao melhor da produção

⁶⁷ A edição de 2014 contou com as seguintes mostras de longa: Mostra Homenagem (com longas em que a personalidade homenageada do ano está presente – em 2014, o homenageado foi um ator, Marat Descartes), Mostra Autorais (com filmes de realizadores mais estabelecidos e reconhecidos na cena autoral – em 2014, havia filmes de Andrea Tonacci, Murillo Salles e Cao Guimarães, por exemplo), Mostra Transições (com filmes de realizadores jovens, mas que já passaram do terceiro longa-metragem), Mostra Praça (realizada ao ar livre, normalmente com filmes com linguagem um pouco menos experimental, ainda que não comercial), Mostra Sui Generis (com filmes de realizadores que também já não são tão iniciantes e que, de alguma forma, desafiam as classificações estabelecidas, arriscando experimentações) e Mostra Aurora (a mostra competitiva do festival, em que podem concorrer filmes inéditos de realizadores que ainda não tenham passado do terceiro longa).

⁶⁸ A Universo, dirigida por Raquel Hallak D’Angelo, Fernanda Hallak D’Angelo e Quintino Vargas, também realiza ações relacionadas à formação de público e promove programações específicas (por meio de programas como o Cine-Escola e o Cinema nas Cidades, por exemplo), além de produzir eventos nas áreas de teatro e música.

independente realizada pelas novas gerações. Para o campo do cinema, Tiradentes representa o espaço onde se pode ver a novidade e a experimentação, como se pode perceber pelos depoimentos abaixo:

“[...] esse é um dos festivais mais importantes do Brasil hoje. É aqui que a gente vê o novo cinema brasileiro e, portanto, é aqui que a gente conhece o futuro do cinema brasileiro” (Cacá Diegues, cineasta, 2011, in D’Angelo e D’Angelo, 2012).

“Tiradentes afirma uma personalidade enquanto evento audiovisual. Essa personalidade é muito difícil de ser alcançada num contexto de aproximadamente 180 eventos audiovisuais no Brasil. [...] Uma personalidade no sentido de ter se transformado numa vitrine privilegiada do novo cinema brasileiro. Novos autores e, o mais importante, novas propostas de linguagem e estética. [...] A Mostra é pioneira e emblemática nesta direção. Hoje a gente percebe que realizadores, críticos e público acorrem a Tiradentes em busca do novo cinema brasileiro.[...]” (Francisco César Filho, Presidente dos Fórum os Festivais em 2009, in D’Angelo e D’Angelo, 2012).

Do ponto de vista dos jovens realizadores, Tiradentes hoje representa, no âmbito nacional, a “porta de entrada” mais consagrada para o seu acesso ao mundo do cinema independente, devido ao reconhecimento que a Mostra foi adquirindo nos níveis nacional e internacional. Representa também um importante espaço de formação: dentre os festivais “grandes”, a Mostra é o que dá maior peso para mesas de discussão, seminários e encontros de diretores com a crítica em sua programação (em sessões que costumam ser tão disputadas quanto os filmes). Os depoimentos de alguns dos mais reconhecidos realizadores independentes da “novíssima” geração ilustram a importância do evento:

“O evento é uma possibilidade de renovação do cinema brasileiro, não como substituição do velho, mas pela percepção de que o cinema é necessariamente algo sempre novo. A Mostra é um dos poucos lugares, se não o único no Brasil, no qual esta questão é priorizada.” (Felipe Bragança, 2009, in D’Angelo e D’Angelo, 2012).

“Tiradentes é sempre e cada vez mais um início de ano revigorante para o cinema brasileiro, *dos poucos festivais que se preocupam mais em produzir um pensamento do que notícias*. A nova cena do cinema nacional surgiu e vai continuar a surgir por lá. Tem clima arejado e inteligente, a vitalidade e o viço, essa espécie de espírito de infância que está por trás de toda obsessão cinefílica, como se pudéssemos ver e sentir as

coisas sempre como pela primeira vez”. (Tiago Mata Machado, 2011 in D’Angelo e D’Angelo, 2012, destaques da autora).

“Para mim, a mostra é um espaço de trocas e um espaço de formação também. Acho que todo mundo que está participando vai sair muito transformado pela vivência de ter contato com outros filmes, outros paradigmas de cinema, contato com críticos, teóricos e outros realizadores.” (Marcelo Pedroso, 2010 in D’Angelo e D’Angelo, 2012).

Tiradentes já conquista também um reconhecimento internacional. Desde a edição de 2010, a mostra começou a receber regularmente visitas de curadores de festivais internacionais, como Cannes, Locarno, Amsterdã, Berlim e San Sebastian. O curador de Tiradentes, Cléber Eduardo Miranda dos Santos, em entrevista concedida, conta que esse movimento se intensificou principalmente a partir da projeção alcançada por *Estrada para Ythaca* (2010), do coletivo Alumbramento (que circulou por diversos festivais internacionais), bem como do texto sobre a Mostra publicado na renomada *Cahiers du Cinema*, assinado pelo crítico Pedro Butcher. Segundo o curador:

“Hoje a gente tem uma mesa por ano com curadores internacionais falando sobre produção, sobre como os festivais lá fora vêem os cinema brasileiro. Conversando com alguns deles, o que eu acho interessante é que eles não querem mais saber apenas de Karim Ainouz, Padilha, Meirelles e Walter Salles. Eles estão interessados no cinema menor. *Eles estão interessados num cinema que verdadeiramente seja independente, porque eles não acham que esses aí são independentes*. E então eles vão para Tiradentes para procurar isso.” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

O foco no cinema independente realizado pelas novas gerações e a consequente consolidação da Mostra em âmbito nacional estão bastante relacionados à chegada Cléber Eduardo na curadoria em 2006. A aposta do curador em focar num nicho da produção de cinema que estava crescendo e que ainda tinha poucos espaços específicos de consagração, somada a uma vontade dos organizadores de fazer com que a mostra ultrapassasse o âmbito regional – adquirindo importância no calendário do cinema nacional e atraindo críticos e imprensa especializadas – levaram ao estabelecimento de um foco específico no cinema independente feito pelas novas gerações. Para o curador, nesse sentido, Tiradentes e a “novíssima” geração do cinema brasileiro “fortaleceram-se mutuamente, porque tiveram uma sintonia histórica”:

“Quando eu entrei em Tiradentes [em 2006 para assinar a curadoria da edição de 2007], essa novíssima produção independente não existia de maneira tão consolidada... você percebia fagulhas que poderiam virar uma fogueira. Então fizemos uma aposta estratégica. Existiam alguns filmes que tinham um modo de produção muito diferenciado, opções estéticas muito à margem do cinema ‘meio autoral meio comercial’ que é o que se faz no Brasil há muitos anos – que nunca é totalmente autoral e quando é totalmente comercial. Ali eu via propostas que eram de uma radicalidade autoral que eu não via nesse cinema comercial-autoral, e com orçamentos muito abaixo, mas muito abaixo mesmo, do mínimo permitido no cinema convencional. [...] Quando a Raquel me chamou para fazer a curadoria, ela queria que o festival se tornasse competitivo nacionalmente, mas a partir de uma programação de prestígio. Dizia: ‘eu não vou fazer tapete vermelho e eu não vou trazer celebridades da Rede Globo para alvoroçar a cidade’ – que é um pouco a pegada de Gramado. Ela queria um prestígio de dentro do campo do cinema. Então eu propus que tivéssemos uma mostra competitiva direcionada para esse movimento dos novos realizadores – o que não foi muito fácil, porque no começo ela não queria que o festival se tornasse competitivo, não queria entrar em uma lógica de vencedores e derrotados, não queria criar um clima como o que tem em Brasília. Mas daí eu falei para ela: ‘olha, eu acho que o digital é irreversível, eu acho que ele vai promover uma mudança completa na chegada do estreantes ao longa-metragem, vai ter um número cada vez maior de realizadores jovens chegando no longa sem precisar fazer 15, 10 curtas antes e sem ter que fazer seu primeiro longa com mais de 40 anos. Isso vai mudar o longa-metragem, vai mudar a cara do longa-metragem, até porque eles vão estreiar no longa de um modo mais imaturo (o que pode ser bom)’. E então eu sugeri: ‘vamos fazer uma competitiva com esses novos realizadores, até porque sem uma mostra competitiva você não traz imprensa, críticos e etc.’.” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora)

Assim surge, em 2008, o Prêmio Aurora, a única categoria de premiação existente em Tiradentes, para o qual podem concorrer realizadores que estejam no máximo no terceiro longa-metragem. O Aurora é separado em 2 prêmios, o do júri da crítica e o do júri jovem⁶⁹.

É muito claro perceber, acompanhando a programação da Mostra há alguns anos, que esse direcionamento nas produções independentes das novas gerações foi se consolidando e delineando o perfil do festival. De um lado, o fato de o Prêmio

⁶⁹ O júri jovem é constituído de estudantes até 25 anos selecionados de uma oficina que acontece durante o Cine BH, sobre análise e estilos no cinema brasileiro contemporâneo. Fora o prêmio Aurora, há a escolha do júri popular, presente já desde a edição de 2000, mas que não é propriamente uma mostra competitiva: o público escolhe seu preferido entre qualquer filme que esteja sendo exibido em Tiradentes (não necessariamente os que estão oficialmente concorrendo ao Aurora).

Aurora ser concedido a realizadores com no máximo até 3 longas no currículo garante a presença dos novos agentes – que também participam muito com seus filmes de curta-metragem, parte importantíssima da programação do evento. De outro lado, do ponto de vista estético, o tom experimental é garantido em parte pela própria presença da juventude, e em parte por um direcionamento bem claro da curadoria.

Hoje, parece bastante claro que a aposta do curador de Tiradentes sobre o que seria o novo cenário do audiovisual (a ideia de que o digital promoveria “uma mudança completa na chegada do estreantes ao longa-metragem”) estava correta. A proliferação de novos realizadores a cada ano em Tiradentes e a emergência de novos grupos de produtores de diversos lugares do Brasil ilustram bem esse ponto:

“O que ocorre é que hoje as pessoas estão produzindo, sobretudo curtas, sem você ter a menor noção de quem elas são, de como elas estão produzindo, de onde elas estão produzindo. Muitos produzem sem edital, então [...], as coisas estão sendo feitas e você só descobre quando elas aparecem. Em Tiradentes, o curta é o principal espaço em que a gente descobre essas coisas. Por exemplo, a gente tem descoberto uns diretores interessantíssimos da Paraíba. Esse ano [2014] a Paraíba, nos curtas, está super bem representada. Tem um grupo em Campina Grande e um em João Pessoa. A gente promoveu a estréia desse pessoal no curta, fomos o primeiro festival a selecionar filmes deles. E agora eles estão chegando ao longa. Este ano já está competindo um longa do Tavinho Teixeira, que é um cara que estreou com o primeiro curta dele em Tiradentes no ano passado – e esse ano ele já chega com um longa! Ele fez o longa com R\$ 50 mil de um edital de curta-metragem, mais R\$ 25 mil reais que pediu emprestado no banco, então fez um longa de R\$ 75 mil [o filme é *Batguano*, que concorreu ao Prêmio Aurora na edição de 2014]” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora)

O direcionamento e a prioridade dados para o cinema independente feito pelas novas gerações, bem como um alinhamento aos valores pregados pelos produtores independentes, são justamente o que garante que a Mostra de Tiradentes seja reconhecida, pelos próprios realizadores, como uma instância de “legítima para legitimar”, ou seja, que traz uma tipo de reconhecimento que não ameaça a condição de independência. A Mostra também opera como um mercado específico, no sentido amplo que definimos acima – no qual a principal moeda de remuneração é o reconhecimento dos pares.

Para se ter uma ideia de como esse alinhamento com os valores e práticas valorizados pelos jovens independentes está presente na formulação do festival, vale destacar, em primeiro lugar, as temáticas das duas últimas edições: a produção de fora do centro em 2013, e processos de criação alternativos ao industrial em 2014. Em 2013, os seminários e mesas de discussão da Mostra procuraram discutir as possibilidades de descentralizar a produção de filmes, tanto no sentido geográfico (para além dos pólos

São Paulo e Rio de Janeiro), como também nos sentidos estético e organizacional (para além do cinema industrial ou *mainstream*⁷⁰). Já em 2014, o grande tema que permeou as discussões da Mostra foram os processos de criação que “fogem de um modelo hegemônico dominante, o modelo de criação americano” (Pedro Maciel Guimarães in Mostra de Tiradentes, 2014a).

Um outro posicionamento que ilustra bem a prioridade dada pela Mostra de Tiradentes à produção mais independente está expresso na indicação de suas referências internacionais, dentre as quais se destaca o festival de Roterdã (*International Film Festival Rotterdam - IFFR*, sobre o qual discorreremos mais adiante), que é reconhecido por seu foco em produções independentes e experimentais.

“Roterdã, um festival que ocorre em janeiro e, durante alguns dias, coincide com Tiradentes, é o nosso ‘primo europeu’. É um festival inspirador para mim, um festival de referência, pelas opções, pelos recortes, pelas linhas de discussão. E é interessante porque o modelo parece que está dando certo: há filmes que nós acabamos de selecionar e que Roterdã seleciona logo depois, então está coincidindo... Tem ainda uma pequena parcela dos filmes que a gente exhibe que está indo para o Sundance, e um ou outro filme, todo ano, que depois que a gente seleciona, é selecionado para Berlim – mas aí em mostras paralelas, em geral a mostra Geração [*Generation*], que é uma mostra de novos realizadores, perspectivas de futuro. Assim como para Cannes, na mostra *Une Certain Regard*. Acho que esses são os espaços que mais se assemelham a Tiradentes. (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora).

Há dois outros fatos que podem ser usados como “comprovações” do posicionamento de compromisso com o jovem cinema independente: em 2014, nenhum filme que disputou o Prêmio Aurora era de São Paulo ou do Rio de Janeiro (cidades que acabam sendo marcadas por uma produção organizada em moldes mais industriais, mesmo em seus cenários independentes); e nenhum dos filmes da enviados tinha cópia em película (sabe-se que o uso de película está associado a filmes de orçamento mais alto, por conta de seu custo⁷¹).

Não à toa, foi também em Tiradentes que, em 2010, um grupo de cerca de 50 realizadores, pensadores e/ou professores assinaram a chamada Carta de Tiradentes, direcionada à então Ministra da Cultura, Ana de Hollanda, à então Secretária do Audiovisual, Ana Paula Santana e ao Presidente da Ancine, Manoel Rangel, que

⁷⁰ Ver Mostra de Cinema de Tiradentes, 2013a.

⁷¹ É importante notar, porém, que alguns dos filmes exibidos em Tiradentes em 2014 foram finalizados em DCP (Digital Cinema Packing), um tipo de padrão mundial de qualidade de finalização e exibição de filmes (o DCP é tanto o formato quanto o suporte necessário para a exibição). A finalização em DCP ainda não é barata no Brasil – o que significa que nem todo filme finalizado em digital é necessariamente um filme barato.

demandava apoio a um novo tipo de cinema, praticamente ignorado no Brasil, e que se caracteriza menos por seu potencial de se realizar como produto econômico (gerando grandes bilheterias, por exemplo), e mais pelo seu papel propriamente cultural. Um trecho da Carta embasa bem as demandas apresentadas pelo grupo:

“O Brasil vive um momento histórico de ampliação de cidadania e participação democrática. Setores até então excluídos ganharam imagem e voz na cena política, tornando-se protagonistas de importantes mudanças na realidade social. No campo do audiovisual, surgiram novos realizadores, muitos produzindo de forma absolutamente independente. A produção cinematográfica brasileira nunca foi tão diversa e plural como hoje. A maior parte desses filmes, no entanto, e apesar da enorme atenção que vem recebendo de prestigiados espaços da atividade cinematográfica no Brasil e no mundo – como os festivais de Tiradentes, Brasília, Cannes, Berlim, Veneza, Locarno e Rotterdam –, permanece alijada dos grandes lançamentos e das salas do circuito comercial. Felizmente, com o digital e uma gigantesca pulverização das formas de acesso aos filmes, essas obras ganharam muitas outras maneiras de existir fora do grande circuito de exibição convencional. [...] Este cinema, agora, precisa ser entendido em sua importância democratizante e simbólica. *É urgente ultrapassar o bloqueio imposto por estruturas historicamente consagradas à manutenção de privilégios no acesso à produção e ao consumo dos bens culturais.* Estes novos filmes já funcionam como farol da nossa cultura no intercâmbio simbólico entre os povos. Eles afirmam nosso lugar no mundo. *Compreendem novos modelos de produção – muitas vezes, mais baratos. São filmes inovadores que não podem mais ser ignorados. É chegada a hora de questionar privilégios cristalizados e de se criar mecanismos de inclusão para que a novidade, a invenção, novos agentes e novas paisagens possam emergir no cenário audiovisual nacional.*” (Carta de Tiradentes, 2010, destaques da autora)

Por fim, o discurso do próprio curador sobre quem não participa da Mostra de Tiradentes e a justificativa para o viés de escolha não deixam dúvidas a respeito da priorização da produção independente/experimental:

[*Pergunta: Eu frequento a Mostra de Tiradentes já há alguns anos, e no início dos anos 2000, cheguei a ver na mostra filmes de diretores como Heitor Dhalia ou Fernando Meirelles. Nos últimos anos, a mostra andou para outro lugar? Por que não vejo mais filmes como os desses diretores, que não são totalmente comerciais mas também estão longe de serem experimentais como os filmes exibidos em Tiradentes?*]

“Com certeza, a Mostra andou para outro lugar. Porque a partir do momento que você quer construir um identidade, você precisa fazer escolha do que você exhibe e do que você não exhibe. *A escolha do que não*

se exhibe é bastante importante também. Quando eu entrei na Mostra, eu achava que nós iríamos ter uma renovação muito grande de realizadores por conta do digital – realizadores que já estavam fazendo curtas, mas que ainda não faziam tantos longas. Essa renovação viria não só do ponto de vista da produção e dos valores individuais, mas também nas formas estéticas, nas formas dramatúrgicas, eu acreditava que isso iria mudar. Ou seja, *não seria simplesmente ‘novos realizadores fazendo filmes convencionais’.* E quando o prêmio Aurora surgiu, apostando nessa nova produção, ele de uma certa forma se tornou o protagonista da mostra de Tiradentes. A produção do Aurora tinha essa característica mais ousada e experimental. Então o que aconteceu foi que essa característica do Aurora começou a se expandir pelo festival nas outras suas outras mostras também. Além disso, com o tempo, como os realizadores que já tinham passado pela mostra Aurora já não podiam concorrer ao prêmio, eles começaram a ocupar essas outras mostras do festival, como a mostra Transições. Caso dos Irmãos Pretti, do Bruno Safadi, do Felipe Bragança... Eles não podem mais ser Aurora, mas ainda mantêm um perfil que nós queremos colocar em discussão e dar visibilidade. *Fora esse curso natural, eu acho que tem um lado político da Mostra que é: o Meirelles não precisa da mostra, o Walter Salles não precisa mostra, o Heitor Dhalia não precisa da mostra. Eles vão passar no Cinemark, eles vão para Cannes, eles vão para a Rede Globo. A produção que a gente está tentando valorizar não está na Globo, não tem essa estrutura de marketing, não está no Cinemark... ela não é realizada por pessoas digamos assim ‘esbanjando salários de cinema’...ao contrário, tem pessoas que até botam dinheiro próprio! São pessoas que estão vivendo em uma estrutura ainda muito pequena, tentando crescer dentro de uma certa coerência estilística, sem querer fazer grandes acordos com a indústria.* Então o festival assumiu isso mesmo. *Como essa produção cresceu muito nós podemos fazer um festival inteiro com ela.”* (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

Algo interessante de se observar, a despeito da declaração do curador de que os realizadores que não podem mais concorrer ao Aurora tendam a migrar para outras mostras do festival, é que, à medida que os jovens realizadores vão se consolidando, eles vão ficando menos presentes em Tiradentes. Grupos como Teia e Alumbramento, por exemplo, bastante presentes nas edições de 2010 a 2013, não estavam presentes em 2014 (poucos integrantes estavam presentes com filmes de curta-metragem, apenas um com longa-metragem – Ricardo Pretti com o seu *O Rio nos pertence*, que já havia sido exibido em Roterdã e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 2013). Isso ocorre por dois motivos. Em primeiro lugar, porque os realizadores com mais de 3 filmes de longa-metragem já não podem concorrer ao Aurora, única mostra competitiva do festival, e por conta disso não têm tanto estímulo para enviar um filme de longa metragem inédito – o que significaria “queimar” sua estreia, já

que muitos outros festivais também exigem ineditismo nas suas mostras competitivas. Outro ponto é que os festivais “maiores”, como Brasília, que começam a ter curadorias mais simpáticas ao “novíssimo” cinema, costumam oferecer prêmios em dinheiro bem maiores do que os oferecidos em Tiradentes (que oferece cerca de R\$ 50 mil para o filme como um todo, enquanto em Brasília, por exemplo, os filmes podem ser premiados em várias categorias)⁷².

Uma consequência positiva desse movimento é o fato de os outros festivais também já estarem sendo impulsionados a se abrir para essa nova geração: “inevitavelmente, o festival de Brasília e parte do festival de Gramado vão ter que trabalhar com essa geração revelada em Tiradentes, porque eles estão ocupando o espaço.” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora). Dois exemplos são *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, da Teia, que venceu Brasília em 2010; e *Eles voltam*, de Marcelo Lordello, da Trincheira, que dividiu o prêmio de melhor longa de ficção com *Era uma vez eu, Verônica*, do já mais veterano Marcelo Gomes, em 2012. Segundo o curador de Tiradentes, a presença das novas gerações em outros festivais também pode ser explicada pelo fato de o grupo que faz longas naquele modelo “meio autoral, meio experimental” – que ele define como típico do cinema brasileiro industrial pós-Retomada – não ter interesse em entrar em competitivas de festivais, já que seu foco é o mercado de salas⁷³.

Vale mencionar aqui que Ibirá Machado, da distribuidora Vitrine Filmes, a ser abordada adiante, comenta algo no mesmo sentido:

“[a projeção que essa nova geração vem ganhando] deu uma ressignificação para o festival de Tiradentes e mesmo para Brasília. E fez com que o festival de Gramado virasse festival um tanto quanto *mainstream*, o que não era antes [...] E mesmo Brasília, ainda depende muito do curador... mas Brasília também virou um lugar importante para essa nova cena. Enfim, essa nova geração ressignificou todos os festivais.” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora)

Ainda que o foco da Mostra de Cinema de Tiradentes seja a Mostra Aurora, há diversos dos filmes que passam em outras mostras do festival (por exemplo, as mostras Transições, Panorama ou Praça) que já estrearam e/ou foram premiados em Brasília no ano anterior. É o caso do próprio *Eles voltam*, que foi exibido em Tiradentes em

⁷² O curador de Tiradentes explica a exigência do ineditismo como condicionante para concorrer ao Prêmio Aurora: “Um filme que já foi exibido em Brasília ou num festival internacional, numa competição, já larga com certo prestígio: ‘eu passei por Roterdã’. Para o júri isso já já conta [o que faz com que os filmes não partam de condições iguais]” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora)

⁷³ Ele exemplifica: “A O2, por exemplo, não participa mais de festival nenhum...Porque o negócio deles é entrar no mercado de salas. Eles tem que manter o ineditismo para entrar direto no mercado. Eles não vão se queimar com críticas negativas em festivais, com a possibilidade de não ganhar o prêmio... Então o que acontece é que quem está sendo selecionado para a Gramado e Brasília já são os realizadores da nova geração.” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora)

2013 depois de vencer em Brasília, ou dos seguintes filmes que estavam em Tiradentes em 2014 depois de passar por Brasília: *Amor, Plástico e Barulho* (de Renata Pinheiro, que levou 3 Candangos em Brasília em 2013), *Depois da chuva* (de Cláudio Marques e Marília Hughes, que também teve 3 prêmios em Brasília), *Riocorrente* (de Paulo Sacramento, 2 prêmios), *Por uma dose violenta de qualquer coisa* (de Gustavo Galvão, com 1 prêmio em Brasília) e o próprio *Exilados do vulcão*, de Paula Gaitán, que foi o vencedor de melhor filme de Brasília em 2013.

O que é interessante de ser pensado é que, de alguma maneira, o respeito que a Mostra de Cinema de Tiradentes foi conquistando, ela própria, no campo do cinema nacional, fez com que hoje ela possa ser vista como uma espécie de “porta de acesso” para outras instâncias do cinema, incluindo outros festivais. Nesse sentido, é bastante pertinente uma comparação feita pelo próprio curador, em entrevista, entre Tiradentes e o Salão dos Recusados (da Paris do século XIX), que também surge como uma instância alternativa/de contestação e com o passar dos anos acaba se tornando, ele próprio, um espaço de legitimidade.

OUTRAS MOSTRAS NACIONAIS

SEMANA DOS REALIZADORES

A Semana dos Realizadores foi criada em 2009 por Eduardo Valente, Felipe Bragança, Marina Meliande, Gustavo Spolidoro, Lis Kogan e Kléber Mendonça Filho, todos figuras de destaque da geração que hoje tem entre 30 e 45 anos (poderíamos dizer, a “novíssima” geração e aqueles que são meia geração mais velhos). Todos são signatários da Carta de Tiradentes) e engajados com realização/produção de filmes, pensamento e curadoria. Eduardo, Felipe e Marina estiveram na origem da Associação Cultural Contracampo, responsável pela Revista Contracampo⁷⁴, além de terem fundado a Duas Mariola Filmes, em que Marina e Felipe continuam atuando. Do mesmo ambiente da Universidade Federal Fluminense, Lis Kogan já esteve à frente do portal Porta Curtas Petrobrás e do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro. Helvécio Marins Jr, produtor e diretor, foi um dos fundadores da Teia, grupo do qual não participa mais, além de já ter sido curador do Festival Internacional de Curtas de São Paulo. Gustavo Spolidoro, realizador e produtor de Porto Alegre, que também organiza o festival Cine Esquema Novo e até pouco tempo era ligado à produtora Clube Silêncio (atualmente desativada), que tinha perfil semelhante aos agrupamentos observados no Capítulo 2. E Kleber Mendonça Filho, realizador, curador e crítico de Recife – que hoje é o aclamado diretor de *O Som ao Redor* (2012), mas cujos filmes de

⁷⁴ Felipe Bragança e Eduardo Valente, em parceria com Cléber Eduardo, o curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, também fundaram a Revista Cinética. Cinética e Contracampo são os dois principais espaços da nova crítica de cinema.

curta metragem já foram premiados em festivais do mundo todo (Kleber já teve retrospectivas de seus filmes apresentadas nos festivais de Roterdã, Toulouse e Santa Maria da Feira; além de ser responsável pela respeitada programação do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco). A Semana é, portanto, um exemplo de instância de circulação e legitimação criada pelos próprios realizadores independentes – uma instância que já nasce herdando um capital simbólico que seus próprios fundadores vinham consolidando no cenário independente.

O nome “Semana dos Realizadores” é uma clara menção à Quinzena dos Realizadores (Quinzaine des Réalistes), uma espécie de mostra paralela ao festival de Cannes, criada pela Société des réalisateurs de films na esteira dos movimentos de 1968 na França, e até hoje reconhecida por seu foco em filmes mais independentes feitos por novos realizadores. A ideia da Quinzaine é contrapor (ou, ao menos, complementar), à seleção “oficial”, uma seleção “dos próprios realizadores” – o que remete diretamente à ideia de autonomização, em que um grupo de produtores clama para si a possibilidade de definir os parâmetros de legitimação do contexto em questão. A Semana dos Realizadores, no mesmo sentido, surge com objetivo de “dar visibilidade a uma série de filmes que acreditávamos especiais e que, muitas vezes, não vinham sendo absorvidos pelo circuito estabelecido de festivais, sofrendo uma injusta invisibilidade” (Valente e Kogan in *Semana dos Realizadores*, 2012, p. 11, destaque da autora).

Como a Quinzaine fundada em 1969, a Semana dos Realizadores aposta na ideia de que os festivais “maiores” não conseguem dar conta de tudo o que se convenциона chamar de Sétima Arte.

“Entre outros fatores, a verdadeira explosão das tecnologias de produção e difusão de imagens fez com que os festivais do Brasil e do mundo inteiro se vissem inundados por filmes inscritos [...]. O fato resultante é que nem aquele que tem sido considerado o maior festival de cinema do Brasil [o Festival do Rio] *não tem mais a possibilidade de dar conta desta verdadeira imensidão daquilo que se produz em audiovisual hoje no país*. É com esta constatação, acima de todas, que nasce esta Semana dos Realizadores.” (Valente, Bragança, Spolidoro, Marins Jr, Mendonça Filho, Kogan e Meliande in *Semana dos Realizadores*, 2012, p. 12, grifos da autora)

A Semana acontecia inicialmente apenas no Rio de Janeiro (em novembro) e, desde 2012, uma parte da programação acontece também em São Paulo. A Semana também realiza premiações nas categorias melhor curta e melhor longa – mas aqui o prêmio não costuma ser em dinheiro (na última edição, os premiados ganhavam a finalização de filmes em DCP). Na edição de 2013, *Avanti Popolo* (2012, de Michael Wahrmann) foi eleito o melhor longa – o filme foi realizado em coprodução com a Dezenove Som e Imagem, com Sara Silveira à frente, e teve, no elenco, atuações de

Eduardo Valente e do próprio Carlos Reichenbach (naquela que acabou sendo sua última aparição nas telas).

Vale mencionar que, assim como na Mostra de Cinema de Tiradentes, aqui também se registra uma percepção de que os filmes dos novos realizadores já começam a ser considerados pelos festivais “maiores” e mais oficiais, o que, em alguma medida, é atribuído a um esforço inicial dessas novas mostras que deram projeção às novas gerações:

“o próprio aumento da aceitação de filmes que talvez há quatro ou cinco anos atrás fossem recusados nos festivais ‘maiores’ nos permite apostar ainda mais em novos realizadores que surgem ou antigos que ainda muito nos desafiam, mantendo assim nossos braços (ou asas) sempre abertos em direção ao que nos intriga, fascina e surpreende. (Valente e Kogan in *Semana dos Realizadores*, 2012).

O fato de a mostra ter sido criada por realizadores que se destacaram por assumirem posicionamentos não-industriais (como o caso de Felipe Bragança, Marina Meliande e Helvécio Marins Jr, que atuam ou atuaram em núcleos de produção coletivos) ou por serem referências no novo cinema de cunho mais autoral (como é o caso de Kleber Mendonça Filho) já confere, por si só, uma legitimidade para a Semana junto a outros realizadores do cenário independente (trata-se de uma instância criada pelos próprios realizadores desse contexto). A prerrogativa de dar visibilidade a uma produção que não é reconhecida nos circuitos estabelecidos, no mesmo sentido, está plenamente alinhada aos posicionamentos e crenças partilhados pelos independentes, o que também faz com que essa instância, seja vista como “legítima para legitimar”.

MOSTRA FILME LIVRE E MOSTRA CINEMA DE GARAGEM

A Mostra do Filme Livre, que ocorre anualmente desde 2002 no Rio de Janeiro, foi o primeiro evento regular que deu espaço à produção “radicalmente independente”, à época, entendida como aquela que era feita em outros formatos que não o 35mm, por realizadores não consagrados pelos festivais mais tradicionais, com orçamentos muito baixos (muitas vezes financiados com recursos próprios), e com projetos bastante experimentais (na definição de Ikeda, in Ikeda, 2011). A MFL foi idealizada e até hoje é organizada por Guilherme Whitaker, recifense que vive no Rio de Janeiro, formado em jornalismo e com graduação incompleta em cinema (UFF), e que, além de realizador de filmes, é um grande agitador e produtor de diversas mostras e outras iniciativas – como o site e a distribuidora *Curta o Curta*, focados em filmes de curta metragem⁷⁵). Desde sua primeira edição, a Mostra inclui em sua equipe de curadoria Marcelo Ikeda

⁷⁵ O Curta o Curta é uma distribuidora que vende filmes de curta metragem “no atacado”, em pacotes, para instituições como secretarias de educação, ou equipamentos como SESC e SESI (Guilherme Whitaker em entrevista concedida à autora).

(realizador, crítico, curador carioca, ex-funcionário da Ancine e atualmente professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará).

A MFL, que, atualmente, além de ocorrer no Rio de Janeiro, tem edições em Brasília e em São Paulo (acontece na rede de Centros Culturais do Banco do Brasil), exhibe filmes de curta e longa-metragem de todo o Brasil (selecionados pela equipe de curadoria e convidados). Um dado interessante de se destacar é que, para a edição de 2013, foram recebidos pela curadoria 742 filmes, dos quais somente 105 (14%) foram feitos com algum tipo de apoio estatal (dado disponível no site da 12ª edição da Mostra do Filme Livre⁷⁶) – desses, foram selecionados 163, que foram exibidos com mais 70 filmes convidados. É interessante observar também que a MFL recebe filmes de todos estados brasileiros e, apesar de São Paulo e Rio de Janeiro terem peso especial no envio de filmes, são enviadas quantidades consideráveis de filmes de outros estados. A equipe de curadoria escolhe alguns filmes para serem premiados, mas aqui a premiação também não envolve dinheiro (os escolhidos para receberem o Troféu Filme Livre são convidados para irem ao Rio de Janeiro comentar a sessão de exibição). A ausência de um prêmio em dinheiro explica-se em parte pelo fato de a MFL ter um orçamento relativamente pequeno, são cerca de R\$ 100 mil para as edições do Rio de Janeiro e de São Paulo e um pouco menos para a de Brasília, segundo seu organizador (Guilherme Whitaker em entrevista concedida à autora). Assim como Tiradentes, a MFL é viabilizada por patrocínio via mecanismos de isenção fiscal – o que significa que esses mecanismos são importantes mesmo para o cenário independente.

Além de dar espaço a novos realizadores, a MFL realiza, em todas as edições uma espécie de homenagem a personalidades que são referências à produção “livre” – na forma de uma retrospectiva de filmes e alguns debates. Constatar que já foram homenageados nomes como Elyseu Visconti Cavalleiro, Luiz Rosenberg Filho, Andrea Tonacci, Helena Ignez, Joel Pizzini, Edgard Navarro e Carlos Alberto Prates também nos ajuda a enxergar que a MFL estabelece diálogo com produções independentes de outras épocas, explicitando qual a sua filiação no campo.

A mostra também inclui a ação Cineclubes Livres, em que alguns cineclubes do Brasil são selecionados e recebem um kit (composto por um DVD de filmes da programação, catálogo e cartazes) e exibem localmente uma parte da programação da MFL – o que reflete uma preocupação com a descentralização da produção e da fruição do cinema em suas formas mais independentes.

Whitaker explica que a MFL surge como uma espécie de renovação de uma pequena mostra alternativa que era realizada na Fundação Progresso, na Lapa:

⁷⁶ Disponível em: <http://www.mostradofilmeivre.com/13/curadoria.html> (acesso em fevereiro de 2014).

“Na época havia um evento na Fundação Progresso, muito anarco, que mostrava filmes feitos pela galera mais alternativa. Era a mostra *O que neguinho tá fazendo*, que durou 3 anos. A galera fazia filme em VHS, editava de forma tosca em VHS mesmo...Era uma coisa de guerrilha e, mais que isso, uma coisa amorosa – no sentido de a gente fazer aquilo porque tinha vontade. Lembrando que há 12 anos não tinha onde mostrar vídeos, muita gente fazia vídeo mas não tinha como mostrar. Em 2001 essa Mostra da Fundação deu uma brochada, a galera já estava querendo sair – normal, as pessoas precisam viver, ganhar dinheiro, isso sempre acontece quando não tem uma renovação. E daí a renovação acabou sendo a MFL. Porque eu consegui um contato lá no CCBB e ganhamos 10 mil reais, que não era nada, mas a gente se juntou e acreditou que valia a pena. *Vale a pena mostrar essa produção alternativa, que não é exibida em outros lugares.*” (Guilherme Whitaker, em entrevista concedida à autora, destaques da autora).

Dessa forma, a MFL surge como um espaço um pouco mais consolidado (a própria parceria com uma organização como o Centro Cultural Banco do Brasil indica um grau de institucionalização) para os jovens realizadores que não encontravam entrada nos festivais de cinema mais tradicionais. Segundo Marcelo Ikeda, a mostra surge para priorizar um cinema que, ao contrário do modelo de cinema “bem feito” da Retomada, que tinha aspirações de se provar competitivo em relação ao cinema comercial internacional,

“[...]acredita na precariedade como potência e vê no processo, e não necessariamente no produto final, um dos pontos chave de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível, que dialoga com o documentário e com a videoarte, que vê uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida”. (Ikeda in Ikeda, 2011, sem página).

É importante, de saída, mostrar que um dos principais fatores que definem os “filmes livres”, segundo Ikeda e Whitaker, são as dimensões estéticas e do processo de criação, como fica claro no discurso de Ikeda acima. Um filme “experimental”, segundo a definição de Ikeda (em entrevista concedida à autora), é aquele que está mais focado no processo do que no produto final (ele não tem como objetivo ser um produto) – definição que se relaciona ao tipo de processo de criação que está em questão, tangenciando, portanto, tanto questões relacionadas tanto à forma (estética, narrativa, discursos) quanto à organização social da produção (que também está implícita na ideia de processo de criação utilizada por Ikeda⁷⁷).

⁷⁷ Não é o caso aqui, de entrar na discussão específica sobre processos de criação como pensada no campo das artes. Basta dizer que, ainda que se perceba, de forma geral, uma predominância atual de teorias que explicam os processos de criação dando peso excessivo aos atributos subjetivos e individuais do artista, ou, de outro lado (e igualmente ignorando fatores como história e trajetórias pessoal e do campo), dando

Whitaker, em entrevista concedida à autora, afirmou que, nos primeiros anos da mostra, a questão do tipo de financiamento era central para definir o que seria um “filme livre” – ou seja, para selecionar a programação. Eram privilegiados filmes realizados sem nenhum tipo de apoio estatal, somente com recursos próprios. Hoje, o organizador assume que a origem do recurso é menos condicionante, e que a dimensão estética (e, de alguma forma, a política), parece ser um fator mais importante para a seleção:

“Você tem raros filmes feitos com grana estatal mas com uma estética livre. Raros porque normalmente eles precisam ser feitos com um roteiro mais fechadinho, e até numa estética mais viciada que não combina muito com a liberdade. Mas até tem filmes feitos com DocTV ou com grana de edital que são livres. Como tem o contrário também, filmes feitos sem grana, na garra, mas que são super caretas, sem nenhuma inovação de linguagem e sem abordar um tema interessante. [...] Eu diria que um filme 100% livre seria aquele feito com grana própria e com inovação de linguagem. Mas o cinema “livre” pode até ter com apoio público, desde que tenha inovação. [...] No começo, a gente até batia nessa tecla de os filmes terem que ser sem apoio. Mas agora a gente foca mais na questão da linguagem.” (Guilherme Whitaker em entrevista concedida à autora).

Ainda sobre a discussão sobre o que seria um “cinema livre”, é curioso observar a irônica definição apresentada por Christian Caselli, realizador e membro da equipe de curadoria:

“Como é um filme livre?

1) A noção de tempo não deve ser tradicional, ou seja, presa ao começo-meio-e-fim. Algumas narrativas tentam fazer isso, mas, ao serem exibidas, ficam subordinadas à duração da sessão. Aí, tudo se perde.

excessiva ênfase ao momento específico em que os valores e crenças do criador se transformam em gesto/ação artística (como a tradição baseada na fenomenologia de Merleau-Ponty, ver a edição Merleau-Ponty, 2008); há outras correntes que reconhecem a influência de fatores sociais e históricos nos processos criativos. Cecília Salles (1998, 2008), por exemplo, situando-se na linha da crítica genética (que parte do princípio de que as criações e obras possuem uma dimensão de *trabalho*, rompendo com uma tradição de análise estética que enxerga a obra final como um universo em si mesmo) entende que “a obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético [configurado por características pessoais do autor], mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. Ao discutir o projeto poético, vimos como esse ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeira artística trata da relação entre gerações e nações, uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes” (Salles, 1998, p. 42).

- 2) A percepção de espaço também deve ser repensada. A não ser que seja o 'espaço' ao pé da letra, saindo pelo planeta Terra, já que este é outro elemento limitador.
- 3) Evitar o ser humano como realizador. Como o homem é mortal e imperfeito, então nunca irá poder fazer algo 100%, já que terá que se submeter às suas fraquezas.
- 4) E se for dirigido por uma máquina, que ela então não seja ligada a nenhuma corporação e que funcione com um mecanismo de auto-produção de combustível (ou seja, sem energia elétrica, gasolina, bateria, etc). E que nunca precise de manutenção.
- 5) Na verdade, FILME LIVRE® não pode depender de nenhum equipamento ou equipe para ser feito. Aliás, evitar o autor de forma geral, bem como qualquer tipo de 'dono' do filme.
- 6) Dentro do filme, as imagens não podem estar dentro dos fotogramas ou dos frames, já que isto as limita muito.
- 7) Já quando forem projetadas, as imagens não podem se restringir ao tamanho da tela ou dos monitores e televisões. Aliás, a própria necessidade de um equipamento para exibir o FILME LIVRE® deve ser abolida.
- 8) Sendo assim, a própria ideia de enquadramento deve ser reformulada, já que toda imagem não pode ser presa. Isto torna então o FILME LIVRE® inacessível ao olho humano.
- 9) O áudio não precisa estar vinculado à imagem. Ele pode estar inclusive antes ou depois de todas as imagens.
- 10) O FILME LIVRE® nunca poderá estar preso a qualquer tipo de matriz (como negativos, fitas, DVDs), ou mesmo a cópias. No máximo, e, mesmo assim, com alguma condescendência, no inconsciente coletivo.
- 11) Ele nunca poderá concluir o seu término. Ao mesmo tempo, ele não pode, em hipótese alguma, ser considerado inconcluso.

12) Um FILME LIVRE® não é um filme. Seria castrador rotulá-lo apenas nesta categoria. Ou melhor: é filme TAMBÉM. E não é arte, sendo arte também.

13) Um FILME LIVRE® não precisa de espectadores para existir. Principalmente se forem humanos (que, como vimos, são seres imperfeitos e mortais). O FILME LIVRE® já é. Foi, já é e sempre será.

14) Não obedecer a qualquer regra, inclusive às instruções acima.”

(Christian Caselli, da equipe de curadoria da MFL, in Ikeda, 2011, p. 20)

É interessante pontuar no texto acima a existência do discurso de não-filiação e não-rotulação (ou de negação), que já mencionamos anteriormente, e que, de um lado está relacionado à busca por um processo de emancipação/autonomização em relação às formas de fazer mais tradicionais, e, de outro, está associado ao próprio imaginário de que a institucionalização e o estabelecimento de regras tolheriam a criatividade e a sensibilidade – uma espécie de resquício do imaginário do artista romântico, que aqui, em certa medida, ri de si próprio.

Como fica claro nos discursos, os valores, as representações e as práticas mobilizados na MFL estão bastante alinhados à ideia de oposição a um modelo mais estabelecido de produção – de forma ainda mais radical do que ocorre na Mostra de Cinema de Tiradentes –, central no posicionamento dos independentes. Os depoimentos abaixo de Marcelo Ikeda e de um dos cineastas convidados da edição de 2011 (Luiz Rosemberg Filho) também ilustram bem a prerrogativa de um cinema de caráter político e contestador:

“O filme livre é, de várias formas, uma utopia.[...] A Mostra do Filme Livre ainda acredita nessa utopia, não querendo realizá-la, nem mesmo fazendo um ‘trabalho de catequese’, querendo ‘converter’ todos os filmes para que sejam da forma como ela acha que eles devam ser, mas simplesmente acreditando na possibilidade da diferença, [...] de que nem todos os filmes devem se expressar na mesma forma – o que parece ser a síntese de um cinema globalizado, massificado, televisivo, hollywoodiano, burocrático. Um cinema de liberdade, assim, revela-se um cinema de resistência. O filme livre acaba virando um filme político, um filme de trincheira.” (Ikeda in Ikeda, 2011).

“Muitas atrocidades foram e ainda são cometidas para que tenhamos um cinema menor, violento, comum, medíocre e comportado. Sorte a

nossa que a essa postura e expressão do mal-estar, a Mostra do Filme Livre responde com mais filmes, mais jovens, mais paixão honrada na recuperação perdida de um cinema mais humano, ousado e criativo. Lutava-se ontem contra a ditadura e seus muitos associados. Hoje luta-se contra a barbárie espetacularizada pelo enganoso cinema de mercado, cujo único objetivo é alienar o grande público e faturar com a ideologia dominante do dinheiro. Digamos que isso pode servir para a TV. Não para um cinema de ideias. [...] Muitas são as referências desse cinema de formação e invenção, movido pela incerteza das suas muitas dúvidas e contradições. E se no cinema de mercado não é mais possível sonhar, cabe a essa juventude não contaminada de fascismos e burocracias acalentar a totalidade perdida de mestres como Humberto Mauro, Mario Peixoto, Glauber Rocha, Fernando Cony Campos, Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla...e tantos outros.” (Luiz Rosenberg Filho, homenageado da MFL, in Ikeda, 2011).

É importante retomar a ideia de que, apesar de essa prerrogativa de “dar espaço” a um “outro cinema possível” (que, como contrapartida, traz o fortalecimento da própria imagem da mostra, que também se alimenta da projeção desse “outro” cinema), incluir claramente um posicionamento político, como os discursos acima mostram bem; ela também resulta de uma espécie de contingência. Isso fica bastante claro na ideia, recorrente nesses discursos (bem como na justificativa para outras mostras, como a Semana dos Realizadores e a própria mostra de Tiradentes), de que essa produção “não encontrava espaço”. A criação de uma instância própria de circulação e difusão surge também, portanto, como uma estratégia de sobrevivência, especialmente no início dos anos 2000, em que o espaço para o cinema independente era praticamente inexistente.

“Pois se antigamente havia a censura do Estado e a censura econômica, agora temos as duas trabalhando em simbiose, via departamentos de comunicação e marketing de corporações e empresas decidindo quais projetos são melhores para sua ‘imagem’ ou qual imagem do Brasil interessa [...]” (Chico Serra, realizador e membro da equipe de curadoria da MFL, em Ikeda, 2011).

Além da MFL, Marcelo Ikeda e Guilherme Whitaker estão juntos numa outra iniciativa, a Mostra Cinema de Garagem, realizada no Rio de Janeiro em 2012. Ikeda é curador ao lado de Dellani Lima, outro realizador e curador já mencionado aqui, e Guilherme Whitaker é produtor.

A Mostra Cinema de Garagem surge quando Dellani Lima, no início dos anos 2000, quando leu “um texto de Lukács dizendo que o futuro do cinema eram dois garotos numa garagem” e, a partir daí, encontrou um mote para fazer uma sessão

específica dentro da mais consolidada Mostra Indie, que ocorre em Belo Horizonte⁷⁸. Em 2012, a Mostra Cinema de Garagem já foi realizada sozinha, no espaço Caixa Cultural do Rio de Janeiro, contando com uma série debates e exibição de filmes (mais de 40 filmes de curta metragem e 25 longas).

Além das 3 mostras descritas com mais detalhamento (na busca de ilustrar a ideia de construção de um circuito próprio), há outras que se destacam pela exibição de filmes de realizadores do chamado “novíssimo” cinema, como os integrantes dos grupos apresentados no capítulo anterior. Podemos citar o Cine Esquema Novo, outro festival criado pelos próprios realizadores independentes e que ocorre há 10 anos em Porto Alegre e vem crescendo consideravelmente (na última edição, teve ações em parceria com a Bienal do Mercosul); ou o próprio Janela Internacional de Cinema do Recife, organizado por Kleber Mendonça Filho, que surgiu em 2008 com o intuito de divulgar a produção autoral que estava florescendo em Pernambuco (mais uma vez, com a ideia de criar seus próprios meios de circulação) e hoje se consolida como um festival internacional (em que são premiados também produções autorais e inovadoras de outros lugares do mundo).

3.2.2. INTERNACIONAIS

É bastante recorrente entre os entrevistados que a “novíssima” geração de cinema independente brasileiro conquistou reconhecimento primeiro fora do país, e que, em parte, foi a reputação conquistada internacionalmente que abriu as portas para que os realizadores fossem “levados a sério” no campo do cinema brasileiro. Tanto que praticamente todas as fontes entrevistadas, ao definirem o que seria a “novíssima” cena, recorrem à ideia de que são realizadores que não encontravam espaço nenhum aqui dentro mas que estavam conquistando reconhecimento lá fora. E o espaço em que esses jovens realizadores conseguiram se fazer visíveis fora do país consistiu, principalmente, num circuito de festivais que possuem linhas ou mostras voltadas para experimentações e/ou para o que seriam as novas “descobertas” do cinema. Os festivais internacionais, dessa forma, foram e continuam sendo personagens (e mercados, no sentido amplo que utilizamos aqui) de extrema importância para a consolidação do novo cenário independente.

Outro ponto importante de ser destacado, de saída, é que a principal porta de entrada dos jovens realizadores nesses festivais é o curta-metragem. Na percepção de Cléber Eduardo Miranda dos Santos, curador de Tiradentes, “quem está se dando bem lá fora [considerando a “novíssima” cena] ainda não são os longas, são os curtas”. O

⁷⁸ A Mostra Indie já ocorre há mais de 10 anos e é realizada em Belo Horizonte e depois apresentada em São Paulo. Trata-se de uma mostra que dá bastante espaço para o cenário independente internacional, e nos últimos anos também tem dado espaço à nova cena independente brasileira.

curador de Tiradentes nota também que o fato de o curta de um realizador ter sido exibido num festival abre muitas portas para o seu eventual longa-metragem no futuro. Isso é visível, por exemplo, no caso dos realizadores do Filmes do Caixote, Juliana Rojas e Marco Dutra, que tiveram 2 curtas exibidos em Cannes – *O lençol branco*, de 2005, e *Um ramo*, de 2007 – antes de estrearem seu longa *Trabalhar cansa* (2011) no festival (e em 2012, Juliana esteve presente com um outro curta-metragem em que assina sozinha a direção, *O duplo*).

“O curta, na verdade, é muito estratégico para esse circuito de festivais. Se para o mercado [de salas de exibição] não é, porque não tem o que você fazer com ele, para o circuito de festivais ele acaba sendo e muito.”
(Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora)

Cléber Eduardo também chama atenção para o fato de que a atual geração, ao contrário de uma parte da geração anterior, consegue acesso aos festivais internacionais a partir dos seus próprios filmes – especialmente os curtas – e não por algum tipo de “apadrinhamento”. Para ele, figuras como Fernando Meirelles, Karim Aïnouz e José Padilha – que, em sua opinião, já comporiam um cenário posterior ao da Retomada – conseguiram conquistar a inserção internacional que seus predecessores não teriam conseguido (como Beto Brant, Tata Amaral, Lírío Ferreira e Paulo Caldas), mas em grande medida, por conta do apadrinhamento de Walter Salles. De forma que, para Cléber Eduardo (em entrevista), se um filme como *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) “não é *mainstream* no sentido estético, seu sistema de produção é *mainstream*. Para um filme de estreantes, trata-se de um filme caro, realizado por uma grande produtora (a Videofilmes), com coprodução internacional e que, além disso, já estava vendido para exibição em sala antes mesmo de passar em Cannes”. (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora).

Trata-se de um caso bem diferente de *O som ao redor* (2012), por exemplo. Se Kleber Mendonça Filho não era figura conhecida no Brasil antes de seu longa, Cléber Eduardo lembra que ele já contava com uma reputação internacional bastante consolidada. O realizador já tinha tido, inclusive, uma retrospectiva completa de seus curtas em Roterdã, de forma que “quando *O som ao redor* chegou, o Kleber já tinha uma reputação, tinha ido aos festivais, tinha conhecido os curadores, estava circulando pelo mundo.” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora). Os representantes do cenário dito “novíssimo” tendem a seguir esse caminho de um reconhecimento que passa menos pelo apadrinhamento e mais pela trajetória dos próprios filmes.

A prática de “investir” em realizadores que fizeram bons filmes de curta-metragem é algo comum entre os festivais internacionais. Isso se explica, segundo Sara Silveira, da Dezenove Som e Imagem, pelo fato de os festivais enxergarem um certo mérito na “descoberta” dos novos talentos:

“O nicho ‘primeiro filme’ é magnífico no exterior. Você tem a Semana da Crítica em Cannes, para primeiro e segundo filme; você tem a Sessão Horizonte em Veneza, também para primeiro e segundo; você tem o Generation em Berlim... Grandes festivais internacionais têm um nicho muito importante para primeiros filmes. *Porque o festival internacional quer ter o louvor de descobrir o talento, de dizer ‘Cannes descobriu Marcelo Gomes; Berlim descobriu Esmir Filho’*. Então eles têm prêmios em dinheiro, formação, fundações que incentivam primeiros filmes, etc. (Sara Silveira in Sala de Cinema, 2010).

No mesmo sentido, o curador de Tiradentes relata:

“A pessoa que tem ido de Cannes para Tiradentes anualmente, há uns quatro meses la me mandou um e-mail assim: ‘*you know se André Novais já está montando seu longa?*’ André Novais é o menino de Contagem que foi para Cannes o ano passado com seu curta *Pouco mais de um mês* [exibido na 45ª Quinzena dos Realizadores]. Então ela já está de olho em provável longa do cara (que ele já filmou), e queria saber se não daria tempo dele se inscrever em Cannes este ano.” (Cléber Eduardo Miranda dos Santos em entrevista concedida à autora)⁷⁹.

Sara Silveira também chama atenção para outro ponto importantíssimo: é pela trilha dos festivais internacionais que alguns realizadores brasileiros conseguem acessar fundos internacionais de financiamento ou mesmo agentes de distribuição internacional. Ela lembra:

“Depois que *Cinema, Aspirinas e Urubus* [Marcelo Gomes, 2005] foi exibido na mostra *Un certain regard* e recebeu o Prêmio da Educação Nacional do Ministério da Educação da França em Cannes, o filme foi vendido para 22 países, enquanto no Brasil fez só 150 mil espectadores. O Festival te gera mídia espontânea, aquela publicidade que você não teria dinheiro para pagar.” (Sara Silveira in Sala de Cinema, 2010).

Sem a pretensão de esgotar a lista de festivais internacionais que têm exibido filmes de jovens realizadores independentes brasileiros, procuraremos destacar aqui aqueles que foram mais citados pelos grupos de realizadores entrevistados no Capítulo 2, bem como pelos entrevistados que são citados neste capítulo (representantes de instituições que compõem o que seria o circuito nacional da nova produção independente). No caso dos festivais internacionais, pelo fato de eles não se configurarem como

⁷⁹ André Novais, realizador mineiro de Contagem ligado ao grupo Filmes de Plástico já representa o que seria uma segunda geração da produção em coletivos. Esse agrupamento, composto por realizadores de menos de 30 anos, ainda não alcançou a projeção e as condições de produção que grupos como os que analisamos no Capítulo 2 alcançaram. O grupo estreou seu primeiro longa, *Aliança*, na Mostra de Tiradentes de 2014.

instâncias “exclusivas” do cinema independente brasileiro contemporâneo ou como instâncias criadas por agentes desse cenário (como era o caso de alguns dos festivais nacionais listados), julgamos interessante apresentar, de forma mais detalhada, a participação desses realizadores no decorrer dos anos.

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM – ROTTERDÃ, HOLANDA.

O IFFR acontece desde 1972 e em janeiro de 2015 terá sua 44ª edição. Segundo informações de seu site (IFFR, 2014), o festival surgiu para exibir um acervo de filmes adquiridos para serem distribuídos no novo “circuito de salas de cinema de arte” que se estabelecia naquele ano na Holanda. O IFFR tem uma sólida reputação mundial e é referência por seu comprometimento com um cinema mais inovador (do ponto de vista estético) e realizado por novos realizadores. Como definido em seu site, o IFFR, desde seu início, preserva seu foco em “*innovative filmmaking by talented newcomers and established auteurs*”. Trata-se, sobretudo, de um festival que durante sua trajetória, conseguiu crescer sem perder de vista suas características de um festival “especializado” nesse tipo de produção (Valck, 2007, p. 43)⁸⁰.

Com uma seleção oficial de mais de 200 filmes de longa metragem (entre ficção e documentários, dados da edição de 2014) e mais de 300 curtas de 60 países, o festival é composto pelas mostras Hivos Tiger Awards Competition (a principal do evento), Bright Future e Spectrum – além de algumas retrospectivas e sessões temáticas.

A mostra competitiva compreende duas categorias. Da Hivos Tiger Awards Competition participam 15 filmes de longa-metragem selecionados (que precisam ser o primeiro ou no máximo o segundo longa do realizador), sendo que o vencedor é contemplado com o prêmio de 15 mil euros. O outro braço é o Tiger Awards Competition for Short Films, para filmes de curta-metragem, em que podem concorrer não somente estreantes mas também veteranos.

O fato de a principal mostra competitiva do IFFR ter foco em realizadores iniciantes – que estejam no seu primeiro e segundo longa – é central para a definição do perfil do festival. Como explicamos para o caso de Tiradentes, esse recorte faz com que o festival acabe atraindo principalmente o público dos realizadores mais jovens, já que os veteranos tendem a não querer “queimar” suas estreias de longa-metragem em instâncias em que eles não podem participar da mostra competitiva.

⁸⁰ O IFFR é, dos festivais internacionais que destacamos aqui, o único que não faz parte da polêmica lista de festivais competitivos creditados pela FIAPF (*Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*). A federação estabeleceu uma classificação mundial que divide os festivais em 4 categorias (competitivos, competitivos especializados, não competitivos e de documentários/curtas), na prática, acaba funcionando como uma espécie de *ranking* dos festivais. Valck (2007) mostra bem como a opção por creditar ou não determinados festivais esteve relacionada, historicamente, a questões econômicas e geopolíticas. Em 2007, um diretor do festival de Sundance (não creditado pela FIAPF) deu uma declaração na mídia dizendo que a política de classificação dos festivais da instituição “seguia perpetuando a mediocridade” (Shackleton, 2007). Segundo Shackleton (2007), ser creditado somente significa que o festival está comprometido em implementar padrões definidos pela FIAPF.

O único brasileiro a ganhar o Hivos Tiger foi Cláudio Assis por *Baixio das bestas* (2007), mas diversos longas brasileiros já participaram da competição – e a participação na seleção oficial já confere a eles bastante reputação. Na edição de 2014 concorreram ao prêmio *Riocorrente* (Paulo Sacramento) e *Casa Grande* (Felipe Barbosa); em 2013, *Eles voltam* (de Marcelo Lordello); em 2012, *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, que acabou levando o FIPRESCI Award⁸¹).

A sessão Brigh Future, não competitiva, também é focada em realizadores novatos (podem ser exibidos primeiros ou segundos filmes de longa metragem, não necessariamente inéditos). Segundo o site do evento, essa mostra privilegia produções “idiossincráticas e aventureiras”. Já a mostra Spectrum compreende filmes novos ou recentes de realizadores mais experientes. Há ainda a mostra Signals, que apresenta programas temáticos ou retrospectivas⁸². O IFFR tem uma linha de apoio bastante importante para “novos talentos”, expressa principalmente em 3 ações que têm como público alvo os jovens realizadores do mundo todo (ainda que seja bastante notável o espaço concedido para participantes oriundos da Ásia, África, Leste Europeu e América Latina): o CineMart, o Rotterdam Lab e o fundo Hubert Bals.

O *CineMart* poderia ser definido como uma plataforma de contato com o mercado de co-produção internacional. Os realizadores (que assinam funções de direção e produção⁸³) selecionados participam de encontros individuais (num ambiente mais informal do que os tradicionais *pitchings*) com coprodutores, representantes de fundos, agentes de venda e distribuição, canais de televisão e outros potenciais parceiros convidados para o evento⁸⁴. Nos 5 últimos anos, 3 realizadores brasileiros foram selecionados para o *CineMart*, Gustavo Pizzi (em 2014), Eduardo Nunes (em 2012) e Gabriel Mascaro (em 2011). Dentro do *CineMart* ocorre o *Rotterdam Lab*, espécie de instância de formação que toma forma de um workshop, em que os jovens realizadores (que, também aqui, passam por uma seleção) aprendem sobre as possibilidades de atuação e de parcerias no cenário internacional.

“CineMart has always had a focus on producers who are taking the first steps of their careers. Several years ago, the CineMart staff realised that many new producers lack the knowledge on how to operate in an international film festival or market setting. Consequently, in 2001, based on the belief that these skills are vital for any producer, CineMart decided to provide young professionals the means to develop an

⁸¹ Trata-se do prêmio concedido pela *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*, associação supranacional de organizações nacionais de críticos e jornalistas.

⁸² O IFFR ainda tem alguns prêmios específicos, como o *Dioraphte Award*, destinado somente a filmes exibidos no festival e que já tenham sido contemplados pelo fundo Hubert Bals.

⁸³ Segundo o site do IFFR, o CineMart privilegia filmes de *limited budget*, mas é interessante observar que o teto estipulado como limite para que um filme possa se inscrever é altíssimo: o filme não pode ter custo total superior a R\$ 6 milhões de euros.

⁸⁴ Algo semelhante, no cenário nacional, é o programa CineMundi do Cine BH, que propõe uma mediação semelhante entre os realizadores e possíveis parceiros internacionais.

international network by organising the first CineMart International Trainee Project, later renamed the Rotterdam Lab”. (IFFR, 2014).

Já o *Hubert Bals Fund* (HBF) é a ferramenta mais importante de apoio à produção de filmes independentes e “inovadores” oriundos de países em desenvolvimento. O HBF oferece dois tipos de apoio em dinheiro para os projetos selecionados: na categoria Roteiro e desenvolvimento de projeto (10 mil euros) e na categoria Pós-produção (20 mil euros). O critério para que um realizador possa inscrever seu projeto é ter nascido e morar em um dos países em desenvolvimento listados pela OECD.

O HBF é um mecanismo de financiamento bastante procurado pelos realizadores do “novíssimo” cinema. No capítulo seguinte, em que abordaremos o tema das formas de financiamento, apresentaremos uma lista de todos os filmes brasileiros já apoiados pelo HBF. Por enquanto, basta destacar que o fundo possibilita, além do suporte financeiro um “selo” bastante importante para o filme premiado. O reconhecimento do fundo (e do próprio IFFR) em nível mundial propicia, aos contemplados, uma reputação considerável, que abre portas para participação em outros festivais, para acessar fundos internacionais e para estabelecer parcerias de coprodução.

O próprio IFFR tem o hábito de incluir na seleção oficial os filmes que foram apoiados pelo HBF, que passaram pelo CineMart e ou pelo Rotterdam Lab, como forma de dar continuidade ao apoio oferecido ao realizador. segundo o site do festival, na edição de 2013 foram exibidos 25 filmes da “safra” (harvest) HBF, sendo que 5 deles concorreram ao Hivos Tiger (um deles foi o vencedor, *Fat Shaker*, do iraniano Mohammad Shirvani). Há vários filmes brasileiros contemplados pelo HBF que foram exibidos no próprio IFFR: em 2013, na mostra Spectrum foram exibidos *O Rio nos pertence* (Ricardo Pretti) e *O uivo da gaita* (Bruno Safadi) – dois filmes de baixo orçamento realizados pela chamada Operação Sonia Silk, na qual a mesma equipe de trabalho se propõe a realizar 3 filmes, inspirada no modelo de produção da Belair de Bressane e Sganzerla. Em de 2012, *Sudoeste*, de Eduardo Nunes concorreu ao *Hivos Tiger*, e *Girimunho* (de Helvécio Marins Jr e Clarissa Campolina) foi exibido na mostra Bright Future. Nesse mesmo ano, *A febre do rato* (2011), de Cláudio Assis (que ganhou o *Tiger* com *O baixio das bestas* em 2007), foi exibido na mostra Spectrum. E em 2011, *A Alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, foi outro filme contemplado com o HBF exibido na *Bright Future*. Isso revela uma tendência – já apontada nas falas de Sara Silveira e de Cléber Eduardo, acima –, presente não só no IFFR mas em outros festivais internacionais como o próprio Cannes, como veremos adiante de acompanhar a produção do realizador que recebeu o suporte.

Roterdá representa hoje a instância internacional onde o jovem cinema brasileiro independente encontra maior reverberação. Ainda que a ocorrência de premiações, de fato, seja baixa, o fato de os filmes participarem da seleção oficial do evento e, principalmente, o fato de receberem apoios como por exemplo os do fundo Hubert Bals,

abrem bastante portas para futuras conquistas, que chegam tanto na forma de remuneração econômica quanto simbólica.

A tabela abaixo apresenta os filmes brasileiros exibidos no IFFR entre 2007 e 2014 (anos para os quais há material disponível no site do festival) e destaca os diretores associados ao novo cenário de produção independente.

Tabela 3a: Filmes brasileiros exibidos no IFFR – 2007 a 2014

2014	Tiger Awards for Short Films	<i>O porto</i>	Clarissa Campolina, Júlia de Simone, Luiz Pretti, Ricardo Pretti
2014	Tiger Awards Competition	<i>Casa Grande</i>	Felipe Barbosa
2014	Tiger Awards Competition	<i>Riocorrente</i>	Paulo Sacramento
2014	Spectrum short	<i>One way street</i>	Cinthia Marcelle, Tiago Mata Machado
2014	Spectrum short	<i>Terno</i>	Gabriela Almeida Amaral, Luana Demange
2014	Spectrum short	<i>A que deve a honra da ilustre visita este simples marquês?</i>	Rafael Urban, Terence Keller
2014	Spectrum short	<i>Verona</i>	Marcelo Caetano
2014	Spectrum	<i>Educação sentimental</i>	Júlio Bressane
2014	Spectrum	<i>Periscópio</i>	Kiko Goifman
2014	Bright Future	<i>Depois da chuva</i>	Cláudio Marques e Marília Hughes
2014	Bright Future	<i>The history of eternity</i>	Camilo Cavalcante
2013	Tiger Awards for Short Films	<i>Eles voltam</i>	Marcelo Lordello
2013	Spectrum	<i>O uivo da gaita</i>	Bruno Safadi
2013	Spectrum	<i>O Rio nos pertence</i>	Ricardo Pretti
2012	Tiger Awards for Short Films	<i>Ovos de dinossauro na sala de estar</i>	Rafael Urban
2012	Tiger Awards Competition	<i>O som ao redor</i>	Kleber Mendonça Filho
2012	Tiger Awards Competition	<i>Sudoeste</i>	Eduardo Nunes
2012	Spectrum	<i>Rua Aperana 52</i>	Júlio Bressane

2012	Spectrum	<i>A febre do rato</i>	Cláudio Assis
2012	Bright Future	<i>As hipermulheres</i>	Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takuma Kuikuro
2012	Bright Future	<i>Histórias que só existem quando lembradas</i>	Júlia Murat
2012	Bright Future	<i>Girimunho</i>	Helvecio Marins Jr e Clarissa Campolina
2011	Tiger Awards Competition	<i>O céu sobre os ombros</i>	Sérgio Borges
2010	Bright Future	<i>Desassossego</i>	Felipe Bragança, Marina Meliande e outros
2010	Bright Future	<i>Avenida Brasília Formosa</i>	Gabriel Mascaro
2010	Spectrum short	não especificado	Kleber Mendonça Filho
2009	Bright Future	<i>A festa da menina morta</i>	Matheus Nachtergaele
2008	Diaphorate	<i>Mutum</i>	Sandra Kogut
2007	Tiger Awards Competition	<i>Baixio das Bestas</i>	Claudio Assis

Fonte: Preparada pela autora a partir de dados de IFFR, 2014.

FESTIVAL DE CANNES – CANNES, FRANÇA

Diferentemente do IFFR, o Festival de Cannes, que ocorre anualmente desde 1946 na cidade homônima, na França, não se constitui como uma instância de consagração com foco específico no jovem cinema que assume feições mais inovadoras em seus projetos. Cannes ocupa uma posição menos específica, operando como uma espécie uma “meca” do cinema autoral em seu sentido mais amplo⁸⁵ – o que pode ser apreendido pela definição presente em seu site:

“Depuis ses origines, le Festival de Cannes est fidèle à sa vocation fondatrice: révéler et mettre en valeur des œuvres pour servir l’évolution du cinéma, favoriser le développement de l’industrie du film dans le monde et célébrer le 7ème art à l’international.” (Festival de Cannes, 2014)

⁸⁵ Turan (2002) define Cannes como um *festival with business agenda*, em oposição a outro grupo de festivais menores que seriam *festivals with aesthetic agendas*. Já Valck (2007) posiciona Cannes como um festival que tenta construir pontes entre os valores artísticos e as necessidades de mercado.

Optamos por destacar esse festival aqui, todavia, por conta de alguns programas e mostras específicos que ocorrem no evento, nos quais uma parte da “novíssima” geração que é foco aqui tem começado a conseguir espaço recentemente.

O festival foi concebido no final dos anos 1930 por Jean Zay (ministro da Instrução Pública e das Belas Artes), com o intuito de ser um evento internacional capaz de rivalizar com a Mostra de Veneza. Segundo Valck (2007, p. 48), Cannes foi pensado também, no fim da década de 30, como ser um festival “efetivamente” de cinema – já que Veneza, sob o regime fascista de Mussolini, era visto como uma espécie de aparelho de dominação do Estado. O primeiro Festival de Cannes aconteceu em 1939, em setembro, mas no seu primeiro dia de exibições, as tropas de Hitler invadiram a França, o que ocasionou o cancelamento do evento (ibidem, p. 49) – ele só passaria a ocorrer, de fato, após a Segunda Guerra Mundial, e terá sua 67ª edição em maio de 2014.

A principal mostra dentro de Cannes é a competitiva para longas, cujo maior prêmio é a Palma de Ouro (Palm D’Or), seguido do Grande Prêmio (Grand Prix, espécie de “segundo lugar”), e de outros prêmios específicos (para direção, atuação, roteiro e prêmio do júri). Alguns filmes brasileiros já fizeram parte da seleção oficial da mostra competitiva, mas o único a ter conquistado a Palma de Ouro foi *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, em 1962.

Na mostra competitiva estão sempre presentes expoentes do chamado “cinema de autor de grande público” (Festival de Cannes, 2014), ou os “grandes” nomes do cinema de autor mundial, como Michael Haneke, os irmãos Dardenne, Lars von Trier, Ken Loach, Alain Resnais, Quentin Tarantino, Wim Wenders, Wong Kar Wai, Gus Van Sant, François Ozon, Alexander Sokurov, Manoel de Oliveira, entre outros – não necessariamente independentes; ao contrário, muitos dos filmes têm orçamentos altíssimos. Alguns brasileiros também já concorreram à Palma de Ouro, como Walter Salles (que tem presença bastante forte no Festival, já tendo participado inclusive como júri em algumas mostras), Fernando Meirelles, Hector Babenco e Ruy Guerra, como mostrará a tabela apresentada adiante.

A segunda mostra mais importante de Cannes é a *Un certain regard* (Um certo olhar), também competitiva, cujo foco são obras consideradas “originais em sua proposta e em sua estética”, segundo informações do site do Festival⁸⁶. Desta, já participaram mais realizadores brasileiros, como Juliana Rojas e Marco Dutra (do Filmes do Caixote, com *Trabalhar cansa*, 2011), Marcelo Gomes (com *Cinema, Aspirinas e Urubus*, 2005), Karim Aïnouz (com *Madame Satã*, 2002), entre outros – o único que conquistou algum tipo de premiação foi *Eu, tu, eles*, de Andrucha Waddington, 2000 (uma menção especial).

Há ainda uma mostra competitiva de curta-metragem (Cannes Court Métrage), cujo objetivo é atrair novos talentos e impulsionar a criação, e que também já ofereceu espaço para alguns realizadores brasileiros – como Eduardo Valente, ligado

⁸⁶ A mostra *Un certain regard* premia com 30 mil euros o filme vencedor.

ao grupo Duas Mariola, que depois apresentaria seu longa *No meu lugar* (2009) na mostra Sessões Especiais.

Além dessas mostras, há uma sessão não competitiva (*Hors compétition*), com filmes que não são inéditos mas que foram importantes durante o ano; outra denominada Sessões Especiais (*Séances spéciales*), que apresenta obras de tom mais pessoal (Festival de Cannes, 2014); a sessão de homenagem Cannes Classics; e a que mais nos interessa destacar aqui, a mostra da Cinéfondation.

O Cinéfondation é um programa de apoio a realizadores estudantes ou recém-formados do mundo todo que existe desde 1998. O programa engloba a mostra Cinéfondation (também competitiva), em que concorrem filmes de curta ou média metragem do mundo todo, realizados no âmbito de universidades. Desde 2000, envolve também o La Résidence, uma residência artística de cerca de 5 meses de duração, em Paris, onde os realizadores trabalham no desenvolvimento de um projeto específico. E desde 2005 existe também, no âmbito do Cinéfondation, o L'Atelier, que seleciona 15 projetos de jovens realizadores do mundo todo e os coloca em contato com produtores, distribuidores e representantes de fundos, bem como com profissionais envolvidos no próprio Festival de Cannes (o que facilita bastante o acesso às mostras competitivas no futuro). O L'Atelier ainda não teve participação de realizadores/filmes brasileiros, mas as outras ações do Cinéfondation sim. A tabela abaixo mostra os filmes brasileiros que já fizeram parte da seleção oficial dessa mostra, dos jovens realizadores Alice Furtado, Bruno Jorge, Juliana Rojas e Marco Dutra e Eduardo Valente – este último, com seu *Um sol alaranjado*, de 2002, foi premiado.

Em relação à residência do Cinéfondation (La Résidence), trata-se de um programa que recebe 12 jovens diretores – aqui o foco é mesmo em realizadores que assumem posição de direção – que estejam em seu primeiro ou segundo longa-metragem, para desenvolverem projetos de novos filmes num espaço de criação coletiva em Paris durante cerca de 5 meses (e ganhando um auxílio de 800 euros ao mês). Durante a residência, os diretores são acompanhados no desenvolvimento do roteiro e também recebem conselhos sobre as possibilidades de produção (Festival de Cannes, 2014). Lá, também é preparado um material de divulgação do filme, que depois é enviado para produtores e distribuidores, com a finalidade de facilitar encontros presenciais agendados em festivais como o de Locarno, o de Roterdã e o próprio Festival de Cannes. Vale destacar alguns brasileiros que fizeram parte da residência: Caetano Gortado, do Filmes do Caixote (2014, com o projeto de *Todos os mortos*, seu novo longa em co-direção de Marco Dutra, ainda em produção); Marina Meliande (2012/2013, com o projeto do seu longa *Mormaço*, ainda não estreado); Juliana Rojas (2012, com o projeto de seu *As boas maneiras*, também em co-direção com Marco Dutra e ainda em produção), além de Felipe Sholl (2011/2012), o próprio Eduardo Valente (2005) e Karim Aïnouz (2003/2004).

Destaca-se ainda que presença recorrente de membros dos grupos Duas Mariola (Rio de Janeiro) ou do Filmes do Caixote (São Paulo) em Cannes, notável pela tabela abaixo, enfatizam novamente a tendência, já apontada por Sara Silveira e Cléber Eduardo, de “adotar” os jovens realizadores, acompanhando-os e apoiando-os em diversos momentos de seu percurso.

Outro ponto interessante sobre Cannes é que nesse festival, muito mais do que no IFFR (e em festivais voltados ao cinema independente), há uma prerrogativa “de mercado” – e aqui estamos usando a acepção mais comum do termo: há um esforço do festival para que os filmes, especialmente os de longa metragem, consolidem seu potencial comercial, conseguindo acesso à distribuição e exibição. Um depoimento de Juliana Rojas é interessante nesse sentido. A realizadora, depois de ter ido a Cannes para exhibir filmes de curta-metragem e participar da residência do Cinéfondation, voltou ao festival com seu longa e percebeu uma clara diferença de tratamento:

“Em Cannes é muito forte o aspecto do mercado. Você vir para cá com um longa já tem um valor comercial, não é apenas artístico – pois o curta não encontra tanto mercado. Então [com o longa] é tudo muito mais intenso, tanto a parte de imprensa quanto os eventos do calendário do festival” (Juliana Rojas em Russo, 2012).

Isso provavelmente está relacionado ao fato de que, no contexto europeu, existe de fato um mercado de cinema de arte (e mesmo de cinema independente, em específico), com contornos muitíssimo mais consolidados do que no Brasil – o que inclui também um público mais consolidado. Por conta disso, pensar os filmes de arte ou mesmo os independentes como filmes com potencial de exibição/distribuição comercial (ainda que para um nicho específico) é algo que provavelmente soa menos estranho no contexto europeu do que no nosso.

Tabela 3b: Filmes brasileiros exibidos no Festival de Cannes – 2000 a 2013

Ano	Mostra	Filme	Diretor	Premiação
2012	Competitiva (Compétition)	<i>On the road</i>	Walter Salles	
2008	Competitiva (Compétition)	<i>Ensaio sobre a cegueira</i>	Fernando Meirelles	
2008	Competitiva (Compétition)	<i>Linha de passe</i>	Walter Salles, Daniela Thomas	Melhor Atriz
2004	Competitiva (Compétition)	<i>Diários de motocicleta</i>	Walter Salles	Prix Vulcain de l'Artiste-technicien
2003	Competitiva (Compétition)	<i>Carandiru</i>	Hector Babenco	
2001	Competitiva (Compétition)	<i>Estorvo</i>	Ruy Guerra	

2011	Un certain regard	<i>Trabalhar cansa</i>	Juliana Rojas e Marco Dutra	
2009	Un certain regard	<i>À deriva</i>	Heitor Dhalia	
2008	Un certain regard	<i>A festa da menina morta</i>	Matheus Nachtergaele	
2006	Un certain regard	<i>Paris je t'aime</i>	vários, incluindo Walter Salles e Daniela Thomas	
2005	Un certain regard	<i>Cidade Baixa</i>	Sergio Machado	
2005	Un certain regard	<i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i>	Marcelo Gomes	
2002	Un certain regard	<i>Madame Satã</i>	Karim Aïnouz	
2000	Un certain regard	<i>Eu, tu, eles</i>	Andrucha Waddington	Menção especial
2011	Cinéfondation	<i>Duelo antes da noite</i>	Alice Furtado	
2009	Cinéfondation	<i>Chapa</i>	Thiago Ricarte	
2006	Cinéfondation	<i>Justiça ao insulto</i>	Bruno Jorge	
2005	Cinéfondation	<i>O lençol branco</i>	Juliana Rojas e Marco Dutra	
2002	Cinéfondation	<i>Um sol alaranjado</i>	Eduardo Valente	Primeiro lugar: Premier Prix de la Cinéfondation Unanimité
2010	Competitiva de curta-metragem	<i>Estação</i>	Marcia Faria	
2006	Competitiva de curta-metragem	<i>O monstro</i>	Eduardo Valente	
2003	Competitiva de curta-metragem	<i>A janela aberta</i>	Philippe Barcinski	
2000	Competitiva de curta-metragem	<i>3 minutos</i>	Ana Luiza Azevedo	
2010	Sessões especiais (Séances spéciales)	<i>5x favela, por nós mesmos</i>	Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais, Luciano Vidigal	

2009	Sessões especiais (Séances spéciales)	<i>No meu lugar</i>	Eduardo Valente	
2004	Não competitiva (Hors compétition)	Glauber o filme, labirinto do Brasil	Silvio Tandler	
2002	Não competitiva (Hors compétition)	<i>Cidade de Deus</i>	Fernando Meirelles	

Fonte: Preparada pela autora a partir de dados de Festival de Cannes, 2014.

SEMANA DA CRÍTICA (*LA SEMAINE DE LA CRITIQUE*) E QUINZENA DOS REALIZADORES (*LA QUINZAINE DES RÉALISATEURS*)

Há duas mostras que são independentes em relação ao Festival de Cannes, mas que já ocorrem desde os anos 60 paralelamente ao mesmo – de modo que aparecem listadas no próprio site do Festival –, a Semana da Crítica (*Semaine Internationale de la Critique*, desde 1962) e a Quinzena dos Realizadores (*Quinzaine des Réalisateurs*, desde 1969)⁸⁷.

Se nas mostras competitivas do Festival de Cannes – exceto pela Cinéfondation – o espaço para os jovens realizadores do cinema brasileiro ainda é restrito, na Quinzena e na Semana eles têm encontrado espaço considerável, sobretudo com filmes de curta-metragem. Como mostrará a tabela apresentada abaixo, já fizeram parte da seleção oficial desses eventos diversos dos realizadores mencionados no Capítulo 2.

A Semana da Crítica, criada pelo Sindicato Francês de Crítica de Cinema (*Syndicat Français de la Critique de Cinéma*) em 1962. A Semana surge após uma polêmica apresentação, no Festival de Cannes, do filme *The Connection* (de Shirley Clarke, 1961), por indicação do sindicato. O filme, uma produção independente, destoava das seleções oficiais – naquela época, pouco abertas às novas tendências do cinema. Um dos representantes do Festival em parceria com a Cinemateca francesa, resolveu expandir o espaço para as novas tendências, permitindo que o sindicato ocupasse uma sala com programação específica durante uma semana (*Semaine de la Critique*, 2014).

A Semana mantém até os dias de hoje o objetivo de “descobrir jovens talentos”, oferecendo espaço para primeiros e segundos filmes de longa-metragem de realizadores do mundo todo. Cineastas como Bernardo Bertolucci, Ken Loach, Wong Kar Wai, Alejandro Gonzalez Iñárritu, entre outros, fizeram suas estreias na Semana da Crítica (*Semaine de la Critique*, 2014).

⁸⁷ Há um outro evento paralelo com alguma importância, o ACID, da Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion (associação de cineastas que já tem 22 anos e que apoia a difusão de filmes independentes) – mas aqui há pouca participação dos jovens realizadores independentes que são o foco aqui.

Justamente por conta desse objetivo de descobrir novos talentos, a Semana concede um espaço especial para filmes de curta e média metragem, considerados “primeiras etapas da carreira de um cineasta” (Semaine de la Critique, 2014). Atualmente, são exibidos 7 filmes na competição de longas (há 4 prêmios em dinheiro oferecidos por patrocinadores, que variam entre 4 e 20 mil euros) e 10 na de curtas (dos quais são premiados 2, um em dinheiro, no valor de 4 mil euros, e o outro com a possibilidade de exibição televisiva no Canal +).

Já a Quinzena dos Realizadores foi criada pela Société des réalisateurs de films (SRF) na esteira dos movimentos de 1968 na França, e é até hoje reconhecida por seu foco em filmes mais independentes feitos por novos realizadores. A ideia da Quinzena é contrapor-se à seleção “oficial” feita pelo Festival de Cannes – ou ao menos complementá-la com uma seleção feita “pelos próprios realizadores”. Vale pontuar que isso nos remete diretamente à ideia de autonomização, como discutida por Bourdieu, já que se trata de uma iniciativa em que os próprios realizadores (ou um grupo que se impõe como representativo dos mesmos) clamam para si o poder de definir os parâmetros de legitimação desse cenário. Segundo Bihn (2011), no final dos anos 1960 a competição oficial de Cannes era composta por filmes escolhidos pelas autoridades de seus países específicos, por critérios mais econômicos e diplomáticos do que propriamente artísticos. Jovens realizadores franceses, em sua maioria ligados à Nouvelle Vague, criaram a SRF e, em seguida, uma mostra paralela ao Festival, não competitiva.

Nota-se, na Quinzena, até os dias atuais, um discurso bastante diferente do de Cannes. Enquanto um dos objetivos, lá, é fortalecer as indústrias do cinema, aqui a ideia é premiar os realizadores por suas “qualidades inovativas, coragem e mentalidade independente” (Quinzaine des Réalisateurs, 2014, tradução da autora). Na Quinzena, o principal foco também está nos diretores estreantes e/ou jovens. Observa-se aqui, bastante presente, o objetivo de “descobrir” jovens autores que serão reconhecidos no futuro.

“[...] la Quinzaine des Réalisateurs a pour objectif de découvrir les films de jeunes auteurs et de saluer les oeuvres de réalisateurs reconnus. Indépendante, libre, non compétitive, la Quinzaine des Réalisateurs est ouverte à toutes les formes de création cinématographique.” (*Quinzaine des Réalisateurs*, 2014).

Bihn (2011) relata que a Quinzena, desde sua fundação, alimenta uma relação de “amável rivalidade” com a mais antiga das mostras paralelas, a Semana da Crítica – que seleciona apenas primeiros e segundos filmes dos realizadores. Mas a principal “concorrente” do evento passou a ser, após sua criação em 1978, a mostra competitiva *Un certain regard* – que, segundo Bihn, 2011, configura-se como uma mostra ao mesmo tempo oficial e paralela.

A Quinzena pretende se construir como um evento com ambiente menos competitivo do que o da mostra oficial de Cannes, daí a ideia de não ter uma premiação específica. Ainda assim, há o prêmio *Caméra d'Or*, oferecido para um filme de jovem realizador escolhido ou pela seleção oficial de Cannes (nas mostras Competitiva ou Um Certo Olhar), ou na mostra da Quinzena, ou na mostra da Semana da Crítica. Além disso, em todos os anos, alguns dos patrocinadores da Quinzena oferecem prêmios específicos para os filmes selecionados.

A Quinzena já exibiu grandes nomes do cinema nacional, como Paulo César Saraceni, Jorge Bodansky e Cacá Diegues nos anos 1960 e 1970. Num momento em que os filmes mais libertários e engajados eram censurados no país, ela representou um espaço importante de existência do nosso cinema (Bihn, 2011).

Da mesma forma como ocorre nos outros festivais internacionais, ainda que os filmes brasileiros não sejam premiados, efetivamente, em Cannes ou em suas mostras paralelas, fazer parte da seleção oficial já confere aos realizadores, especialmente os jovens, uma reputação bastante importante, que abre portas para retornos tanto financeiros quanto simbólicos.

Tabela 3c: Filmes brasileiros exibidos nas mostras paralelas do Festival de Cannes – 2000 a 2013

Ano	Mostra	Filme	Diretor	Premiação
2013	Semana da Crítica - Competitiva	<i>Pátio</i> (curta)	Ali Muritiba	
2012	Semana da Crítica - Competitiva	<i>O duplo</i> (curta)	Juliana Rojas	Menção especial
2011	Semana da Crítica - Competitiva	<i>Permanências</i>	Ricardo Alves Jr	
2010	Semana da Crítica - Competitiva	<i>A distração de Ivan</i> (curta)	Cavi Borges e Gustavo Melo	
2009	Semana da Crítica - Competitiva	<i>Elo</i> (curta)	Vera Egito	
2009	Semana da Crítica - Sessão Especial	<i>Espalhadas pelo ar</i> (curta)		
2008	Semana da Crítica - Competitiva	<i>A espera</i> (curta)	Fernanda Teixeira	
2008	Semana da Crítica - Competitiva	<i>Areia</i> (curta)	Caetano Gotardo	
2007	Semana da Crítica - Competitiva	<i>A via láctea</i>	Lina Chamie	
2007	Semana da Crítica - Competitiva	<i>Um ramo</i> (curta)	Juliana Rojas e Marco Dutra	Prêmio Descoberta

2007	Semana da Crítica - Competitiva	<i>Saliva</i> (curta)	Esmir Filho	
2006	Semana da Crítica - Competitiva	<i>Alguma coisa assim</i> (curta)	Esmir Filho	
2013	Quinzena dos Realizadores	<i>Pouco mais de um mês</i> (curta)	André Novais Oliveira	Menção especial
2012	Quinzena dos Realizadores	<i>Os mortos-vivos</i> (curta)	Anita Rocha da Silveira	
2012	Quinzena dos Realizadores	<i>Porcos raivosos</i> (curta)	Leonardo Sette e Isabel Penoni	
2011	Quinzena dos Realizadores	<i>O abismo prateado</i>	Karim Aïnouz	
2010	Quinzena dos Realizadores	<i>A alegria</i>	Felipe Bragança e Marina Meliande	
2009	Quinzena dos Realizadores	<i>Superbarroco</i> (curta)	Renata Pinheiro	
2008	Quinzena dos Realizadores	<i>Muro</i> (curta)	Tião (Bruno Bezerra)	Prêmio Regard Neuf
2007	Quinzena dos Realizadores	<i>Mutum</i>	Sandra Kogut	
2007	Quinzena dos Realizadores	<i>Germano</i> (curta)	Vicente Ferraz	
2005	Quinzena dos Realizadores	<i>Da janela do meu quarto</i> (curta)	Cao Guimarães	
2005	Quinzena dos Realizadores	<i>Vinil verde</i> (curta)	Kleber Mendonça Filho	
2003	Quinzena dos Realizadores	<i>Filme de amor</i>	Júlio Bressane	
2003	Quinzena dos Realizadores	<i>Castanho</i> (curta)	Eduardo Valente	
2001	Quinzena dos Realizadores	<i>As mulheres choradeiras</i> (curta)	Jorane Castro	
2000	Quinzena dos Realizadores	<i>Rota de colisão</i> (curta)	Roberval Duarte	

Fonte: Preparada pela autora a partir de dados de *Quinzaine des Réalisateurs*, 2014 e de *Semaine de la Critique*, 2014.

FESTIVAL DEL FILM LOCARNO – LOCARNO, SUÍÇA

O Festival del film Locarno aconteceu pela primeira vez em 1946 em e em agosto de 2014 chegará na sua 67ª edição. Locarno faz parte, junto com Cannes, da primeira “geração” dos festivais do momento pós-Segunda Guerra, que marcou fortemente a vida cultural da Europa. O Festival deu espaço, ainda no fim dos anos 1940, a importantes obras do neorrealismo Italiano (chegando a exhibir, em sua primeira edição, *Roma, cidade aberta*, de Rossellini, 1945, que foi “ignorado” pelo júri) e, anos mais tarde, à Nouvelle Vague francesa (premiando *Le Beau Serge*, de Chabrol, em 1958) (Festival del film Locarno, 2014).

O Pardo d’Oro (Leopardo de Ouro) é o principal prêmio do Festival, concedido ao melhor filme de sua competição internacional (Concorso Internazionale) – um prêmio de 90 mil francos suíços, pouco mais de 70 mil euros. Essa competição, que tem por objetivo “estimular o panorama do cinema de autor contemporâneo” (Festival del film Locarno, 2014), envolve também outras categorias de premiação em dinheiro, como o prêmio do júri, o de melhor direção, entre outros. Diversos realizadores brasileiros mais estabelecidos já fizeram parte dessa mostra, como o próprio Júlio Bressane (2013, com *Educação Sentimental*), Laís Bodanzky e Sérgio Bianchi. Como se pode ver pela tabela apresentada adiante, que apresenta os filmes brasileiros exibidos em Locarno, por mostra, entre 2000 e 2013, é notável o fato de um jovem realizador paulista, Esmir Filho, ter figurado no Concorso Internazionale com seu *Os famosos e os duendes da morte* (2009, que venceu o Festival do Rio no mesmo ano).

A mostra Cineasti del presente (Cineastas do presente) tem por objetivo revelar realizadores “emergentes”, que estejam no seu primeiro ou segundo longa-metragem. Compreende uma série de premiações que variam entre 20 e 40 mil francos suíços (para o Pardo d’Oro Cineasti del presente, a mais importante dessa mostra). Figuram na lista de realizadores que já participaram da seleção oficial da *Cineasti del presente* Marina Meliande e Felipe Bragança (Duas Mariola, com *A fuga da mulher gorila*, 2009) e Pablo Lobato (Teia, com *Acidente*, 2006, em parceria com o já mais veterano Cao Guimarães).

Há ainda outras mostras específicas em Locarno, como a que ocorre a céu aberto na praça (para a qual também há premiações específicas, para filmes selecionados pelo público), a mostra não competitiva e algumas outras sessões temáticas que variam de ano a ano. Chamamos atenção especial aqui para duas mostras, a Pardi di Demani (Leopardos de Amanhã) e a Carte Blanche (Carta Branca).

A competitiva Pardi di Demani exhibe filmes de curta e média metragem de “autores jovens e independentes ou estudantes de escolas de cinema que ainda não possuem filmes de longa metragem”, que tem como principal objetivo apoiar talentos futuros (Festival del film Locarno, 2014). A mostra oferece premiações que variam de serviços específicos (por exemplo, colocação de legendas nos filmes, para exibição

internacional) a prêmios em dinheiro que podem chegar a 10 mil francos (para o vencedor do *Pardino d'Oro* para o melhor curta metragem internacional). É notável que, de 2008 para cá, a presença de realizadores brasileiros nessa mostra venha se mostrando expressiva – a busca realizada no arquivo online do festival mostra que a *Pari di Demani* vem sendo realizada desde 2003, e seleciona cerca de 20 filmes para a competição internacional a cada ano (é expressivo que em 2010, por exemplo, tenhamos tido 3 brasileiros nessa seleção).

Por fim, é relevante mencionar a mostra *Carte Blanche*, existente desde 2011 e cujo foco é divulgação de filmes de longa-metragem que estejam em processo de finalização (pós-produção). Nesse espaço, 7 filmes (ainda não finalizados) são exibidos para profissionais da indústria, como distribuidores, exibidores e representantes de fundos e festivais. Um filme também é escolhido para receber um prêmio de 8 mil euros (*Open Doors*). Essa mostra, a cada ano, elege um país de origem específico para os filmes da seleção oficial, e em 2014, esse país é o Brasil⁸⁸.

Como aponta Daniel Medeiros (2013), o simples fato de o Brasil ter sido escolhido já aponta para o “reconhecimento crescente que o novo cinema nacional tem conquistado no mercado estrangeiro”. Essa escolha, sem dúvidas, também sinaliza uma satisfação em relação à participação brasileira nas outras mostras do Festival nos últimos anos. Para Medeiros, a escolha do Brasil para a *Carte Blanche* também reflete o resultado de um processo amadurecimento da nossa estrutura para realização de coproduções internacionais – segundo ele, entre 2008 e 2012 o Brasil realizou 78 coproduções com outros países. Isso reitera a ideia, trazida por diversos entrevistados, de que o circuito internacional tem sido um elemento cada vez mais importante na viabilização do nosso cinema independente, principalmente do realizado por jovens. Seja na forma de festivais, fundos, apoios relacionados a capacitação, parcerias comerciais, ou mesmo reconhecimento, os realizadores brasileiros, especialmente os mais jovens, parecem estar encontrando caminhos para acessar, lá fora, formas de apoio que ou não existem ou não estão disponíveis para eles aqui dentro.

A seguir, apresentamos os filmes brasileiros exibidos em Locarno entre 2000 e 2013. Merece especial destaque a presença de realizadores mineiros, primeiro, da geração de Cao Guimarães e Kiko Goifman, e posteriormente, de membros do grupo Teia (Hervécio Marins Jr, Sérgio Borges, Clarissa Campolina e Pablo Lobato), e outros nomes como Ricardo Alves Jr (que além de dirigir, trabalha como montador – tendo montado *Avanti Popolo*, longa de Michael Wahrmann premiado no Festival Internazionale del Film di Roma em 2013) e Ricardo Targino.

⁸⁸ Vale mencionar que, além da mostra *Carte Blanche*, Locarno também sedia um programa anual de treino e capacitação para jovens realizadores do mundo todo, a *Locarno Summer Academy*, existente há 15 anos. A programação inclui palestras, mesas de discussão, laboratórios e cursos, além de possibilitar aos participantes a oportunidade de conhecer profissionais para eventuais parcerias comerciais.

Tabela 3d: Filmes brasileiros exibidos no Festival de Locarno – 2000 a 2013

Ano	Mostra	Filme	Diretor
	About Cinema	<i>Person</i>	Marina Person
2009	Cineasti del presente	<i>A fuga, a raiva, a dança, a bunda, a boca, a calma, a vida da mulher gorila</i>	Marina Meliande e Felipe Bragança
2008	Cineasti del presente	<i>Filmefobia</i>	Kiko Goifman
2007	Cineasti del presente	<i>Juízo</i>	Maria Ramos
2006	Cineasti del presente	<i>Acidente</i>	Pablo Lobato, Cao Guimarães
2005	Cineasti del presente	<i>Ato dos homens - work in progress</i>	Kiko Goifman
2004	Cineasti del presente	<i>Rua de mão dupla</i>	Cao Guimarães
2003	Cineasti del presente	<i>Morte densa</i> (média)	Kiko Goifman
2001	Cineasti del presente	<i>Glauces: estudo de um rosto</i> (curta)	Joel Pizzini
2000	Cineasti del presente	<i>Sobre anos 60</i> (média)	Jean-Claude Bernardet
2005	Cineasti del presente - in progress	<i>O papa da pulp</i> (curta)	Carlos Adriano
2013	Concorso Internazionale	<i>Educação sentimental</i>	Júlio Bressane
2009	Concorso Internazionale	<i>Os famosos e os duendes da morte</i>	Esmir Filho
2001	Concorso Internazionale	<i>Bicho de sete cabeças</i>	Laís Bodanzky
2000	Concorso Internazionale	<i>Cronicamente inviável</i>	Sérgio Bianchi
2009	Ici et ailleurs	<i>Terras</i>	Maya Da-Rin
2007	Ici et ailleurs	<i>Handerson e as horas</i> (média)	Kiko Goifman
2008	Jury member's films	<i>Andarilho</i>	Cao Guimarães
2007	Jury member's films	<i>Moacir - Arte Bruta</i>	Walter Carvalho
2008	Open doors screenings	<i>Baixio das Bestas</i>	Claudio Assis
2008	Open doors screenings	<i>Jogo de cena</i>	Eduardo Coutinho
2008	Open doors screenings	<i>O homem das multidões</i>	Marcelo Gomes e Cao Guimarães
2008	Open doors screenings	<i>Santiago</i>	João Moreira Salles
2013	Pardi di domani	<i>Tremor</i> (curta)	Ricardo Alves Jr
2011	Pardi di domani	<i>Mens sans in corpore sano</i> (curta)	Juliano Dornelles
2011	Pardi di domani	<i>Praça Walt Disney</i> (curta)	Sergio Oliveira e Renata Pinheiro

2010	Pardi di domani	<i>Ensolarado</i> (curta)	Ricardo Targino
2010	Pardi di domani	<i>Monumento</i> (curta)	Gregório Graziosi
2010	Pardi di domani	<i>Nem marcha nem chouta</i> (curta)	Helvécio Marins Jr
2009	Pardi di domani	<i>Mira</i> (curta)	Gregório Graziosi
2009	Pardi di domani	<i>Notas flânantes</i> (curta)	Clarissa Campolina
2008	Pardi di domani	<i>Dez elefantes</i> (curta)	Eva Randolph
2008	Play forward	<i>Jardim Invisível</i> (curta)	Roberto Bellini
2008	Play forward	<i>Salto</i> (curta)	Gregório Graziosi
2008	Play forward	<i>Sebastião, o homem que bebia querosene</i> (curta)	Carlosmagnó Rodrigues
2008	Play forward	<i>Solidão pública</i> (curta)	Daniel Aragão
2007	Play forward	<i>Outono</i> (curta)	Pablo Lobato
2006	Play forward	<i>Silêncio</i> (curta)	Sérgio Borges
2006	Play forward	<i>Travelling aas 4 gares</i> (curta)	Joel Pizzini
2008	Settimana della crítica	<i>Estrada Real da Cachaça</i>	Pedro Urano
2004	Settimana della crítica	<i>Mensageiras da luz: parteiras da Amazônia</i>	Evaldo Mocarzel
2005	Soy Cuba	<i>O mamute siberiano</i>	Vicente Ferraz

Fonte: Preparada pela autora a partir de dados de Festival del film Locarno, 2014.

Nota: Só foram considerados filmes produzidos a partir de 2000. Foram excluídos filmes exibidos em sessões de homenagem ou retrospectiva.

BERLIN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (BERLINALE) – BERLIM, ALEMANHA

Berlim é um festival de perfil consideravelmente distinto dos demais citados até agora. A análise de documentos, autodefinições e seleções oficiais no fazem perceber que se trata de um festival muito mais comercial/industrial que os demais (mesmo quando comparado à porção “oficial” de Cannes). O festival valoriza um discurso de cinema mais associado ao sucesso de público, ao *glamour*, às celebridades (“artistas”) e enfatiza bastante a ideia de cinema como indústria:

“Berlin: an exciting, cosmopolitan cultural hub that never ceases to attract artists from around the world. A diverse cultural scene, a critical public and an audience of film-lovers characterise the city. In the

middle of it all, the Berlinale: a great cultural event and one of the most important dates for the *international film industry*. More than 300,000 sold tickets, almost 20,000 professional visitors from 124 countries, including around 3,700 journalists: art, glamour, parties and business are all inseparably linked at the Berlinale.” (Berlin International Film Festival, 2014, destaques da autora).

O Festival de Berlim surge em 1951, pouco após o término da guerra. Uma informação trazida por Valck (2007) é chave para a compreensão do perfil do festival: ele surge num momento em que os Estados Unidos articulavam uma estratégica aproximação em relação ao cenário cultural da Alemanha, em pleno contexto da Guerra Fria. Valck relata que foi um oficial americano que implementou um comitê para avaliar a possibilidade de um festival na parte ocidental de Berlim e que colocou o evento de pé. Esse envolvimento desencadeou condições “especiais” de participação: nos primeiros anos, enquanto países convidados para apresentar filmes ao festival podiam enviar no máximo 1 filme cada, os EUA e a Inglaterra podiam enviar 3 cada – e, desnecessário dizer, estavam excluídos filmes oriundos de países comunistas (ibidem, pp. 52-4). A autora mostra como o festival de Berlim, dessa forma, acabou se tornando um grande símbolo da Berlim ocidental (e, conseqüentemente, dos valores associados ao lado capitalista no contexto da Guerra Fria)⁸⁹. Não é o caso aqui de fazer um estudo aprofundado do Festival de Berlim, mas esses elementos de trajetória parecem ter moldado o que seria a cultura do festival, mais focada numa representação de cinema como indústria, como ficará claro adiante.

Berlim figura em nossa lista, no entanto, por algumas mostras específicas em que jovens realizadores nacionais conseguem algum espaço – ainda assim, trata-se de um festival menos importante para o nosso circuito do que os citados anteriormente.

A principal mostra do Berlinale é a Competition, em que concorrem filmes expoentes do “grande cinema internacional”, e cujo maior prêmio é o Urso de Ouro (para melhor filme), seguido dos Ursos de Prata para funções específicas (direção, atuação, produção, entre outras) (Berlin International Film Festival, 2014). Em seguida, há as mostras Panorama, Forum e Generation, que detalharemos adiante, uma mostra específica destinada ao cinema produzido na Alemanha, bem como algumas mostras temáticas, de homenagem e retrospectiva.

A Panorama é definida como uma mostra de obras “independentes e artísticas”, que buscam construir pontes entre visões artísticas e interesses comerciais (Berlin International Film Festival, 2014). A mostra é dividida entre filmes de curta e longa

⁸⁹ Valck (2007) também mostra que, apesar de haver uma relação de desconfiança em relação a Hollywood (cuja emergência e disseminação em nível mundial estaria associada à crise dos cinemas nacionais europeus), o Berlinale, assim como o próprio festival de Cannes, acabaram usando alguns mecanismos e símbolos de sucesso relacionados a Hollywood para se promover. Ela narra que era bastante comum, desde o início, no Festival de Berlim, a presença de “estrelas” dos estúdios americanos, como Gary Cooper, Billy Wilder, Errol Flynn e Patricia Wymore (ibidem, pp. 58-9).

metragem. É notável o fato de que 33 filmes brasileiros tenham feito parte da seleção oficial dessa mostra entre 2000 e 2014, como mostra a tabela adiante.

No entanto, quando observamos os filmes, especialmente os de longa-metragem, encontramos obras como *Tropa de Elite* (de José Padilha, nas versões 1 e 2, sendo que a 1 ganhou o Urso de Ouro em 2008), bem como *Flores Raras* (último filme de Bruno Barreto que custou R\$ 13 milhões), ou *Casa de Areia e Redentor* (de Andrucha Waddington e Claudio Torres, respectivamente, ambos realizados pela Conspiração em co-produção com a Globo Filmes, tendo como distribuidores a Sony e a Columbia, no primeiro caso, e a Warner, no segundo). A tentativa de compreender exatamente o que o Festival de Berlim define como *independent and art house cinema*, nesse sentido, certamente resultaria num estudo interessantíssimo, mas não é o caso de aprofundar esse tema aqui.

O fato é que também constam, na seleção oficial da mostra Panorama, nomes associados a formas mais independentes de cinema – o que não deixa de ser paradoxal –, como Cao Guimarães, Kiko Goifman, Marcelo Gomes e Daniel Ribeiro, este último um promissor expoente da “novíssima” geração (em 2014, Ribeiro estreou seu longa metragem no Berlimale, tendo sido premiado com o FIPRESCI, o prêmio da Federação Internacional de Críticos de Filme; e conseguiu distribuí-lo em salas de exibição no Brasil, com a distribuidora Vitrine).

A mostra Forum, por outro lado, parece apresentar um pouco mais de coerência entre a proposta e os filmes selecionados, e mesmo no conjunto dos filmes. Um dado histórico nos ajuda a entendê-la: ela tem origem no International Forum of New Cinema, fundado nos anos 1960 como estrutura independente, com intuito de criar um contra-discurso em relação ao Berlimale (afirmando o cinema pelo seu valor cultural). A partir dos anos 1970, o Festival incorporou o Forum, que segue tendo uma curadoria específica (Berlin International Film Festival, 2014).

Há 10 filmes brasileiros, entre curtas e longas, que fizeram parte da seleção oficial do Forum entre 2000 e 2014, sendo que todos tendem, em linhas gerais, a um perfil mas semelhante tanto em termos de proposta estética quanto em termos de modo de produção – muito mais do que quando comparados ao conjunto selecionado pela mostra Panorama. Vale destacar aqui a presença de realizadores como Felipe Bragança, Helvécio Marins Jr, Tiago Mata Machado, Cláudio Assis, Kiko Goifman e o próprio João Batista Andrade.

Por fim, a mostra Generation, uma mostra temática: produções que abordam questões da juventude e da infância. Aqui, novamente é marcante a presença de uma nova geração de realizadores brasileiros, que incluem nomes já bastante aclamados como Michael Wahrmann, Esmir Filho e Daniel Ribeiro.

Vale pontuar que Berlim também tem um programa de residência, mas, seguindo o perfil do festival, não se trata de uma ação destinada a realizadores iniciantes, como nos demais festivais observados. Aqui, para ser elegível, o realizador já precisa ter

dirigido um longa metragem que tenha feito parte da seleção oficial de um festival internacional reconhecido; e/ou que já tenha sido apresentado no Berlinale Co-Production Market (espaço para encontro dos diretores e produtores com agentes do mercado, como os que existem nos outros festivais mencionados) ou em outros programas de apoio do Berlinale (incluindo seu fundo, o World Cinema Fund).

Como último programa relevante, mencionamos o World Cinema Fund, um fundo de apoio a projetos de longa metragem de países com “infraestrutura de cinema frágil”, com o intuito de “ajudar a fortalecer a posição dessas regiões no mercado internacional de filmes” (Berlin International Film Festival, 2014). São elegíveis projetos da África, América Latina, Ásia Central, Sudeste Asiático, Oriente Médio e região Caucasiana. O fundo existe desde 2004 e oferece duas linhas de apoio, para produção (no valor máximo de 80 mil euros por filme, sendo que o valor do apoio não pode ultrapassar 50% do custo total do filme), e para distribuição (no valor máximo de 10 mil euros por filme).

Um ponto importante é que o filme, para ser apoiado, precisa ter parceria com uma empresa alemã, que pode ocupar a função de coprodutora ou mesmo de distribuidora. É essa empresa que recebe o valor e que é responsável por garantir que sua execução siga o que havia sido proposto no projeto. Dentre os 5 filmes brasileiros que já foram apoiados pelo fundo, os que estão na categoria Produção possuem um perfil mais homogêneo: são todos filmes de realizadores com bastante presença em festivais internacionais, com propostas estéticas menos comerciais e realizados com orçamentos baixos (em comparação à média do cinema nacional). São eles *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006, apoiado com 25 mil euros), *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr, 2011 apoiado com 30 mil euros), *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2008, apoiado com 25 mil euros) e *Ato dos Homens* (também de Kiko Goifman, 2006, apoiado com 25 mil euros). Já o filme brasileiro que foi apoiado na categoria Distribuição tem um perfil mais comercial: trata-se de *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003, que recebeu apoio de 7,5 mil euros), que teve custo total de mais de R\$ 3 milhões e foi coproduzido pela Globo Filmes.

Tabela 3e: Filmes brasileiros exibidos no Festival de Berlim – 2000 a 2013

Ano	Mostra	Filme	Diretor	Prêmio
2012	Berlinale Shorts	<i>Licuri surf</i>	Guile Martins	Menção honrosa
2008	Berlinale Shorts	<i>Dreznica</i>	Anna Azevedo	
2005	Berlinale Talent Campus	<i>Socorro Nobre</i> (curta)	Walter Salles	
2014	Competition	<i>Praia do Futuro</i>	Karim Aïnouz	
2012	Competition	<i>Tabu</i>	Miguel Gomes	Prêmio Alfred Bauer
2008	Competition	<i>Tropa de Elite</i>	José Padilha	Urso de ouro

2007	Competition	<i>O ano em que meus pais saíram de férias</i>	Cao Hamburger	
2003	Competition	<i>Plano Sequência</i>	Patrícia Moran	
2000	Competition	<i>Bossa Nova</i>	Bruno Barreto	
2008	Eat, drink, see movies	<i>Dr. Bené goes to Italy</i>	Manuel Lampreia Carvalho	
2008	Eat, drink, see movies	<i>Estômago</i>	Marcos Jorge	
2014	Forum	<i>Fernando que ganhou um pássaro do mar</i> (curta)	Felipe Bragança e Helvécio Marins Jr	
2014	Forum	<i>Castanha</i>	Davi Pretto	
2013	Forum	<i>Hélio Oiticica</i>	Cesar Oiticica Filho	
2011	Forum	<i>Pertinho de Alphaville</i> (curta)	Wendelien van Oldenborgh	
2011	Forum	<i>Os residentes</i>	Tiago Mata Machado	
2009	Forum	<i>Triangulum</i> (curta)	Melissa Dulus, Gustavo Jahn	
2006	Forum	<i>Ato dos homens</i>	Kiko Goifman	
2003	Forum	<i>Rua seis sem número</i>	João Batista de Andrade	
2003	Forum	<i>Amarelo Manga</i>	Cláudio Assis	
2002	Forum	<i>É minha cara</i>	Thomas Allen Harris	
2014	Generation	<i>Eu não digo adeus, digo até logo</i> (curta)	Giuliana Monteiro	
2013	Generation	<i>O pacote</i> (curta)	Rafael Aidar	
2013	Generation	<i>Destinação</i> (curta)	Ricardo de Podestá	
2012	Generation	<i>L</i> (curta)	Thais Fujinaga	Menção especial
2011	Generation	<i>Ensolarado</i> (curta)	Ricardo Targino	
2010	Generation	<i>Os famosos e os duendes da morte</i>	Esmir Filho	
2010	Generation	<i>Avós</i> (curta)	Michael Wahrmann	
2008	Generation	<i>Mutum</i>	Sandra Kogut	Menção especial
2008	Generation	<i>Cidade dos Homens</i>	Paulo Morelli	
2008	Generation	<i>Café com leite</i> (curta)	Daniel Ribeiro	Crystal Bear (júri jovem)
2007	Generation	<i>Antônia</i>	Tata Amaral	
2003	Kinderfilmfest 14+	<i>O céu de Iracema</i>	Iziane Mascarenhas	
2001	Kinderfilmfest 14+	<i>O branco</i>	Angela Pires, Liliana Sulzbach	Menção especial

2014	Panorama	<i>O homem das multidões</i>	Marcelo Gomes e Cao Guimarães	
2014	Panorama	<i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	Daniel Ribeiro	Prêmio FI-PRESCI
2013	Panorama	<i>Reaching for the moon</i>	Bruno Barreto	
2012	Panorama	<i>Xingu</i>	Cao Hamburger	
2012	Panorama	<i>Olhe para mim de novo</i>	Kiko Goifman, Claudia Priscilla	
2011	Panorama	<i>Tropa de Elite 2 - o inimigo agora é outro</i>	José Padilha	
2010	Panorama	<i>Waste Land</i>	Lucy Walker, João Jardim, Karen Harley	
2010	Panorama	<i>Fucking Different São Paulo</i>	vários	
2010	Panorama	<i>Bróder!</i>	Jefferson De	
2010	Panorama	<i>Besouro</i>	João Daniel Tikhomi-roff	
2009	Panorama	<i>Vingança</i>	Paulo Pons	
2009	Panorama	<i>Garapa</i>	José Padilha	
2008	Panorama	<i>Tá (curta)</i>	Felipe Sholl	Teddy - melhor curta
2008	Panorama	<i>Maré, nossa história de amor</i>	Lúcia Murat	
2007	Panorama	<i>Deserto feliz</i>	Paulo Caldas	
2007	Panorama	<i>A casa de Alice</i>	Chico Teixeira	
2006	Panorama	<i>Sexo e Claustro (curta)</i>	Claudia Priscilla	
2006	Panorama	<i>Meninas</i>	Sandra Werneck e Gidela Camara	
2006	Panorama	<i>Casa de Areia</i>	Andrucha Waddington	
2005	Panorama	<i>Redentor</i>	Claudio Torres	
2004	Panorama	<i>Truques, xaropes e outros artigos de confiança (curta)</i>	Eduardo Goldenstein	
2004	Panorama	<i>O outro lado da rua</i>	Marcos Bernstein	
2004	Panorama	<i>Fala Tu</i>	Guilherme Coelho	
2004	Panorama	<i>Contra todos</i>	Roberto Moreira	
2003	Panorama	<i>O homem do ano</i>	José Henrique Fonseca	
2002	Panorama	<i>O invasor</i>	Beto Brant	
2002	Panorama	<i>Golden Gate</i>	Fernando Meirelles e Kátia Lund	
2002	Panorama	<i>Dadá</i>	Eduardo Vaisman	
2002	Panorama	<i>Clandestinos</i>	Patrícia Moran	

2002	Panorama	<i>As três Marias</i>	Aluizio Abranches	
2001	Panorama	<i>Palíndromo</i> (curta)	Philippe Barcinski	
2001	Panorama	<i>Memórias póstumas</i>	André Klotzel	
2001	Panorama	<i>Latitude zero</i>	Toni Venturi	

Fonte: Preparada pela autora a partir de dados de Festival del film Locarno, 2014.

Nota: Só foram considerados filmes produzidos a partir de 2000. Foram excluídos filmes mais antigos que foram exibidos entre 2000 e 2013 sessões de homenagem ou retrospectiva.

3.3. DISTRIBUIDORES

Um outro tipo de agente que se configura como parte importante do circuito da produção independente contemporânea são as empresas distribuidoras, agentes responsáveis por vender os filmes às salas de exibição, a canais de televisão e a outros possíveis mercados – trata-se portanto, de um agente intermediário por definição, no sentido como definido por Bourdieu (2002 [1992], p. 86). Como se sabe, a distribuição é um dos pontos mais frágeis do nosso cinema, principalmente em sua concepção industrial. Como mostram Earp et al (2008), a distribuição representa um grande gargalo na economia do cinema pelo fato de existirem poucos agentes distribuidores que, para piorar, são em sua maioria, empresas *majors* multinacionais. Essas empresas, além de, no geral, não terem interesse em distribuir filmes que não tenham potencial de bilheteria, trabalham com portfólios do mundo todo, de modo que fica bem mais difícil, para os filmes nacionais concorrerem pela distribuição.

Diversos entrevistados constatam que existe “pouco mercado” e pouco público para os filmes independentes, dentre os quais os do “novíssimo” cinema – tanto por conta de sua estrutura de divulgação, que via de regra, dispõe de poucos recursos; quanto pelas opções de estética, tema e linguagem, que muitas vezes são difíceis e requerem o domínio de códigos e referências específicos para a fruição. Normalmente, referem-se a esses filmes como “filmes de festivais”, ou seja, que não têm perfil de serem explorados comercialmente em salas, mercado de home video, televisão ou outros meios. No entanto, a observação do cenário do “novíssimo” cinema nos leva a perceber que diversos dos filmes de longa-metragem realizados têm sido distribuídos. Duas empresas distribuidoras são centrais para a compreensão desse cenário, a Vitrine e a Lume.

Como podemos notar, o próprio crescimento e diversificação das produções independentes vem impulsionando o surgimento de novas possibilidades de distribuição, que talvez possa vir a se configurar, futuramente, como um circuito especializado, voltado a um nicho de mercado que consome a produção independente.

Observa-se também que, se do ponto de vista do circuito essas empresas distribuidoras funcionam como personagens intermediários (trabalhando na mediação entre o interesse cultural e o interesse econômico dos filmes), do ponto de vista dos realizadores elas também operam como instâncias de legitimação – como apontamos anteriormente, o fato de um selo como a Vitrine ter se tornado uma grande referência no cenário independente faz com que o filme e o realizador que entram em seu portfólio também compartilhem da reputação da própria distribuidora e dos demais realizadores por ela representados.

VITRINE FILMES

A Vitrine Filmes é uma distribuidora fundada em 2010 por Silvia Cruz⁹⁰, que tem em seu portfólio basicamente filmes brasileiros de jovens realizadores, feitos com orçamentos mais baixos e que tenham tido alguma projeção em festivais nacionais e internacionais. A empresa conseguiu criar uma reputação considerável no cenário independente, muito pelo fato de ter sido a primeira (e, até hoje, a única) distribuidora “especializada” nessa nova produção.

A Vitrine tem em seu portfólio cerca de 40 filmes, dentre os quais estão alguns dos mais reconhecidos do cinema independente contemporâneo. Da “novíssima” geração que é o recorte desta pesquisa, eles distribuíram, por exemplo, *Quando eu era vivo* (2014, de Marco Dutra), *Estrada para Ythaca* e *Os monstros* (2010 e 2011, dos irmãos Pretti e primos Parente, do Alumbramento), *O céu sobre os ombros* (2011, de Sérgio Borges, da Teia), *Girimunho* (2011, de Helvécio Marins Jr e Clarissa Campolina, da Teia), *A fuga da mulher gorila* (2011, de Felipe Bragança e Marina Meliande, da Duas Mariola), *Desassossego* (2010, de autoria coletiva em projeto coordenado por Felipe Bragança e Marina Meliande, da Duas Mariola), *Avenida Brasília Formosa* e *Domésticas* (2010 e 2013, de Gabriel Mascaro), *Pacific* (2009, de Marcelo Pedroso), *Os Residentes* (2011, de Tiago Mata Machado), entre outros. De uma geração anterior, estão no catálogo da Vitrine *O abismo prateado* (2011, de Karim Ainouz), *Sudoeste* (2011, de Eduardo Nunes) e – sem dúvidas, o que ganhou mais projeção – *O som ao redor* (2012, de Kleber Mendonça Filho)⁹¹.

⁹⁰ Silvia Cruz tem 31 anos e é graduada na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM, São Paulo). Antes de fundar a Vitrine, já havia trabalhado na Pandora Filmes e na Europa Filmes, duas distribuidoras bastante fortes em filmes de arte, além de ter tido também experiência em produção (fonte: Portal Filme B, disponível em http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE1029)

⁹¹ Recentemente, a Vitrine também começou a inserir em seu portfolio algumas produções internacionais ou mistas, como é o caso de *Frances Ha* (2012), uma produção brasileira, feita pela RT Filmes, do produtor

Segundo Ibirá Machado, produtor de lançamentos da Vitrine:

“A Vitrine surge para dar vazão a uma nova geração de cineastas. [...] Existe um fato que é: mais ou menos por 2010, começam a surgir filmes que são todos primeiros filmes de novos diretores, jovens diretores, que simplesmente não estavam sendo lançados aqui. De repente eles tinham estreado em Cannes, em Toronto, em Roterdã, em Veneza, em Roma, em San Sebastian...mas não apareciam por aqui. Filmes que iniciaram uma carreira internacional e tinham uma nova estética, porque são filmes que voltaram a experimentar linguagem efetivamente. Porque até então, os filmes brasileiros da Retomada para cá ainda tinham um apelo, uma tentativa de ser um pouquinho comerciais, por mais autoral que fossem. Um formatinho padrão, com atores conhecidos, por exemplo. E essa nova geração que apareceu, eles quebraram muitas regras. Não é nada novo no mundo, mas no Brasil estava sendo novo, de certa forma – existiram outros casos, como o cinema marginal... mas isso que aconteceu estava sendo uma retomada da experimentação, vamos dizer.

E independente de isso da ‘estética’, o que também diferenciou essa nova geração foram os coletivos, que existiam antes, mas não tinham essa força. E aí de repente foi o que aconteceu: coletivos por várias capitais do Brasil, os filmes desses coletivos fazendo carreiras internacional em festivais, ganhando distribuição internacional e sendo distribuídos... [...] Eu entendo que seja delicado afirmar que haja uma ‘novíssima’ geração porque precisa esperar mais tempo. Mas o que eu posso afirmar é que existe um movimento nesses 3, 4 anos que ainda não terminou. O fato é que agora por mais que apareçam novos diretores, esses diretores que lançaram seus primeiros filmes em 2010, 2011 e 2012 já estão fazendo os próximos e seguindo esse caminho.” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

A fala de Ibirá Machado acima deixa clara não só a sua percepção sobre a importância dessa “nova geração” (novíssima?) na condução de uma renovação no cinema nacional, mas também a aposta estratégica que a Vitrine fez em sua produção – a ponto de vir se constituindo, nesses 4 anos de existência, como a distribuidora mais “especializada” nessa nova geração. É interessante, a partir da fala de Ibirá Machado, reiterar a ideia de que, ao mesmo tempo que a Vitrine “pega carona” no reconhecimento desses jovens realizadores – já que ela surge justamente da percepção dessa “oportunidade de mercado”, poderíamos dizer –, de outro lado, ela própria também funciona como personagem que impulsiona ainda mais o seu reconhecimento, num processo de reforço mútuo. Isso ocorre basicamente porque os realizadores “isolados”

Rodrigo Teixeira, mas dirigida por Noah Baumbach, que tem uma projeção considerável no cinema indie americano atual (de *A lula e a baleia*, 2005).

têm menos força do que quando apresentados como uma “geração”, tanto quando o objetivo é conseguir reconhecimento simbólico, quanto quando é conseguir reconhecimento na forma dinheiro – e aqui, podemos nos remeter novamente à discussão apresentada no Capítulo 1 sobre a importância da dimensão coletiva da “marginalidade” ou da “independência”, que possibilita com que esses realizadores “existam” como representação (o que nos remete aos achados de pesquisa de Nathalie Heinich, 2005, mencionados anteriormente).

Uma estratégia de distribuição realizada pela Vitrine entre 2011 e 2013 ilustra perfeitamente bem a importância dessa existência coletiva: a Sessão Vitrine, um projeto bastante inovador, ainda que simples, de distribuição combinada. O projeto funcionava da seguinte forma: um conjunto de alguns filmes independentes com projeção em festivais era vendido para uma sala específica para serem exibidos, cada um durante uma semana em um horário fixo da programação. Se esses filmes, sozinhos, dificilmente conseguiriam ser vendidos para a sala em questão (porque não teriam muita possibilidade de fazer bilheteria), em conjunto, e, sobretudo, sob o selo “Sessão Vitrine”, a sua entrada nessas salas acabava sendo possível. Trata-se de uma lógica de compartilhamento de reputação (possibilitada pelo selo) bastante semelhante à da própria existência dos grupos, como discutimos no Capítulo 2 (em que o selo comum permite a um realizador compartilhar a reputação já conquistada pelo outro).

E, além disso, trata-se obviamente de um processo de compartilhamento de custos também, como a fala de Silvia Cruz abaixo deixa claro:

“A Sessão Vitrine tenta agrupar filmes que de alguma maneira conversam, por serem jovens realizadores, por ser feito com baixo orçamento, por terem já caminhado juntos em alguns festivais, em alguns lugares, e a gente lança eles no coletivo. E quando eu digo isso é para reduzir muito os custos de lançamento. Se os custos maiores são de assessoria de imprensa, site, material de divulgação, uma vez que a gente puder fazer tudo isso para todos, o dinheiro dividido entre todos fica muito menor. Então, a gente pode fazer um lançamento com muito pouco dinheiro, porque a gente também sabe que a gente vai ter muito pouco dinheiro na bilheteria, então é uma equação que é condizente.” (Silvia Cruz in Padron e Silveira, 2013)

É interessante observar, a partir desse depoimento, como a Vitrine, ela própria, reproduz alguns modos de funcionamento típicos da organização independente da produção (nesse exemplo, a adoção da estratégia de agrupamento), e, por conta disso, enfrenta muitas dificuldades semelhantes às dos próprios realizadores.

A Sessão Vitrine, segundo informações do site da distribuidora⁹², lançou diversos filmes brasileiros de baixo orçamento em mais de 10 capitais e foi eleito o melhor evento cinematográfico de 2011 pela Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro. Sobretudo, esse projeto possibilitou a entrada, em salas de exibição, de diversos filmes brasileiros independentes que tiveram destaque em festivais mas que não encontravam espaço para além desse mercado, como *Estrada para Ythaca* e *Os monstros*. Como colocou Ivo Lopes Araújo, fotógrafo de boa parte dos filmes de baixo orçamento nacionais contemporâneos e integrante do *Alumbramento* (in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2013a), esse tipo de estratégia é capaz de gerar um “curto-circuito na distribuição do cinema brasileiro.

O fato lamentável é que, como constatou Ibirá Machado em entrevista, se a Sessão Vitrine certamente serviu como uma espécie de “marco” de fundação da Vitrine e teve grande responsabilidade na construção de sua reputação, constatou-se posteriormente que esse produto “faz sucesso mas não funciona comercialmente” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora) – ou seja, traz uma espécie de lucro simbólico, mas não o lucro econômico necessário para a sobrevivência da empresa:

“Acaba valendo mais a pena, comercialmente, escolher um filme só que possa ficar duas semanas em cartaz do que ter vários....Na verdade, *a gente adoraria manter esse formato, o problema que ele precisa existir comercialmente...* E a gente não tem, aqui, uma sala não-comercial rentável ou uma sala pública que possa comprar essa programação. Para sala comercial não vale a pena. Aqui em São Paulo, a primeira Sessão foi no Espaço Unibanco Augusta, e a segunda o Unibanco não quis *porque eram filmes que não faziam público. Seria possível se a gente tivesse muito dinheiro e pudesse pagar a sala, apresentando a programação como se fosse uma mostra*, entende? Então a segunda Sessão foi no MIS, aonde ninguém ia. [...] Então não dá para manter em São Paulo e mesmo no Rio de Janeiro, não conseguimos emplacar nesse sentido. O que a gente faz é criar microciclos para várias cidades por aí fora.” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

Esse depoimento é outro bom exemplo de como Vitrine, sendo ela própria uma distribuidora que também opera numa “lógica de existência independente” –funcionando a partir de um conjunto tanto práticas quanto de estéticas/discursos menos industriais – num contexto em que ainda predomina uma visão industrial, enfrenta problemas bastante semelhantes aos dos próprios realizadores. Assim como os próprios eles, a empresa também precisa constantemente negociar entre um posicionamento político e as contingências relacionadas à necessidade de subsistir, também precisa diversificar sua atuação para poder sobreviver, e, sobretudo, também acaba chegando numa situação em que uma existência mais “confortável” parece só ser possível com

⁹² <http://www.vitrinefilmes.com.br/> (acesso em abril de 2014).

algum tipo de apoio público, ao menos no curto prazo – já que definitivamente não se trata de um modelo de cinema “de mercado”, no sentido como definido pela economia ortodoxa.

Uma espécie de “ornitorrinco”, a Vitrine é, por definição, um agente por excelência relacionado a um cinema “de mercado” – uma distribuidora, que tem como principal função vender o filme para salas de cinema, fazendo com que ele concretize seu potencial como “produto” –, mas que tenta operar numa forma artesanal/independente, e com filmes que muitas vezes se diferenciam justamente por seu posicionamento antimercado.

É interessante observar também como, na empresa, alguns padrões de organização de trabalho observados no interior dos próprios grupos de realizadores se repetem:

“Aqui a gente não tem exatamente nomes de cargos...Aqui nós somos produtores de lançamentos. [...] Essa figura do produtor de lançamentos praticamente não existia até 2010. As distribuidoras que existiam tinham aquele formato de departamentos muito específicos. A pessoa do marketing, a pessoa do transporte de cópias, a pessoa do financeiro, da programação. Porque é uma indústria, são filmes grandes e existe um padrão de se lançar o filme que é... vamos dizer: temos 100 mil reais de fazer publicidade em metrô, então sempre tem um departamento responsável para fazer essa publicidade. Eles não precisam de parcerias novas a cada filme, o filme deles necessariamente vai entrar na sala. A assessoria de imprensa deles necessariamente vai conseguir tal coisa. É padronizado e é muito mais fácil. E nesse cenário independente, você precisa de uma pessoa que busque parcerias, que tenha uma visão mais global do processo, que é o produtor de lançamento. Nesse momento a gente está com 8 pessoas. Eu sou produtor de lançamentos, como quase todo mundo aqui, excetuando a pessoa que cuida da parte administrativa e financeira e o programador [um tipo de ‘comercial’, que negocia a venda dos filmes para as salas]. Mas aí cada um tem suas especificidades no dia-a-dia: por exemplo, [...] quem cuida da parte de produção mesmo é a Lígia. Se a gente precisa de produzir com materiais gráficos, quem vai tocar é ela; a gente precisa de cópias, seja em películas seja em DCP, ela vai cuidar da produção dessas cópias, do transporte dessas cópias, etc. Mas eu às vezes faço essa parte da produção também, a gente vai se ajudando.” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

Nesse trecho, podemos identificar características que também configuram os grupos de realizadores, como o menor grau de especialização – expresso na ideia de que “somos todos produtores de lançamentos” – e a multifuncionalidade – expressa na ideia de que todos têm funções específicas no dia-a-dia, mas, quando é necessário “a gente vai se ajudando”. O trecho também sugere que as relações, dentro da estrutura de funcionamento, sejam menos hierarquizadas do que nas distribuidoras que Ibirá

define como “indústria”. E da mesma forma como observamos nos agrupamentos de realizadores, se podemos afirmar que essas configurações mais flexíveis existem por conta de um posicionamento político – expresso pelo próprio engajamento a um cinema “que não tem espaço” –, de outro lado fica bastante claro que elas são também respostas a necessidades muito práticas. Ibirá Machado deixa claro que o cenário independente exige esse modelo de organização menos especializado, em que cada filme tem uma necessidade e uma possibilidade diferente, e portanto, necessita um tratamento diferente.

Uma outra questão com que se depara tanto a Vitrine como os próprios realizadores independentes é a necessidade de, constantemente, ter que negociar entre posicionamentos políticos e contingências relacionadas à necessidade de subsistir. Na fala de Ibirá citada acima, em que ele lamenta o fato de a Sessão Vitrine “não funcionar comercialmente”, ele comenta que “acaba valendo mais a pena escolher um filme só, que possa ficar duas semanas em cartaz”. Ocorre que, para isso, o filme “escolhido”, ainda que dentro do nicho trabalhado pela Vitrine (filmes independentes de jovens realizadores e com presença em festivais), precisa ser um pouco menos experimental. Dessa forma, como explicitado pelo próprio Ibirá Machado,

“A gente vai ter que mudar nosso cenário agora. A gente precisa ter filmes com um pouco mais de público que tenha essa pegada *Frances Ha*, *O som ao redor*. Então agora a gente vai ter Marco Dutra [*Quando eu era vivo*], a gente vai ter *Hoje eu quero voltar sozinho* [Daniel Ribeiro] [todos esses filmes são ficções]... Na verdade a gente tá passando por processo em que a gente precisa ser mais firme com isso. Porque infelizmente o mundo precisa de fluxo de caixa e a gente precisa ter um formato de seleção de filmes muito bem cuidado, e que não vai poder ter alguns filmes com o mesmo perfil dos que a gente já distribuiu até agora...Filmes que a gente sabe que não são comerciais, que não vão funcionar de jeito nenhum, mas a gente gosta e faz parte da nossa estética, então a gente acabava pegando... [...] Mas é uma questão de sobrevivência financeira e mental, porque muitas vezes a gente se desgasta muito no lançamento de um filme para ele fazer 500 pessoas. E é muito triste isso.” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

Ibirá Machado nos dá alguns números que nos ajudam a compreender essa necessidade:

“A divisão [dos rendimentos] é assim: na primeira semana em que o filme está em cartaz, a sala fica com 50 % e 50 % vem pra gente. Só que esses 50 %, a gente divide com os produtores. Então, a gente fica com 25 %. É muito pouco, sem contar os impostos que saem também. Na verdade a gente fica com um pouco mais de um real de cada ingresso

vendido! Então não se sustenta... Se a gente tem uma média de 7 mil de público, são R\$ 7 mil por filme, e a gente tem uma equipe grande, uma casa...” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora)⁹³

Ou seja, apesar de ser “muito triste”, como expressa o produtor no depoimento acima, a tendência é que a distribuidora acabe mudando seu direcionamento e selecionando filmes que, se não podem ser propriamente caracterizados como “comerciais”, certamente são menos experimentais do que um Ythaca, por exemplo. Se um grupo de produtores pode optar por realizar um filme mesmo sabendo que ele dificilmente vá gerar um público considerável, essa opção é mais complicada para uma empresa distribuidora, que tem sua existência basicamente condicionada à venda dos filmes. Poderíamos considerar, no entanto, que há outras opções menos drástica do que simplesmente parar de incluir filmes sem potencial comercial no portfólio – sobretudo porque parte da própria reputação da Vitrine foi construída a partir da opção por esses filmes. Por exemplo, a ideia de trabalhar com portfólios de projetos, em que aqueles com perfil mais comercial “cobrem” os custos dos menos comerciais seria uma possibilidade.

Dentre as “estratégias” para garantir subsistência num cenário em que ainda é muito difícil “emplacar” em salas comerciais, a Vitrine também opta por uma diversificação de suas atividades – mais uma vez, assim como os próprios realizadores, que adotam estratégias como dar aulas, montar filmes de outros diretores, organizar mostras, etc. No caso da Vitrine, essas alternativas (ao objetivo principal, que seria a venda dos filmes para salas de exibição) aparecem, por exemplo, na forma de vendas para instituições como Sescs, pequenas mostras ou mesmo televisão (por exemplo, por meio de parcerias com canais como o Canal Brasil).

As dificuldades encontradas pela Vitrine, assim como as dos realizadores independentes, se em parte podem ser explicadas pelo que seria a “natureza” dos filmes produzidos, em parte também se explicam pelo fato as representações dominantes no país ainda serem o do “cinemão”, ou de um cinema pensado em moldes mais industriais. Isso configura, em alguma medida, as preferências do público, os mecanismos de fomento público, o pensamento vigente nas salas e espaços de exibição; enfim, todas as possibilidades de existência. Um aspecto central é o das iniciativas públicas de fomento direcionadas à distribuição, à exibição e à formação de públicos (uma dimensão absolutamente central para consolidar o potencial “de mercado” desses filmes). E aqui poderíamos falar em editais específicos para a distribuição (que já existem, e

⁹³ E vale lembrar ainda que 7 mil de público, para um filme “de festival”, nem sempre é um número possível. Ibirá diz que essa é a média dos filmes da Vitrine. Há o caso de *O som ao redor*, que puxa essa média para cima: o filme fez quase 100 mil espectadores, um número que parece grande quando comparado ao cenário que apresentamos aqui mas ainda é muito pequeno para a média do cinema, considerando os *blockbusters* internacionais. Mas há outros filmes, como ele próprio menciona na colocação anterior, que fazem um público de 500 pessoas, o que, pela lógica do “1 real por ingresso”, significaria somente R\$ 500,00 de retorno para a distribuidora.

normalmente a Vitrine trabalha com filmes que têm esse tipo de apoio⁹⁴), mas também em políticas e ações que visem diversificar o tipo de salas existentes e formar públicos para outros cinemas possíveis, fomentando a criação de novos “mercados.”

Interessante observar também que, apesar de algumas das falas de Ibirá Machado deixarem transparecer uma certa dose de pessimismo, o produtor se define como otimista, de modo geral. Esse é um ponto bastante importante: ele consegue observar, nos últimos anos, o estabelecimento de um pequeno circuito de salas com um perfil diferente das salas comerciais, o que indicaria que um *novo circuito* de exibição também pode estar começando a se surgir.

“Nesses últimos 3 ou 4 anos, a gente viu aparecerem novas salas de cinema meio que por causa desse novo cenário de produção. Novas salas de arte. Em São Paulo e Rio a gente já até tem esse circuito mais consolidado... Mas em Belo Horizonte, por exemplo, tinha uma única sala só de arte, num formato meio Reserva Cultural [rede paulistana], que era o Usiminas Belas Artes. Por ter só 3 salas, eles acabam exibindo mais filmes franceses, argentinos... só em raríssimos casos, filmes brasileiros – porque o público que busca filme não-comercial ainda busca muito mais o filme estrangeiro. Agora, há um ano abriram a 104, uma sala pequena, com pouco público ainda, mas que já é a nossa maior parceira lá. É uma sala pública, fica dentro de um Museu, então tem ingresso barato.

Em Goiânia também surgiu o Cine Cultura, que também é público. Surgiu de um movimento que um grupo de Goiânia criou para que a Prefeitura reformasse e equipasse a sala, que antigamente era um auditório. Os filmes todos dessa nova geração são mostrados nessa sala. *Essas salas são daquelas que não dependem de bilheteria, então eles podem deixar o filme lá por um tempo. Porque são salas públicas que têm financiamento público – apesar de ter bilheteria, a sala não depende disso para sobreviver.*

Em Curitiba também aconteceu isso: a Cinemateca comprou o Cine Guarani, uma sala que estava fechada no centro da cidade – Curitiba tem uma sala de Itaú, mas não é esse tipo de filme que passa por lá, é um formato Frei Caneca [braço da rede Espaço Itaú de Cinema (ex-Espaço Unibanco) no Shopping Frei Caneca, em São Paulo, onde os

⁹⁴ Ibirá explicou, em entrevista, que a Vitrine não tem fluxo de caixa para investir muito recurso próprio nos lançamentos. Então, os filmes lançados por eles ou ganharam algum edital de distribuição, ou guardaram uma parte do seu recurso de produção para poder investir nessa etapa. Ele comenta que o valor ideal para um lançamento seria cerca de R\$ 100.000,00, mas que a Vitrine muitas vezes faz lançamentos com R\$ 30.000,00 ou R\$ 40.000,00.

filmes exibidos têm um perfil menos autoral/independente do que os que entram em cartaz no Espaço Itaú da Rua Augusta].

E em Porto Alegre também, a Cinemateca tem uma sala que fica na Casa de Cultura Mário Quintana. Em Recife, o Cinema da Fundação já existe, mas ele cresceu com esse novo cenário de realizadores. Em Belém existe o Cine Líbero, que é público e funciona nesse mesmo formato. Em São Luiz existe o Cine Praia Grande que é público, já existia mas se consolidou com esse novo cenário... Então várias capitais do Brasil estão se abrindo para essa nova produção. [...] *E agora temos um movimento que demora mais, mas estamos tentando reproduzir o modelo da argentina do INCAA, em que eles criaram salas públicas pelo país todo que só exibem cinema nacional, com ingresso super barato.* Estamos lutando para reproduzir isso aqui. A Marta [atual Ministra da Cultura] está super favorável, porque ela quer criar os CEUs das Artes em cidades médias, e quer que tenham salas de cinema. Isso ajudaria bastante” (Ibirá Machado em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

O depoimento acima, em primeiro lugar, deixa clara a necessidade de apoio público (também nas dimensões distribuição/exibição) para viabilizar a existência desse circuito não-industrial: são necessárias salas que “não precisem de bilheteria para sobreviver”, ao menos no curto prazo. No médio e longo prazos, acreditamos que políticas e ações de formação de público também seriam fundamentais. Ou seja, pensadas para um cinema que opera mais na lógica da arte do que na lógica da indústria, se aproximando, assim, da lógica de funcionamento de outros tipos de arte que são fomentadas pelo governo, como o teatro ou a dança⁹⁵.

E depoimento de Ibirá ilustra bastante bem a ideia de que, a partir da proliferação e da diversificação dos produtores independentes da nova geração, diversas outras estruturas de um circuito começam a se consolidar: mostras, empresas distribuidoras

⁹⁵ É interessante refletir pontualmente sobre a questão da exibição funciona em fomentos para as outras artes, como o teatro e a dança: normalmente, o grupo ganha um recurso para fazer a pesquisa e a produção da peça e, como contrapartida, precisa realizar, por exemplo, 10 ou 20 apresentações. Na maioria dos casos, então, do valor recebido pelo fomento, o grupo separa uma parcela para o pagamento das “pautas”, ou seja do agendamento de uma temporada num certo teatro – já que a maioria dos teatros cobram um valor dos grupos que o ocupam com peças. Ou em outros casos, o grupo ou artista consegue articular a pauta das contrapartidas em algum espaço público que não cobra pela ocupação do teatro, como é o caso da rede de CEUs em São Paulo. Acabada essa primeira temporada e contrapartidas do prêmio, aí sim o grupo precisa vender suas temporadas sozinho – para Sescs, teatros ou outros espaços. O que possibilita as novas temporadas muitas vezes são editais específicos de circulação, que possibilitam levantar recursos para pagar pelo espaço de apresentação e pela divulgação de outra temporada. Ou seja, trata-se de uma lógica mais típica do campo da arte do que da indústria, já que a possibilidade de exibição não é condicionada pela bilheteria. Talvez para esse cinema realizado em moldes menos industriais (inclusive com orçamentos menores), um modelo semelhante fizesse mais sentido. Melhor ainda se fosse um modelo que incluísse nas contrapartidas previstas, algumas ações de formação de público, o que geraria um efeito de mais longo prazo.

(como a própria Vitrine), e até espaços de exibição (sem mencionar os editais e mecanismos de financiamento, foco do capítulo seguinte).

LUME FILMES

Além da Vitrine Filmes, optamos por destacar também, de forma mais breve, a importância da distribuidora Lume Filmes, que apesar de não ser tão presente no discurso dos jovens realizadores quanto a Vitrine, também funciona tanto como personagem intermediário entre esses realizadores e o mercado quanto como instância de legitimação. A Lume é uma empresa que realiza diversas funções relacionadas ao cinema (incluindo produção), mas se destaca mais na sua frente de distribuidora. Diferentemente da Vitrine, ela não se posiciona como “especializada” no cinema independente da nova geração, mas define-se, mais amplamente, como uma distribuidora de “filmes autorais com ousada temática, narrativa e estética”⁹⁶.

A empresa foi fundada em 2000 e até hoje é conduzida por Frederico Machado, personalidade importante do cinema maranhense e brasileiro: nascido em São Luís em 1972, ele também dirige duas salas de cinema na cidade, o Cine Lume e o Cine Praia Grande, é idealizador e curador do Festival Internacional Lume de Cinema (que teve 3 edições), além de já ter sido membro do Conselho Nacional da Ancine. Ele também está à frente da locadora Backbeat, que tem o maior acervo de filmes do nordeste (Vias de Fato, 2011). Frederico Machado também é realizador, tendo produzido alguns curtas e o longa *O Exercício do Caos* (2013)⁹⁷. Não é o caso de nos aprofundarmos muito no perfil de Machado, mas vale destacar a tendência a se engajar em diversas esferas de atuação relacionadas ao cinema, notada também nos próprios realizadores independentes. Ainda que muitas vezes essa tendência se justifique pela necessidade, não deixa de existir um certo idealismo em torno do que seria um “envolvimento integral” com aquela que, mais do que uma profissão, apresenta-se como uma vocação:

“Frederico Machado é um guerreiro. O homem por trás da Lume é incansável, respira cinema 24 horas por dia e trabalha em todas as frentes possíveis, tal como um polvo agitando seus tentáculos para controlar um pequeno mundo de sonhos e desejos. Distribuidor, dono de locadora, produtor, diretor, montador, fotógrafo, curador de festival,

⁹⁶ Fonte: site da Lume: <http://lumefilmes.com.br/> (acesso em dezembro de 2013)

⁹⁷ Acerca desse filme, Machado dá algumas declarações que nos fazem compreender em que lugar do campo ele se situa como realizador. Ele declara que foi totalmente independente (sem recursos públicos), com “equipe reduzidíssima, elenco que ajuda como assistentes de produção, falta de incentivo e patrocinadores. Por outro lado, isso nos leva a criar mais, com um roteiro feito durante o processo de filmagem. Funcionando quase como um coletivo. [...]A equipe toda do filme é composta por cinco pessoas e o elenco, seis. Filme mínimo. Faço a produção, fotografia, montagem e direção. O roteiro foi uma ideia minha e está sendo desenvolvido durante a própria filmagem. As filmagens ocorreram em dez dias, com uma imersão total no trabalho. Como falei anteriormente, é um coletivo de cinema patrocinado e idealizado pela Lume.” (Machado in Revista Interlúdio, 2011).

Frederico é uma espécie de Don Quixote do cinema tupiniquim.” (Revista Interlúdio, 2011)

A Lume distribui seus filmes para um circuito de mais de 60 salas de 14 estados brasileiros e também em TVs aberta e fechada e em novas janelas como Itunes ou Net-movies (idem), mas seu grande diferencial provavelmente é a distribuição de DVDs. A empresa inclui em seu portfólio cerca de 300 títulos, tendo um papel bastante importante de ampliação do acesso a esses filmes no Brasil. Essa linha de DVDs está dividida em dois selos, a Coleção Lume (com produtos nunca lançados no mercado nacional) e a Lume Clássicos (só com filmes autorais clássicos) (Vias de Fato, 2011).

Da nova geração, a Lume lançou DVDs de *A falta que me faz* (2009, de Marília Rocha, da Teia), *O céu sobre os ombros* (2010, de Sérgio Borges, da Teia), *Trabalhar cansa* (2011, de Juliana Rojas e Marco Dutra, do Filmes do Caixote), *Os residentes* (2010, de Tiago Mata Machado), *A alegria* (2011, de Marina Meliande e Felipe Bragança, da Duas Mariola), *Curtas de Helvécio Marins Jr* (2001, Helvécio Marins Jr, ex- Teia), além do box *Alumbramento*, com curtas e longas do coletivo de Fortaleza. Entre outros títulos do cinema brasileiro estão *Os inquilinos* (2008, de Sérgio Bianchi), *Filmefobia* (2008, Kiko Goifman), *Super nada* (2012, de Rubens Rewald), *Hotel Atlântico* (2009, de Suzana Amaral), *Lilian M - Relatório confidencial* (1975, de Carlos Reichenbach).

A Lume também atua na produção de filmes (produz, por exemplo, os filmes de Machado) e ainda edita alguns livros relacionados a cinema. Trata-se, por conta de todas essas frentes de atuação, de uma empresa de porte maior do que a Vitrine Filmes – contém cerca de 20 funcionários. O depoimento abaixo, de Frederico Machado, dá algumas informações sobre o histórico da Lume e sobre o tipo de cinema que ela privilegia.

“Em 1999 abriu uma licitação do Governo para arrendamento de um cinema que estava fechado (o Cine Praia Grande). Abrimos a produtora e exibidora [Lume, em 2000] e conseguimos arrendar o cinema. Exibíamos somente filmes de arte, autorais. Continuamos fazendo filmes e também queríamos distribuí-los, fazer com que as pessoas os vissem. Realizamos 3 Festivais Internacionais no Cinema, o que deu a chance de conhecer várias distribuidoras estrangeiras. A distribuição em DVD foi o passo seguinte e bem natural. A curadoria dos filmes sou eu que faço e é um trabalho fantástico. Penso somente na qualidade do filme e não no potencial comercial.” (Frederico Machado in Bacelar, 2010)

Tanto a trajetória de Frederico Machado como o próprio reconhecimento da Lume (segundo seu fundador, a distribuidora de filmes de arte mais respeitada do cenário nacional – Vias de Fato, 2011) fazem com que essa empresa também se configure como um agente com bastante legitimidade dentre os jovens realizadores independentes, representando uma instância de consagração que não ameaça sua representação

de independência – mesmo apesar de a Lume não ser uma instância que represente especificamente o cinema independente, já que trabalha com a ideia mais ampla de cinema autoral.

3.4. COPRODUTORAS

Um último tipo de agente que vem ganhando importância crescente no circuito independente são outras empresas produtoras, não vinculadas ao cenário independente ou ao “novíssimo cinema”, mas com quem os grupos realizam parcerias de coprodução. Normalmente as coprodutoras são empresas maiores e com trajetórias mais consolidadas, de modo que a parceria pode aumentar consideravelmente a chance de os grupos/realizadores independentes terem acesso a recursos ou mercados específicos. No entanto, nota-se que ainda há poucas relações desse tipo em andamento – talvez pelo fato de haver poucas empresas produtoras com as quais o estabelecimento de parceria não representaria uma ameaça à representação de independência. São citadas somente duas empresas, a paulistana Dezenove (que já realizou coproduções de filmes da Teia e do Caixote) e, em menor medida, e a carioca Bananeira (que coproduziu um filme do Alumbramento). Destacaremos de forma mais detalhada somente a primeira delas, pelo fato de se tratar de uma produtora relacionada ao que seria uma geração anterior de independentes.

DEZENOVE SOM E IMAGEM

A Dezenove Som e Imagem é uma empresa produtora que surge em 1991, da parceria entre o realizador Carlos Reichenbach e a produtora Sara Silveira. Reichenbach, o “Carlão”, falecido recentemente (em 2012), foi um dos grandes nomes do cinema independente, principalmente da cena paulistana que ficou conhecida como Boca do Lixo. Carlão, além de realizador (diretor, roteirista, fotógrafo e produtor, além de ator em alguns filmes), era também ensaísta e crítico, professor (tendo passado pela Escola de Comunicação e Artes da USP) e, sobretudo, cinéfilo – organizava a Sessão do Comodoro, na qual exibia alguns filmes raros. Seus filmes, seguindo a “tradição” do cinema da Boca do Lixo e da própria cena Marginal, conseguiam aliar independência (baixo orçamento, principalmente nos primeiros filmes, e autonomia estética/de discurso) a sucesso comercial – o que provavelmente se explica por uma aproximação a temas e registros populares, como as comédias e chanchadas.

Não bastasse, Carlão, que acumulou uma extensa lista de prêmios e homenagens nacionais (por exemplo, em Gramado e Brasília, com *Anjos do Arrabalde*, em 1987 e com *Alma Corsária*, de 1993) e internacionais (por exemplo, já apresentou diversos dos seus filmes no Festival de Roterdã, onde seu *Filme Demência*, foi premiado

em 1986), era conhecido por ser grande entusiasta e apoiador da nova geração. Ou seja, razões de sobra para ter se tornado uma espécie de herói para os realizadores independentes mais jovens.

Sara Silveira, gaúcha como Carlão, teve formação em direito e passou um tempo vivendo fora do país (na França, sobretudo), quando decidiu que queria trabalhar com cinema. Chegando a São Paulo, após uma breve passagem pela televisão e pela assistência de produção de dois filmes que não chegou a concluir (um de Roberto Santos e outro de Bruno Barreto), “a vida praticamente colocou Carlão em seu colo”, como declarou em entrevista concedida – resolveu se apresentar à equipe de Filme Demência pois tinha ouvido falar que os produtores Eder Mazzini e Aníbal Massaini “precisavam de gente”. Conheceu Carlão, que após uma conversa, resolveu contratá-la como assistente de produção do filme, em 1984. Logo depois, foi diretora de produção de *Anjos do Arrabalde* e, desde então, foi “produziu todos os “Carlões” – modo carinhoso pelo qual ela se refere aos longas de seu parceiro (com o qual trabalhou também em alguns curtas). Em 1991, eles fundam juntos a Dezenove Som e Imagem, que em 1997 incorporaria também a produtora Maria Ionescu como sócia.

Dentre as produtoras que não são parte da “novíssima” geração, a Dezenove é, sem dúvidas, aquela que possui uma imagem mais sólida e “coerente” dentro da representação de independência. A produtora só trabalha com filmes autorais, não produz conteúdos para televisão e publicidade – ou seja, consegue “viver de cinema” (ainda que Carlão tenha, ele próprio, dirigido filmes institucionais no início dos anos 1970) – e, além disso, apóia sistematicamente as primeiras produções de novos diretores – e esse é o principal motivo pelo qual está listada aqui como uma instância de consagração.

É uma prática corrente da Dezenove (e é Sara quem hoje conduz o processo diretamente) realizar parcerias de coprodução⁹⁸ para filmes de diretores em início de carreira – dos realizadores listados no Capítulo 3, por exemplo, ela já estabeleceu parceria com Helvécio Marins Jr e Clarissa Campolina, da Teia (no filme *Girimunho*, 2011), bem como com todos os membros do Filmes do Caixote – que Sara chama carinhosamente de “Filhos do Caixote”, alegando que “são seus filhos”.

Sara Silveira e a Dezenove já viraram uma referência bastante consolidada para os novos realizadores, que enviam muitos projetos para a empresa buscando estabelecer parcerias – segundo Sara, chegam diariamente cerca de 5 projetos. Um dos grandes benefícios de estabelecer uma parceria com a Dezenove é a facilidade que o selo da produtora representa no acesso ao circuito internacional, tanto para entrada em festivais, como para obtenção de financiamentos e outras parcerias de coprodução internacional – já que Sara Silveira tem relações bastante fortes fora do Brasil. As coproduções

⁹⁸ Na parceria de co-produção, tanto a Dezenove quanto a produtora do realizador do filme (nos casos em que há uma produtora formalizada ou pelo menos um “selo”) assinam a produção do filme. Na prática, os arranjos variam, mas normalmente Sara Silveira e sua equipe ficam responsáveis por uma grande parte da produção, incluindo captação de recursos e o planejamento da inserção internacional do filme, como será destacado adiante.

com diretores estreantes são uma prática sistemática na Dezenove filmes desde os anos 1990, quando foram realizadas parcerias com realizadores então desconhecidos como Beto Brant (em *Os Matadores*, 1995 e *Ação entre amigos*, 1998); Laís Bodanzky (*Bicho de Sete Cabeças*, 2001) e Anna Muylaert (*Durval Discos*, 2002; e, recentemente, *É proibido fumar*, 2009). Uma entrevista com Sara Silveira (in Mecchi e D'Angela, 2008), assim como a entrevista concedida para a autora, mostram que prática de apoiar as novas gerações era também uma forte diretriz de Reichenbach. A fala abaixo sugere que o desejo de estabelecer essas parcerias está relacionado, antes de mais nada, a uma cinefilia, mas também a uma certa vontade de “criar escola”, ou de dar prosseguimento à tradição de um certo cinema brasileiro (autoral e não muito caro, os dois pontos principais que Sara utilizou para definir a produção da Dezenove).

“A gente tem um desenho na Dezenove de fazer primeiros filmes, da descoberta de talentos, isso é o que eu gosto. Primeiro, você tem o sabor da descoberta, segundo, você tem orçamentos menores, depois você tem uma participação na realização do filme que é muito maior – porque os meninos dependem muito do pensamento da gente, dos conselhos para a realização das obras em função da nossa experiência. A Dezenove tem como objetivo fazer primeiros filmes, descobrir talentos, e estamos pautando nosso trabalho em cima disso, embora meu sócio seja Carlão Reichenbach, que já está no 15o ou 16o filme....[...] Às vezes eu escolho um filme ao ver um talento novo, que me dá vontade, e pergunto: você não quer que eu produza?” (Sara Silveira in Mecchi e D'Angela, 2008)

Nessas relações de coprodução, em que os filmes são “assinados” tanto pela Dezenove como pelas produtoras e grupos dos diretores (por exemplo, em *Girimunho*, Luana Melgaço, a produtora da Teia, trabalhou em parceria com Sara Silveira e Maria Ionescu), a Dezenove normalmente assume duas funções principais: a de buscar dinheiro (via editais, já que a produtora tem bastante reputação, e também via fundos internacionais), e a de buscar mercado internacional. Utilizando o exemplo de *Girimunho*, o filme conseguiu realizar parceria de coprodução com duas produtoras internacionais (a espanhola Eddie Saeta e a alemã Autentika), o que possibilitou não somente seu acesso a fundos internacionais (que normalmente exigem que uma das produtoras seja do país de origem do fundo), como também abriu portas para a distribuição fora do Brasil. *Girimunho* obteve recursos de fundos da Holanda (pelo fundo Hubert Bals do Festival de Roterdã) e da Alemanha (via Autentika), e ainda conseguiu distribuição na França (pela Damned Distribution). É importante ressaltar que essas parcerias e fundos internacionais têm sido cada vez mais utilizados pelos jovens realizadores brasileiros, como também atestam as entrevistas realizadas com membros da Teia e do Filmes do Caixote. Trata-se de uma fonte importante diante da dificuldade de captar

dinheiro no Brasil (em que o caminho principal continua sendo via mecanismo de isenção fiscal):

“A gente trabalha quase só com edital aqui na Dezenove, não com incentivo fiscal que precisa captar direto em empresas. Porque aqui a gente não consegue captar, quem consegue é O2, Fernando Meirelles, Walter Salles, esses grandes nomes. E aí tem banco atrás, tem contatos com as empresas por conta da publicidade...São esses que conseguem captar em empresas. De outro lado, eu abro bastante portas no exterior, existem diversos fundos internacionais para co-produção. [...] Meu filme acaba sendo muito mais visto lá fora do que aqui no meu país. Eu tenho um prestígio muito maior, muito mais aceitação. Meu respeito aqui vem do respeito que eu ganhei lá fora.” (Sara Silveira em entrevista concedida à autora).

Se Reichenbach já havia sido, ele próprio, um realizador que reconhecia a importância das instâncias de reconhecimento internacionais (a julgar por sua presença em festivais como o de Roterdã, por exemplo), Sara Silveira é, segundo ela mesma, a produtora brasileira que mais se preocupa com a inserção internacional dos filmes. Como se pode notar no discurso de Sara, ela considera a presença em festivais internacionais (e o consequente acesso a recursos internacionais) um demarcador bastante importante entre os filmes comerciais e de autor: “os filmes mais comerciais não vão para os festivais. Eles não precisam ir aos festivais; e os festivais também não se interessam por eles. Porque eles são pensados na linha do entretenimento, para um público mais generalizado, para a indústria.” (Sara Silveira em entrevista concedida à autora). Poderíamos acrescentar que a via de consagração por festivais internacionais aparece como saída interessante num contexto como o brasileiro, em que há ainda poucos espaços de reconhecimento de produções independentes (ainda que, como mostramos neste capítulo, esses espaços estejam crescendo).

Há diversos filmes de jovens realizadores que foram coproduzidos pela Dezenove e tiveram inserção internacional. De uma geração anterior à do “novíssimo” cinema temos, por exemplo *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), premiado em diversos festivais, como Cannes, em que estreou na mostra *Un Certain Regard* e ganhou o prêmio do Ministério da Educação; ou *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001), lançado em Locarno e Toronto e com participação em outros festivais internacionais – além de filmes de Anna Muylaert, Daniela Thomas e Lina Chamie. Da nova geração, *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), que estreou em Locarno, além de ter sido exibido em diversos outros festivais internacionais (como Berlim) e vencido o festival do Rio; ou *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, do Filmes do Caixote, 2011), que estreou na mostra *Un Certain Regard* de Cannes; ou ainda *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2012), que estreou e foi premiado no

festival de Roma e talvez seja o filme brasileiro com maior circulação internacional nos últimos tempos⁹⁹.

Um dos principais fatores que alinham às práticas e valores da Dezenove às dos jovens realizadores independentes é a prioridade que essa produtora dá a um cinema *autoral*, que certamente está relacionada à própria trajetória de Reichenbach. A fala de Sara Silveira deixa bem claro que ao utilizar o termo *autoral* ela está se referindo essencialmente à dimensão estética e discursiva dos filmes produzidos (à dimensão da forma ou do projeto).

“[...] a Dezenove é uma produtora de filmes autorais, até pela formação que eu tive na vida. Eu tive uma formação em Ciências Humanas, na minha época ainda tinha ensino clássico...e também vivi questões e situações políticas na ditadura, eu estava na universidade, era um ambiente complicado para quem era de esquerda. [...] morei fora do meu país – na França, que é uma espécie de berço da cultura. [...]A minha percepção sempre foi: se eu for fazer cinema, vai ser um cinema que me agrade. A minha própria vida e a minha formação de estudante me levaram para isso. [...]A gente faz um cinema propositivo, eu quero dizer coisas, quero que meu espectador pense....para mim, o cinema é educação também. Eu não sou a diretora nem a roteirista, mas eu escolho a história que vai ser feita. *E está aí o meu cunho autoral.*” (Sara Silveira em entrevista concedida à autora, destaques da autora).

Ou, ainda:

“Eu não vou ficar fazendo cinema para nego só comer pipoca, ir para casa e não ter nada na cabeça! Não que eu tenha algo contra esse cinema, ele também é bom...” (Sara Silveira in Sala de Cinema, 2010)

Como Sara Silveira deixa bastante claro, a sua opção por um cinema *autoral* deriva também, em grande parte, da própria trajetória de Reichenbach – a própria Sara Silveira “compartilha”, hoje, uma parte da reputação do realizador, já que trabalharam

⁹⁹ *Avanti Popolo* estreou em Roma, no *CineMAXXI International Film Festival*, onde foi premiado como melhor filme, e passado pelo FICUNAM Mexico, onde ganhou prêmio de melhor direção, pelo *Lima Independiente*, onde também foi premiado como melhor filme, e pelos festivais *Rotterdam International Film Festival*, *Edinburgh International Film Festival*, *FIDMarseille*, *Viennale*, *Filmfest Hamburg*, *Bafici*, *IndieLisboa*, *Latin Beats NY*, *Festival de Nouveau Cinema* (Montreal), *Split Film Festival* (Croácia), *Athens Avant Garde Film Festival*, *Amiens International Film Festival*, *Transcinema* (Lima), *Festival Internacional de Cine del Uruguay*, *Vancouver Latin American Film Festival*, *Hollywood Brazilian Film Festival*. Além disso, circulou nos brasileiros Cine BH, Janela Internacional de Recife (premiado por melhor trilha sonora), Cinema e Vídeo dos Sertões (premiado por melhor direção de arte), Vitoria Cine e Vídeo (melhor filme), Panorama de Cinema Salvador (Prêmio especial do Júri e Júri Jovem), e, finalmente, pelo Festival de Brasília, onde ganhou os prêmios de melhor direção, prêmio da crítica, melhor ator coadjuvante (Carlos Reichenbach, prêmio póstumo) e ainda o prêmio Saruê (concedido pelo jornal Correio Braziliense). Recentemente (2014), o filme também estreou em salas comerciais com distribuição da Vitrine Filmes (fonte: página do filme, disponível em: <http://avantipopolofilme.com/technical/>)

juntos durante tantos anos. O respeito e o carinho com que Sara se recorda do parceiro – mesmo quando menciona situações em que passaram por conflitos – deixam claro o reconhecimento da importância de Reichenbach na sua formação: “Carlão me ensinou tudo de cinema. Tudo, tudo o que tu possa imaginar foi Carlão que me ensinou!”. (Sara Silveira em entrevista concedida à autora, destaques da autora).

Um outro ponto que alinha as práticas e valores da Dezenove aos ideias carregados pelos jovens produtores, ao menos em parte – mostraremos alguns pontos de diferença do discurso adiante –, é a opção por um cinema “barato”. Essa opção se funda em dois valores: o primeiro, uma espécie de desinteresse pela ideia de ganhar “muito dinheiro” com cinema – uma crença de que o objetivo de realizar “bons filmes” é maior do que qualquer desejo de enriquecimento com a atividade–; e o segundo, um ideal de respeito pelo dinheiro público que é bastante forte (já que os filmes envolvem recursos de editais). Sobre este último ponto, vale lembrar que o próprio Cléber Eduardo, curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, afirmou, em entrevista concedida à autora, que um dos principais diferenciais entre a “novíssima” geração e a geração da Retomada é um profundo respeito daquela pelo dinheiro público (que o diferencia da geração anterior, que registrou diversos casos de mau uso dos recursos públicos, especialmente advindos de mecanismos de incentivo fiscal). Vejamos como isso aparece no discurso de Sara:

“[...] Eu trabalho com filmes de autor. Como um filme de autor pode ser caro se é tão difícil conseguir dinheiro para ele? Como é que você convence uma autoridade a te dar muito dinheiro para um primeiro filme? O espírito da Dezenove é esse: autoral. Então, eu não gosto de trabalhar com filmes caros, porque é muito difícil você conseguir dinheiro para eles. [...] Além disso, *eu acho que o dinheiro público é sagrado e nós trabalhamos com dinheiro público*. [...] Eu não tenho interesse em fazer filme mais comercial. *Meu grande objetivo é entrar para a história do meu país e fazer história; eu não me interesso em ganhar muito dinheiro*. Eu precisava ter uma casa própria, um carro 1.0 e pagar minhas contas no fim do mês, e isso o cinema me deu. O meu apartamento, que eu paguei juntando dinheiro dos mais de 120 longas que eu fiz como diretora de produção; o meu carro 1.0, também foi comprado ao longo desses anos. [...] Quem quer fazer filme comigo tem que fazer preço bom, senão não faz filme aqui. *Não adianta o fotógrafo me pedir R\$ 10 mil por semana, vai achar outra turma....vai fazer filmes caros, comerciais, não os meus*.” (Sara Silveira em entrevista concedida à autora, destaques da autora).

Vale mencionar, no entanto, que o padrão de “filme barato” para Sara Silveira e a Dezenove é bem diferente do padrão de “filme barato” de uma grande porção do *continuum* do cinema independente. Para Sara Silveira:

“Um filme de porte médio hoje no cinema brasileiro custa entre R\$ 4 e R\$ 5 milhões. Um filme pequeno é de R\$ 2,5 milhões para baixo. Nesses valores eu estou considerando não só o dinheiro da produção, mas também o da comercialização e difusão. E os filmes *low-budget*, BO (baixo orçamento), custam por volta de R\$ 1,5 milhão. Aqui na Dezenove normalmente fazemos filmes baratos. Bom, atualmente estamos fazendo um filme caríssimo da Daniela Thomas que é um filme de R\$ 8 milhões. Mas é uma exceção, não é a minha linha de conduta de trabalho. [...] Os nossos filmes, os “Carlões” todos, por exemplo, nunca passaram 4,5 milhões, considerando a produção e a comercialização. Para você ter uma ideia, para um filme cuja produção custa R\$ 4 milhões, você joga uns R\$ 500 ou 600 mil a mais para comercialização.” (Sara Silveira em entrevista concedida à autora)

Esses padrões de “baixo custo” estão afinados aos números propostos pela Ancine e pelo Ministério da Cultura, com base nos dados médios sobre custo da produção audiovisual no país (que são puxados para cima por conta das produções feitas com recursos advindos de mecanismos de isenção fiscal), mas são ultrapassados em muito a média de custos de longas exibidos em mostras como a de Tiradentes ou a Mostra do Filme Livre. Dificilmente um filme “médio” e “barato”, no sentido definido por Sara Silveira, poderia ser feito com recursos próprios, ou com um orçamento de curta-metragem, por exemplo¹⁰⁰. Tanto que a produtora declara: “somos uma produtora independente mas completamente dependente do Estado”. Constatações como essas reiteram a ideia de que a própria categoria “independente” deve ser pensada (também em sua dimensão orçamento) como um *continuum*.

A diferença de discursos de “independência” em parte também pode ser explicada por uma questão geracional: uma das bandeiras empunhadas por uma parte dos realizadores independentes (os mais “radicais” do *continuum*), é a ideia de que “não dependemos mais do Estado”. Mas, para além dos discursos mais radicais, depoimentos como o do próprio Cléber Eduardo, curador da Mostra de Cinema de Tiradentes constata que hoje uma série de filmes são produzidos sem apoio nenhum – não sempre por uma bandeira política, muitas vezes pela contingência – e só se fica sabendo de sua existência quando eles aparecem em festivais. E se dizemos que essa diferença pode ser explicada por uma questão geracional, é porque ela também deve ser entendida em função das mudanças nas tecnologias de produção e, conseqüentemente, da própria definição do que significa “fazer cinema” hoje.

¹⁰⁰ Vale lembrar também que diversos filmes de longa metragem da cena independente contemporânea foram realizados com editais de curtas. *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, produzido no Alumbramento e que chegou a ser distribuído em salas pela Vitrine Filmes, é um desses casos. *Eles voltam*, de Marcelo Lordello (também distribuído pela Vitrine), é outro. Normalmente, nesses casos, o realizador ganha um edital de curta, entrega um curta como contrapartida (somente para não ficar em débito com o órgão que fornece o fomento) e realiza todo o longa com o valor do prêmio.

O que notamos pelo discurso de Sara é que ela nem mesmo considera “cinema” algumas práticas que indicamos como típicas do cenário alternativo, como o uso do suporte digital: “[...]Eu estou falando de cinema, *cinema de verdade*... Porque eu posso até captar em digital, mas eu acabo em cinema. Eu só finalizo em cinema aqui, não tem digital não!” (Sara Silveira em entrevista concedida à autora). Aqui há claramente um “choque” entre a representação de cinema de uma geração e a da geração seguinte. E, voltando às ideias de James (1989), isso reflete também um choque entre *dois modos de produção* diferentes. Não à toa, se comparamos os padrões de organização do trabalho praticados na Dezenove com os descritos no Capítulo 2, notaremos que essa também é uma dimensão que diferencia essa produtora de boa parte da “novíssima” geração. Na visão de Sara Silveira,

“O cinema é composto por uma equipe de pelo menos 40 pessoas. [...] É mentira que se faz cinema com menos de 10 pessoas, não dá! Estou contando elenco, motorista, etc. Claro que você vê o crédito do *Garotas do ABC* (2003): 50 pessoas na equipe, centenas no elenco, porque tinha cenas na fábrica, na casa de show, etc...é um filme grande. Daí você vê o *Alma*, é um filme super pequeno...Então varia. **[Mas vocês sempre trabalham com todos os assistentes?]** Sim, precisa...*O diretor tem que ter um assistente, ele não consegue fazer tudo sozinho... a não ser que ele faça filme vagabundo*, com uma câmera ruim digital na mão. *Eu estou falando de cinema, cinema de verdade*. [...]. Todos da Teia e do Filmes do Caixote, dos meus filmes, dos meus guris, não conheço nenhum que não tenha assistente. Pode ser que tenha *nesse outro cinema, que agora está sendo feito com digital, por novos meninos*...Pode até existir um diretor que faça seu filme sozinho, mas azar o dele, porque ele vai sofrer para caramba. O cara precisa de um assistente, ele não tem tudo na cabeça...ele precisa ver posição, precisa fazer um monte de coisa.... tem gente que faz, mas sei lá... A gente não. [...] Se eu contar para você pessoas básicas, já passa de 10, veja: diretor e seu assistente, fotógrafo e *loader* (e às vezes também o foquista¹⁰¹). Já são 5. Arte e assistente. Diretor de produção e assistente. Motoristas, pelo menos 2. Daí, mesmo que a gente não queira o *video assist*, precisa do som e do microfonista, a não ser que você escolha captar o som direto da câmera, o que fica muito ruim. E olha que estou considerando só a produção, não estou contando edição/montagem e finalização. A gente faz um cinema com pouco dinheiro, *mas com estrutura normal*.” (Sara Silveira em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

Esse depoimento deixa bastante claro que os parâmetros associados à organização do trabalho adotados pela produtora divergem de boa parte dos mencionados no capítulo anterior: aqui, a especialização se faz presente de forma mais marcante. Ainda

¹⁰¹ Pelas funções listadas em relação à fotografia (*loader*, foquista), pode-se perceber que ela está considerando filmes captados em película.

a respeito da organização do trabalho, outra diferença que se pode notar aqui é a permanência (que na atual geração passa a ser contestada), de uma certa hierarquia entre as funções de produção do filme, o que alguns atores da nova geração entendem como um “mimo” ao diretor (termo utilizado em Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014a):

“Os diretores do meu filme eu até protejo bastante: eles têm participação comercial e ganham um tantinho a mais do que o produtor. Se eu ganho R\$ 2 mil por semana ele ganha R\$ 2,5 mil, porque ele é o artista, ele que pensou a história, precisou dele para fazer tudo isso.” (Sara Silveira em entrevista concedida à autora)

Sinais dessa visão, que começa a ser desafiada por uma parte da geração atual, também podem ser vistos nos seguintes depoimentos:

“A palavra final é sempre do meu diretor. Se ele não quiser, ninguém dá palpite nos meus filmes. Eu trabalho muito em consonância com eles. Quem dá palpite nos meus filmes são os diretores; fora eles, ninguém, já que trabalhamos nessa chamada produção independente.” (Silveira in Mecchi e D’Angela, 2008)¹⁰²

Esses valores e condutas que divergem daqueles que observamos como mais típicos do cenário independente atual, principalmente os parâmetros de custo médio de um filme, faz com que alguns atores do cenário independente – aqueles que se situam mais próximos ao pólo independente do continuum – considerem a Dezenove uma produtora “estabelecida” demais, ou mesmo “industrial” demais. No entanto, tendo em mente o cenário que se convencionou chamar de “novíssimo” cinema e os realizadores entrevistados (dos grupos apresentados no Capítulo 2), que se nota é, de forma geral, um alinhamento de posicionamento entre diversas representações e práticas – o que a própria recorrência das parcerias de coprodução atesta. A parceria com a Dezenove traz uma série de benefícios para os jovens realizadores: além de facilitar o acesso a circuitos internacionais, possibilita uma espécie de compartilhamento da reputação relacionada a um cinema autoral e independente, acumulada pela produtora no decorrer dos anos – a Dezenove representa um parâmetro de “tradição” de independência, principalmente por conta da figura de Carlos Reichenbach.

¹⁰² É importante situar que essa concepção que coloca o diretor como o único “artista”, ou como a figura central do filme está, em parte, relacionada à própria ideia de “cinema de autor”, que surge para se contrapor ao que seria o “cinema de produtor”, mais típico do contexto hollywoodiano, em que o produtor é que “manda” no filme (Schatz, 1998, traz relatos sobre processos de produção de Hollywood em que o próprio diretor era trocado no percurso, já que o “dono” do filme era o produtor).

3.5. REDE DE RELAÇÕES DO CIRCUITO INDEPENDENTE

Como buscamos mostrar neste capítulo, há uma série de instituições que, para além dos realizadores (indivíduos ou grupos) são centrais para a existência do cenário do “novíssimo” cinema. O que definimos aqui como o circuito no novo cinema independente é composto por diferentes tipos dessas instituições (certamente não esgotadas neste trabalho), que se diferenciam pela sua natureza, pela sua origem (algumas são criadas pelos próprios realizadores, num processo semelhante aos que ocorrem em outros cenários de produção cultural independentes; outras são eleitas por eles como legítimas), pelo grau de exclusividade com que representam o cenário independente (algumas instituições, como os festivais de Brasília, Cannes e Berlim, a Lume, ou a Dezenove, não são comprometidas específicas do cinema independente, às vezes estendendo seu escopo de atuação para todo o tipo de cinema de autor, por exemplo).

Essas instituições garantem a existência dos realizadores e do próprio cenário de produção tanto em termos materiais (principalmente aquelas que se configuram como personagens intermediários) quanto em termos simbólicos (no sentido de fortalecer as representações e práticas vinculadas ao posicionamento independente). Vale relembra Nathalie Heinich (2005) e sua colocação sobre a necessidade de uma existência coletiva que possibilite o exercício da singularidade ou da marginalidade. Num processo circular, essas instituições – que ora operam como instâncias de legitimação, ora como personagens intermediários, ora como os próprios mercados dos filmes – tanto se beneficiam da reputação alcançada pelos realizadores (indivíduos ou grupos) quanto esses últimos também compartilham o reconhecimento alcançado por elas, configurando um ciclo de consagração, para utilizar a terminologia proposta por Bourdieu e Delsaut (2001).

É justamente por reiterar os valores e práticas dos realizadores que essas instituições, de forma mais geral, não ameaçam a representação de independência, ainda que certamente representem um avanço no que diz respeito à institucionalização do cenário – representam um passo em relação a um circuito mais estabelecido, portanto. Pelo fato de o imaginário em torno da noção de independência estar fortemente associado à ideia de “não-estabelecido”, ou de negação de tudo aquilo que é estabelecido/institucionalizado, esse movimento em direção à consolidação de um circuito claramente gera tensões. Como a noção de “independente” não é consensual nem permanente, os parâmetros que os agentes usam para defini-la tendem a mudar, especialmente com a chegada de novas gerações, que passam a reivindicar essa representação.

Dentre as instituições observadas aqui, os festivais parecem ter sido as mais importantes para a consolidação do cenário que se passou a chamar de “novíssimo” cinema – especialmente os festivais internacionais. Muitos dos realizadores que hoje são identificados, no âmbito nacional, como parte do “novíssimo” cenário, fizeram um caminho de consagração que se iniciou nos festivais internacionais – foi só depois do

reconhecimento externo que eles conseguiram “existir” internamente, o que se explica pelo fato de o campo do cinema brasileiro oferecer pouco espaço para produções feitas em moldes alternativos aos industriais (ainda que esse espaço seja crescente, como o próprio reconhecimento de um “novíssimo” cinema atesta). Os festivais e mostras nacionais criados pelos próprios realizadores também tiveram importância central para garantir a existência, em termos simbólicos, dessa produção, bem como para possibilitar encontros e parcerias.

Para finalizar esta seção, apresentamos um gráfico que traz as relações dos grupos analisados no capítulo anterior com as principais instâncias do circuito apresentado neste capítulo. Essa rede também inclui as relações entre os grupos, apresentadas na Matriz de Relações (que tomava como unidade os indivíduos) do capítulo anterior.

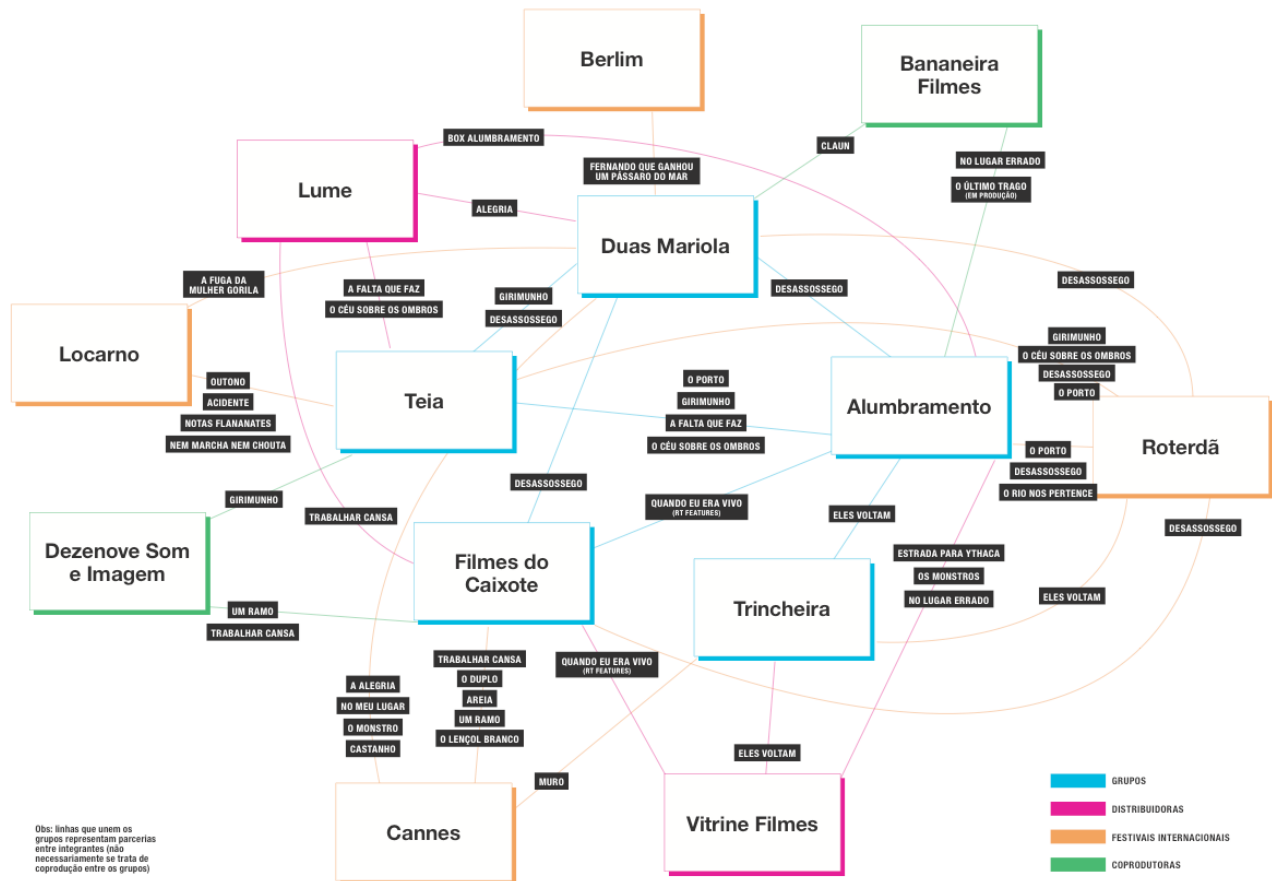
As linhas que unem os diferentes tipos de agentes (grupos, festivais, distribuidoras e coprodutoras) representam os filmes de curta ou longa metragem frutos de suas parcerias – os nomes desses filmes aparecem escritos sobre as linhas. Cada tipo de relação é representada pela cor da linha: linhas azuis representam relações entre os grupos do “novíssimo” cinema, linhas cor de laranja representam relações entre os grupos e os festivais internacionais, linhas rosas representam ligações entre grupos e distribuidoras e linhas verdes representam parcerias com coprodutoras.

Para os casos de ligações entre os grupos (linhas azuis), são os *indivíduos* integrantes dos grupos que justificam a ligação (dessa forma, se há uma linha azul entre Trincheira e Alumbramento em que está registrado o nome do filme *Eles voltam*, não é porque se trata de uma coprodução entre os dois grupos, mas porque Ivo Lopes Araújo, do Alumbramento, trabalhou como fotógrafo no filme de Marcelo Lordello). Também é necessário esclarecer que os festivais e mostras nacionais considerados no início deste capítulo não foram incluídos na rede, porque a quantidade de filmes dos grupos que foram exibidas nesses eventos é enorme (basta lembrarmos que alguns dos eventos foram criados pelos próprios realizadores), e a inclusão de todos eles comprometeria a visualização do gráfico.

O que se nota é que se trata de um circuito bastante denso de relações, em que os grupos, principalmente Duas Mariola e Teia, possuem um número bastante grande de vínculos. O grupo Trincheira é o que tem menos vínculo com os demais, o que provavelmente se explica pelo fato de o grupo ter muitas relações no próprio circuito de Recife (que representa o pólo mais promissor e efervescente de produção de cinema no cenário nacional atualmente). Percebe-se também que as relações são recorrentes – o que se pode notar pelo número de filmes listados sobre cada linha que une dois agentes – o que sugere uma certa estabilidade no circuito que também reflete o amadurecimento dos realizadores e das próprias parcerias.

O fato de o circuito ser bastante denso pode ser positivo no que diz respeito ao amadurecimento e à criação de representações comuns (no sentido definido por Heinich, 2005) – há um grupo conciso e recorrente de atores/filmes que reiteram um

determinado conjunto de valores e práticas sobre cinema, o que tende a fortalecer o todo. De outro lado, a densidade pode representar uma tendência à endogamia que pode se revelar negativa em termos de possibilidades de renovação de discursos, linguagens e práticas (um efeito “panelinha”, poderíamos dizer).



CAPÍTULO 4

O CIRCUITO DO CINEMA INDEPENDENTE CONTEMPORÂNEO - INSTÂNCIAS E ESTRATÉGIAS DE FINANCIAMENTO

Há um último tipo de agente no circuito do cinema independente que está em formação para os quais é necessário chamar atenção: as instâncias de financiamento. Essas instâncias, sejam elas editais e programas de fomento públicos, fundos internacionais, agentes privados ou quaisquer outros tipos, estão, por definição, ligadas à possibilidade de viabilização material dos projetos dos jovens realizadores independentes. De outro lado, assim como algumas das outras instâncias observadas anteriormente, elas também se relacionam a processos de consagração e legitimação que envolvem remunerações simbólicas – já que ter um projeto contemplado por um edital ou por um fundo internacional, além de agregar ao currículo do realizador (abrindo portas para seus projetos futuros), traz ao próprio filme um prestígio que facilita o acesso a outros tipos de reconhecimento, tanto materiais como simbólicos.

A ampliação e a diversificação das possibilidades de financiamento da produção de filmes, da mesma forma que a ampliação e a diversificação das esferas de exibição e de circulação que abordamos no capítulo anterior, também pode ser considerada um indício da consolidação do circuito em formação. No entanto, se algumas instâncias de consagração apresentadas no capítulo anterior não eram “exclusivas” do cinema independente, as instâncias de financiamento são ainda menos: a maior parte dos mecanismos públicos de financiamento existentes no contexto nacional são disputados por todos os grupos que atuam no grande campo do cinema. Ainda que a observação empírica nos leve a crer que exista uma mudança em curso, ainda há, no país, poucos mecanismos de apoio voltados especificamente para os cinemas que não estão organizados em bases industriais e que não enxergam o filme como um *produto a ser comercializado*. Isso que se explica, a nosso ver, pela predominância do pensamento industrial e pelo objetivo de ocupar o mercado interno de exibição com a produção nacional, que destacamos no Prólogo.

É normal, em alguma medida, que exista um intervalo de tempo entre as transformações ocorridas no cenário da produção de um determinado bem cultural (no nível dos agentes) e as transformações ocorridas no âmbito das esferas que regulam ou fomentam essa produção (no nível das instituições públicas) – até porque, para que essas últimas aconteçam, normalmente é necessário que os agentes se reúnam, cheguem

a reivindicações comuns e proponham mudanças. Num contexto como o campo do cinema brasileiro, que, como mostramos no Prólogo, é historicamente marcado pela existência de grupos de interesse fortes e politicamente articulados, o tempo para que novas gerações com posicionamentos dissidentes passem a ter suas reivindicações consideradas no âmbito das políticas públicas pode ser ainda maior.

Neste capítulo, nosso foco recai sobre algumas das possibilidades de financiamento à produção de filmes que costumam ou que podem ser utilizadas pelos jovens realizadores independentes. Nosso objetivo é aprofundar a compreensão sobre as possibilidades de existência material dos filmes, mas também chamar atenção para a discussão política que se estabelece em torno dos mecanismos de apoio ao cinema, retomando algumas das questões apresentadas no Prólogo. No primeiro item (4.1.), observaremos alguns mecanismos públicos de financiamento (nos níveis federal, estadual e municipal), e no item 4.2. analisaremos algumas possibilidades alternativas ao financiamento público que vêm sendo utilizadas pelos realizadores (fundos internacionais e financiamento junto a agentes privados).

4.1. PRINCIPAIS MECANISMOS DE FINANCIAMENTO PÚBLICO NO ÂMBITO NACIONAL¹⁰³

Ainda que se possa notar, no discurso de alguns realizadores independentes mais radicais, um rechaço ao uso de recursos públicos na produção dos filmes –relacionado à ideia de que um filme só é “realmente independente” se for feito com recursos próprios –, o que se nota, como grande tendência no cenário que vem sendo apontado como o “novíssimo” cinema brasileiro, é uma busca cada vez maior pelos recursos oriundos de programas públicos de apoio. Como apresentado no Capítulo 1, nossa opção é por não reduzir a categoria “independência” à sua dimensão “dinheiro” (custo do filme, tipos de financiamento), até porque isso significaria nivelar filmes que foram realizados com editais de valores baixos (por exemplo, *Eles voltam*, longa de Marcelo Lordello produzido com cerca de R\$ 230 mil) e filmes milionários produzidos via lei de incentivo fiscal, o que seria pouco útil para fins desta análise.

De forma geral, os realizadores do cenário independente observado aqui costumam ser críticos em relação aos mecanismos por isenção fiscal de financiamento à cultura da forma como estão configurados no país atualmente, sobretudo pelo fato de existir um deslocamento da decisão de fomento dos agentes públicos para as empresas privadas. Isso desencadeia, para os realizadores, uma necessidade de “vender” seus projetos para os potenciais investidores que, via de regra, condicionam o apoio a um

¹⁰³ A autora agradece a Ana Fanucci pelo auxílio no trabalho de coleta de informações acerca dos programas de apoio nos níveis federal, estadual e municipal.

retorno de imagem para sua marca (e são pouquíssimos propensos a apoiar produções menos comerciais ou em que não estão envolvidos “grandes” nomes)¹⁰⁴.

Os entrevistados defendem com veemência, de outro lado, a existência do apoio público ao cinema, seja ele realizado diretamente com recursos públicos ou mesmo com recursos privados, mas a partir de um direcionamento público na seleção dos projetos. A ideia de que o cinema precisa ser apoiado pelos governos – normalmente associada ao argumento de que “o cinema não-comercial é financiado com recursos públicos em todos os locais do mundo, e não é possível fazê-lo sem esse apoio” – é uma bandeira praticamente generalizada em todo o campo do cinema, partilhada por atores que ocupam os mais diversos posicionamentos.

Focaremos aqui em programas públicos de fomento, concursos ou outros mecanismos de investimento direto, que não pressupõem que os próprios agentes façam a captação dos recursos em empresas. Listamos e analisamos, nas tabelas que seguem abaixo, os principais editais e programas de fomento à produção nos níveis federal, estadual e municipal – e aqui, fechamos o recorte nos Estados e municípios dos grupos de realizadores analisados no Capítulo 2.

Dois esclarecimentos são necessários: *i)* foram priorizados os editais e programas que se dedicam ao apoio à *produção de filmes* (incluindo etapas de desenvolvimento, produção, finalização, assim como os produtos longa-metragem, curta-metragem, telefilmes, séries ou outros tipos; de modo que programas dedicados somente à distribuição ou comercialização não estão listados); e *ii)* a coleta das informações e a análise dos editais foram realizadas em meados de 2013, o que significa que, para alguns casos, a edição consultada pode já não ser a mais atualizada (a coluna *Edição consultada* especifica a data da versão considerada).

Vale explicitar ainda, antes de prosseguir, uma prerrogativa não só teórica como também política da autora que, em alguma medida, acaba permeando a análise que será conduzida a seguir: o princípio de que uma política cultural é tão mais adequada quanto mais ela conseguir, com seus diversos programas e ações, contemplar a diversidade de atores que compõem o campo ou “setor” em questão. É ponto de partida, a nosso ver, a ideia de que as políticas e programas culturais devem ser construídos levando em consideração os interesses dos grupos organizados que atuam no campo em questão; mas, de outro lado, há que se cuidar para que eles não se transformem em instrumentos de manutenção da posição dos grupos de maior capacidade de negociação/persuasão.

¹⁰⁴ A própria Sara Silveira, da Dezenove, produtora já bem mais consolidada nesse cenário independente, ressaltou em entrevista que só trabalha com editais, pois “não consegue captar junto a empresas”. Normalmente, as produtoras que obtêm sucesso na captação em empresas ou são aquelas cujos diretores/atores são espécies de “celebridades” (o que normalmente está relacionado a grandes planos de mídia e de divulgação dos filmes, algo que só é possível em filme de alto orçamento), ou são aquelas que já possuem contatos com empresas por conta da atuação em publicidade. Voltaremos a esse assunto em seguida.

Se essa prerrogativa de garantia da diversidade parece não fazer tanto sentido numa discussão sobre políticas industriais ou de ciência e tecnologia (em que a diretriz é explicitamente escolher setores com mais potencial de gerar desenvolvimento econômico e proporcionar a eles a agenda internacional chama bastante atenção para a necessidade de ampliar o acesso aos programas e formas de apoio para um universo mais diversificado de atores (para além das “classes artísticas” mais institucionalizadas). Essa é uma pauta que ganha cada vez mais centralidade, tanto nos debates internacionais quanto nacionais (ver Do Val, Lima, Vasconcelos-Oliveira e Pinto, 2014; Vasconcelos-Oliveira, 2013 e Do Val, 2012)¹⁰⁵.

4.1.1. PRINCIPAIS PROGRAMAS DE APOIO DO NÍVEL FEDERAL

Pelo que observamos, a existência de poucas opções de apoio, no nível federal, para formas menos industriais de cinema (e, especialmente para cinemas de baixo orçamento), está bastante relacionada à forma pela qual o cinema e o audiovisual têm sido enquadrados pelas políticas públicas no país, notadamente no período pós-Retomada. Ainda que haja indícios de que uma mudança esteja começando a acontecer, de forma geral, pode-se dizer que a Ancine constrói a noção de cinema com que trabalha muito mais como um *setor*, uma *indústria* ou uma *cadeia produtiva* do que como uma linguagem artística ou como um campo de produção simbólica – o tipo de aproximação que se tem do objeto cinema, no âmbito dessa agência, segue muito mais a lógica de uma política industrial do que a de uma política cultural.

A escassez de apoio a outras formas de cinema que não a produção realizada em moldes industriais reflete também uma crise de governança entre as instituições públicas que são responsáveis por definir diretrizes e regulamentar o cinema no país, a Secretaria do Audiovisual (SAv) e a Ancine, que trabalham com conceitos de cinema que são distintos. Um depoimento público de Mário Borgneth, Secretário do Audiovisual (da SAv, do Ministério da Cultura) mostra como essa crise reflete nas possibilidades de

¹⁰⁵ As discussões que visam a descentralização do acesso ao apoio público a produções culturais se fazem presentes não só em casos extremos como o Programa Cultura Viva (ver Turino, 2010), mas também em debates que ocorrem *no âmbito das próprias classes artísticas*. Um exemplo pode ser os grupos de discussão conduzidos recentemente na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em torno da criação de novos editais de Fomento às linguagens artísticas. O Programa de Fomento à Dança, por exemplo, vinha sendo criticado pela sociedade e por militantes culturais por contemplar, historicamente, somente um tipo de dança, que a classe institucionalizada de produtores chama de “dança contemporânea”, mas que representa *um tipo* de dança contemporânea, cujos produtores são mais articulados politicamente e, via de regra, socializados num mesmo círculo (que inclui a passagem por algumas instituições de ensino superior específicas). O grupo de discussão proposto pela Secretaria incluiu representantes de danças populares, danças urbanas, danças de salão, outras linhas de dança contemporânea, entre outras, para discutir a ampliação do apoio de forma a contemplar uma maior diversidade dos produtores de dança atuantes na cidade. Pesadas as diferenças de cada contexto, o que enxergamos para o caso do cinema é algo relativamente parecido: um grupo de produtores, até então “invisíveis” para as políticas de fomento, começam a reivindicar sua “existência”, tanto em termos simbólicos (querem ser considerados como parte do que se entende por *cinema* no país) quanto em termos econômicos (querem ter acesso aos mecanismos de apoio).

fomento a um cinema mais pensado como cultura do que como indústria (justamente o cinema que é objeto da SAv):

[...] o sistema de gestão de assuntos audiovisuais do país precisa ser revitalizado. Precisa ser revitalizada a relação entre o Conselho Superior do Audiovisual, a Ancine e a Secretaria do Audiovisual. Como esse triângulo institucional que gere o cinema brasileiro precisa ser ajustado, no que diz respeito a papéis? Do ponto de vista da SAv, fica claro que, nos últimos anos, notadamente a partir de 2008 (quando boa parte das energias da SAv foram direcionadas à aposta de criação da TV Brasil e ao fortalecimento da Ancine), *o que aconteceu foi um contínuo processo de desidratação da Secretaria, que ocorreu em paralelo a uma hipertrofia da Ancine e de seus campos de atuação*. Precisamos recuperar o conceito da governança compartilhada da política audiovisual entre SAv, Ancine e Conselho, sob pena de estar produzindo deformações que irão se tornar cada vez mais complicadas. Por que o audiovisual no Brasil não está no Ministério da Indústria e Comércio? Por que ele está na Cultura? Porque a gente sabe que num país como o nosso, o audiovisual tem múltiplas identidades. *Onde a Ancine tem que enxergar mercado, a SAv tem que enxergar sociedade. Onde a Ancine dialoga com agentes econômicos, a SAv tem que dialogar com atores sociais. Onde a Ancine preconiza o desenvolvimento da indústria, a SAv precisa pensar na inclusão social pela cultura através do audiovisual*. E não são coisas distintas, é o mesmo organismo vivo vistos de diferentes perspectivas. E é exatamente o princípio da governança compartilhada que pode fazer com que essas diferentes perspectivas sejam contempladas. Então é preciso promover os ajustes no sistema e corrigir as concentrações que o choque positivo de demanda [observado no país principalmente depois da chamada Lei da TV paga] tem acentuado”. (Borgneth in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014d, destaques da autora) ¹⁰⁶

O fato é que o pensamento que concebe o cinema como um setor, uma indústria ou uma cadeia produtiva e que associa o “sucesso” de um filme à quantidade de espectadores gerados em salas comerciais (pensamento preponderante na Ancine), acaba permeando a grande maioria dos programas de apoio existentes no nível federal – curiosamente, mesmo os da SAv. Em quase todos os editais consultados que envolvem apoio a filmes de longa-metragem de ficção, por exemplo, a definição do objeto é “filmes de longa-metragem destinados principalmente à exibição em *salas comerciais*”,

¹⁰⁶ Em relação ao “choque positivo” mencionado por Borgneth, ele se refere aos efeitos da Lei 12.485 de 2011, a chamada “Lei da TV paga”, que cria cotas de tela de programação nacional nos canais de televisão por assinatura, bem como impõe um mínimo de canais brasileiros nos pacotes vendidos pelas operadoras aos assinantes. A implementação dessa lei gerou um *boom* na demanda por conteúdos nacionais, favorecendo a atuação das produtoras. Segundo Borgneth (in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014d), esse choque positivo de demanda, em vez de amenizar, teria acentuado os padrões de concentração da produção audiovisual existentes no país (em que São Paulo e Rio de Janeiro produzem muito mais que as outras cidades, e sob um modelo mais industrial de cinema).

Tabela 4a: Principais programas de apoio e financiamento à produção de filmes - nível nacional

Nome	Responsável	Edição consultada	Periodicidade anual	Mecanismo de apoio	Desde que ano existe?	Categorias de apoio (SOMENTE PARA PRODUÇÃO)	Valor total do edital	Origem dos recursos	Valor para as principais categorias de apoio (se produção)	Quantidade de projetos contemplados na categoria produção	Definição de objetivos, metas e prazos	Exige de película?	Exige de contrapartida financeira a ser financiada com outros recursos?	Exige produtora cadastrada na Ancine?	Exige plano de produção, com o valor total do custo do projeto e o orçamento	Alguns tipos de obras são contemplados no grupo da população?
Edital de apoio à produção de obras audiovisuais cinematográficas e audiovisuais sob o batismo orgânico (B.O.)	Sav	dezembro de 2011	anual	edital	2000	Longa de até 70 minutos	R\$12 milhões	Fundo Nacional de Cultura (FNC)	Máximo R\$ 1,2 milhão para cada projeto		Definição de objetivos, metas e prazos: O projeto audiovisual com duração de até 70 (setenta) minutos, cuja destinação e exibição seja prioritária e incamente votada ao mercado de salas de cinema, com o objetivo de produção até a primeira cópia não ultrapasse o valor de até R\$ 1.800.000,00. Somente obras que ainda não estejam em fase de produção ou em fase de distribuição (indistinta)	não, pode ser feita de alta definição	20% do orçamento apresentado, que não podem ultrapassar R\$ 300 mil	sim, e que tenha produzido, sob sua titularidade, no mínimo 3 obras de curta e/ou média metragem e/ou séries ou documentários para serem exibidos em longa-metragem	sim	obras por iniciativa própria do produtor
Edital de Apoio à produção de obras audiovisuais inéditas de Curta-Metragem do gênero documental e animação	Sav	dezembro de 2011	anual	edital	2000	Curta-metragem nos gêneros ficção, documentário e animação, com duração de até 15 minutos, sob direção de produtor ou diretor estreante ou não	R\$2,5 milhões	Fundo Nacional de Cultura (FNC)	No máximo \$125 mil para cada projeto (sendo R\$100 mil de recursos do FNC e R\$25 mil de contrapartida do concorrente)	Até 25	Obras audiovisuais com duração de até 70 minutos, que tenham sido produzidas com capacidade técnica cinematográfica Super 16mm ou 35mm ou suportes digitais de alta definição. Devem ser de autoria de produtores, diretores, roteiristas e animadores experientes, com caráter de inovação de linguagem.	não, pode ser feita de alta definição	Sim, 20% do orçamento apresentado (ou seja R\$25 mil). Esta pode ser feita em bens e serviços economicamente mensuráveis.	Apenas obras produzidas por produtora cadastrada no sistema de registro de obras audiovisuais	obras por iniciativa própria do produtor	
Edital de Apoio à produção de obras audiovisuais do gênero Documentário Inéditas	Sav	dezembro de 2011	anual	edital	2000	Obras audiovisuais	R\$2,5 milhões	Fundo Nacional de Cultura (FNC)	No máximo R\$25 mil por projeto (sendo R\$100 mil de recursos do FNC e R\$125 mil de contrapartida do concorrente)	Até 5	Obras audiovisuais com duração de até 70 minutos, que tenham sido produzidas com capacidade técnica cinematográfica Super 16mm ou 35mm ou suportes digitais de alta definição. A obra pode ser de autoria de produtores, diretores, roteiristas e animadores experientes, com caráter de inovação de linguagem.	não, pode ser feita de alta definição	Sim, Montante equivalente a 20% do valor total do projeto (ou seja R\$25 mil). Esta pode ser feita em bens e serviços economicamente mensuráveis.	sim, e que tenha produzido, sob sua titularidade, no mínimo 3 obras de curta e/ou média metragem e/ou séries ou documentários para serem exibidos em longa-metragem	sim	obras por iniciativa própria do produtor
Edital de apoio ao desenvolvimento de roteiros cinematográficos, cinematográficos, e inéditos de ficção (roteiristas profissionais)	Sav	dezembro de 2011	anual	edital	2000	Desenvolvimento de roteiros cinematográficos, inéditos, de ficção para roteiristas profissionais	R\$650 mil	Fundo Nacional de Cultura (FNC)	R\$62,250 para cada projeto (sendo R\$50 mil referentes ao apoio do Minc e R\$12,250 contrapartida do concorrente)	8 projetos de desenvolvimento de roteiros cinematográficos, com duração de até 70 minutos de ficção e 5 projetos de desenvolvimento de roteiros, com duração de até 70 minutos, limitados a 100 mil caracteres, em fonte tamanho 12	Definição de objetivos, metas e prazos: O projeto audiovisual com duração de até 70 (setenta) minutos, cuja destinação e exibição seja prioritária e incamente votada ao mercado de salas de cinema, com o objetivo de produção até a primeira cópia não ultrapasse o valor de até R\$ 1.800.000,00. Somente obras que ainda não estejam em fase de produção ou em fase de distribuição (indistinta)	não	Sim, Montante equivalente a 20% do valor total do projeto (ou seja R\$25 mil). Esta pode ser feita em bens e serviços economicamente mensuráveis.	Apenas obras produzidas por produtora cadastrada no sistema de registro de obras audiovisuais	obras por iniciativa própria do produtor	

Ainda que os editais não condicionem a exibição em salas comerciais como contrapartida obrigatória ao apoio (à exceção de prêmios específicos como o Prêmio Adicional de Renda), o uso de uma definição do objeto como “filmes de longa-metragem destinados principalmente à *exibição em salas comerciais*”, pode ser utilizado como justificativa para a recusa, por parte da comissão de seleção, de projetos que não tenham apelo comercial. Segundo algumas entrevistas realizadas, essa concepção também acaba permeando diversas etapas dos processos de seleção:

“Uma coisa muito preocupante hoje em dia é que grande parte dos editais (e mesmo os que seriam destinados a um cinema menos comercial, como os da SAv) colocam na comissão de seleção pessoas que trabalham em empresas distribuidoras ou produtores com perfil mais comercial. Por que o distribuidor, que já é a pessoa que escolhe o filme que vai passar na sala, também precisa ser a pessoa que escolhe o filme que vai ser feito? O que acontece é que eles estão tentando ligar toda a cadeia produtiva, tentando garantir que o filme que vai ser produzido vai ter uma distribuição lá na frente. [...] Isso é um jeito de definir o resultado da política pública: deslocando a decisão para a mão de quem seleciona...”
(integrante da Duas Mariola em entrevista concedida à autora)

Mesmo o Prêmio de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ), e o Edital de apoio à produção de obras audiovisuais cinematográficas inéditas, de ficção, de baixo orçamento (B.O), da SAv, que poderiam dar espaços para produções para produções pensadas numa outra lógica, não o fazem. O PAQ tem como potenciais candidatos os filmes que tiveram bom desempenho em festivais nacionais ou internacionais (tendo sido premiados ou fazendo parte da seleção oficial), mas coloca como condição *já terem sido exibidos comercialmente em salas de cinema*. Além disso, pode-se notar que a própria seleção dos contemplados do PAQ (principalmente entre 2006 e 2012) inclui alguns filmes que definitivamente poderiam ser enquadrados muito mais como filmes “de mercado” do que como filmes “de festivais”, como é o caso de *Tropa de Elite 1 e 2* – que participaram de festivais com perfil mais comercial. Ou seja, mesmo quando se opta por direcionar o apoio a *filmes de festivais*, o pensamento industrial parece prevalecer. Ainda em relação ao PAQ, vale comentar que aos selecionados (que deve ser utilizado em outras produções) é bem baixo – R\$ 100 mil reais por projeto –, o que nos leva a pensar se esse prêmio faz alguma diferença para produtoras e agentes que trabalham com altíssimos orçamentos (valeria avaliar se esse recurso não seria mais bem aproveitado se fosse concedido a outros agentes).

A seleção do PAQ de 2013, no entanto, parece sinalizar para novas possibilidades (ainda que o critério de estreia em sala comercial continue vigente): entre os 7 primeiros projetos da lista de contemplados (os que receberam pontuação mais alta considerando os critérios de seleção), estão *O céu sobre os ombros* (de Sérgio Borges, da Teia), *Trabalhar Cansa* (de Marco Dutra e Juliana Rojas, do Filmes do Caixote) e *A*

Alegria (de Felipe Bragança e Marina Meliande, da Duas Mariola). Destaca-se o fato de o filme de Sérgio Borges ser o primeiro da lista de contemplados (com pontuação mais alta), um filme que custou aproximadamente R\$ 200 mil.

Uma outra fragilidade dos mecanismos de apoio do nível federal é a ausência de programas e editais que ofereçam financiamento a filmes de longa-metragem, especialmente de ficção, que tenham orçamentos realmente baixos. O edital para filmes de baixo orçamento da SAv (que também trabalha com uma definição de obras *cujas destinação e exibição seja prioritária e inicialmente voltada ao mercado de salas de exibição*) é alvo de críticas nesse sentido: ele contempla 10 obras com o valor de R\$ 1,2 milhão cada uma, valor considerado alto tendo em vista os orçamentos médios praticados pelo “novíssimo” cinema. Há uma série de filmes realizados com orçamentos mais baixos entre R\$ 200 mil e R\$ 1 milhão (como *Eles voltam*, *A alegria*, *O céu sobre os ombros*, *Girimunho*, entre outros já aqui mencionados), que obtiveram repercussão considerável tanto no cenário nacional quanto internacional (todos esses estrearam em salas, por exemplo) e que foram realizados ou com recursos próprios, ou com auxílio de fundos internacionais, ou mesmo com recursos de apoios municipais ou federais destinados a filmes de curta-metragem. Há pouquíssimos meios, no nível federal, para financiar filmes de longa metragem com orçamento inferior a R\$ 1 milhão (restaria ao proponente inscrever o projeto como um curta-metragem ou propor um documentário); e o edital de B.O poderia preencher essa lacuna. Marcelo Ikeda, em entrevista, expôs sua proposta do que poderia ser uma estratégia pulverização dos investimentos:

“A ideia de que “cinema é algo caro fica quase naturalizada no contexto da Retomada. Isso tem a ver com o ímpeto de mostrar que aqui se faz um “cinema bem feito” [...] Mas, pelo que vemos, não só é possível, teoricamente, fazer um cinema mais barato como também esse cinema já é feito na prática, muitas vezes sem apoio nenhum. Há uma necessidade de que o âmbito das políticas de fomento contemplem esse “outro cinema”, que não é o naturalmente caro, não é o naturalmente industrial. Até porque, o caminho de pensar o cinema como um produto de mercado não está funcionando, o que se comprova quando observamos os dados de público e de bilheteria...[...] É preciso pensar em formas de apoio para filme de baixo custo. Uma proposta poderia ser: pensar um edital para 50 filmes de R\$ 200 ou R\$ 250 mil reais. Isso totalizaria 10 ou 12,5 milhões. Esse valor é de 8 a 10% do valor total captado por todos os mecanismos de isenção fiscal administrados pela Ancine. Só o último filme do Jabor, *A suprema felicidade*, captou R\$ 12 milhões. Então é bem pouco, é bem razoável. E daí você podia fazer assim: o ano tem 52 semanas. Se você apoiasse esses 50 filmes, você poderia passar na TV Brasil toda semana um filme brasileiro inédito de baixo orçamento na programação da TV aberta. Até porque, não dá para você falar em universalização de acesso pensando só em sala de cinema. Isso seria uma revolução no audiovisual de longa-metragem no Brasil. E é

plenamente viável, isso custaria pouco. O que significa que seria possível um meio termo, você financiaria alguns filmes mais baratos, mas poderia continuar financiando os mais caros também.” (Marcelo Ikeda em entrevista concedida à autora)

Eduardo Valente é outro pesquisador que concorda com a necessidade de reformulação do parâmetro de “baixo orçamento” operado no nível federal. Em entrevista concedida à autora, Valente (atualmente funcionário da Ancine) explica que as referências de custo utilizadas pela secretaria ainda estão pautadas num período anterior à transformação das tecnologias envolvidas na produção de filmes:

“A SAv ainda trabalha com parâmetros de baixo orçamento de um cenário pré-digital, em que o “cinema cultural” significava outra coisa (por exemplo, era feito em película, com uma estrutura mais convencional, etc). É um parâmetro de ‘baixo orçamento’ dos anos 1990. Hoje em dia poderiam ser feitos 4 filmes de 300 mil em vez de 1 de 1,2 milhão, ou até 6 filmes de R\$ 200 mil! E isso não é uma tese, uma suposição; essas práticas já estão sendo feitas! Já são feitos filmes de R\$ 200 ou R\$ 300 mil! Então precisaria de uma adequação que levasse em consideração essas práticas. [...] Do jeito que é hoje, você financia só 10 ou 12 filmes de R\$ 1,8 milhão entre 400 ou 500 que são inscritos.... então isso precisa ser repensado dentro da SAv.” (Eduardo Valente em entrevista concedida à autora).

Recentemente, na esteira das reformulações previstas para a atuação da SAv (comentadas por Borgneth em *Mostra de Cinema de Tiradentes*, 2014d e mencionadas acima), houve uma mudança nos seus programas de fomento direto. Os editais lançados no início de 2014 pela entidade visaram principalmente a correção de desequilíbrios percebidos na produção cinematográfica (destaca-se a concentração de projetos de São Paulo e Rio de Janeiro, que foi amenizada com um acréscimo na pontuação aos projetos de Estados com baixo índice histórico de projetos contemplados). Outra mudança foi a implementação de uma “política afirmativa na Secretaria do Audiovisual, com o objetivo de corrigir desigualdades raciais e promover igualdade de oportunidades”. Por conta dessa diretriz, foram lançados os editais Curta-Afirmativo (para a produção de curtas-metragens dirigidos ou produzidos por jovens negros) e Carmen Santos (para a produção de curtas e médias-metragens dirigidos por mulheres) (SAv, 2014). A SAv também lançou 2 editais temáticos de curtas: para animação e voltados ao público infantil. Além disso, manteve dois editais tradicionais, o de curta-metragem (que selecionará 25 projetos para receberem o apoio de R\$ 70 mil cada¹⁰⁷) e o de

¹⁰⁷ Os curtas devem ter custo total de até R\$ 90 mil e será necessário no mínimo 20% de contrapartida de recursos de outras fontes ou na forma de bens economicamente mensuráveis.

documentário (que agora se chama *Longa Doc*, e selecionará 8 projetos para receberem R\$ 450 mil cada¹⁰⁸).

O edital de apoio para filmes de baixo orçamento que, apesar das debilidades, é bastante importante para o cenário independente¹⁰⁹, no entanto, não foi lançado nessa leva de novos chamamentos. Esse edital passou por um problema bastante grave em 2013, quando a seleção dos projetos contemplados foi divulgada (já com bastante atraso) e, depois de algum tempo, cancelada pelo MinC, que anunciou que faria uma nova seleção. Isso gerou bastante descontentamento, já que alguns dos realizadores que tinham sido anunciados como premiados já tinham dado início aos projetos, montado equipes e começado a executar algumas etapas do trabalho (ver Gragnani, 2013 e Tadárguila, 2013). O que ocorreu foi que a cláusula de regionalidade estabelecida pelo edital não foi cumprida: ele previa que um máximo de 3 projetos fossem contemplados por macrorregião, com um teto de 2 por estado; e na primeira seleção divulgada havia 4 da região Sudeste (sendo 3 de SP) e 4 do Nordeste. Segundo Anna Muylaert (in Tadárguila, 2013), o júri chegou a consultar a Secretária do Audiovisual na época da seleção (Ana Paula Santana) e ela teria autorizado o resultado, mas diante de uma ação movida na região Sul, a SAV decidiu realizar outra seleção. Os projetos *Bestiário* (de Carlos Dowling, PB), *Mãe só há uma* (de Anna Muylaert, SP) e *Nerds versus Zumbis* (de Alê Machado, SP), que tinham sido escolhidos na primeira seleção, ficaram de fora da segunda. Esse episódio, bem como a própria recorrência de troca de secretários da SAV em 2013¹¹⁰, associadas à crise da Cinemateca Brasileira (que também responde ao MinC), refletem um momento de fragilidade nas estruturas institucionais relacionadas ao cinema no país.

Outro ponto que merece destaque são as linhas de apoio do Fundo Setorial do Audiovisual, que também sofreram mudanças relevantes em 2013 – que podem abrir um espaço considerável para produções audiovisuais da nova geração. O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é um fundo criado em 2006 e destinado ao desenvolvimento da *cadeia produtiva* da atividade audiovisual no Brasil (FSA, 2014). O fundo é uma linha específica do FNC (Fundo Nacional de Cultura) e seus recursos são oriundos principalmente da Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, que as produtoras, distribuidoras e exibidoras pagam na veiculação, produção, licenciamento e distribuição de obras audiovisuais com finalidade comercial). O FSA atua sob o modelo de investimento retornável por participação nos resultados, que supõe um retorno do contemplado ao fundo caso o filme alcance

¹⁰⁸ Os documentários devem ter custo total máximo de R\$ 600 mil e será necessário no mínimo 20% de contrapartida de recursos de outras fontes ou na forma de bens economicamente mensuráveis.

¹⁰⁹ Todos os grupos analisados no Capítulo 2 costumam enviar projetos para esse edital, ainda que só o Alumbamento tenha conseguido ser selecionado com *Linz - quando todos os acidentes acontecem*, 2013, de Alexandre Veras.

¹¹⁰ Ana Paula Santana foi substituída por Leopoldo Nunes em novembro de 2012, e este último também foi exonerado em outubro de 2013, quando Mauro Borgneth assumiu o cargo.

algum lucro (se o filme não obtiver lucro, não há necessidade de retornar, pois ainda há um pensamento de que o cinema é uma atividade que precisa ser financiada). Por conta dessa prerrogativa do retorno, são priorizados filmes que podem ser explorados comercialmente.

Os recursos do FSA são utilizados para três programas de fomento ao desenvolvimento do setor audiovisual, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (PRODECINE), o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV, que apóia principalmente o desenvolvimento de conteúdos a serem exibidos na televisão) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infra-Estrutura do Cinema e do Audiovisual (PRÓ-INFRA).

O PRODECINE, que mais nos interessa destacar aqui, possui historicamente linhas de apoio à produção de longas (que podem ser acionadas tanto pela produtora quanto pela distribuidora), à complementação de recursos à produção e à comercialização, todas elas voltadas a filmes *com potencial de comercialização em salas de exibição*. Esse era um motivo de críticas bastante duras dos realizadores independentes (que também pagam a contribuição que compõe o fundo quando registram seus filmes).

“No FSA, a última diretoria decidiu que o fundo deveria beneficiar filmes com retorno comercial, para que o dinheiro retornasse para o fundo. Mas veja, eu paguei, no ano passado, 4 ou 5 Condecines, por que eu não tenho direito de usar esse fundo também?” (integrante da Duas Mariola em entrevista concedida à autora).

De fato, dentre os filmes selecionados para receber apoio do FSA nos últimos anos, predominam os de perfil bastante comercial: em 2010, foi contemplado o projeto de *E aí, comeu?* (2012), de Marcelo Joffily, um filme realizado em coprodução com a Globo Filmes, com orçamento de R\$ 5,5 milhões diversas celebridades da televisão no elenco. É o caso de questionar se um filme como esse teria necessidade de receber um investimento público direto, como é o caso do recurso proveniente do FSA – esse é o tipo de filme que conseguiria ser totalmente financiado via mecanismos de isenção fiscal, já que não teria dificuldades de encontrar empresas investidoras. Mas a opção do FSA, ao menos até 2013, parecia ser, de fato, a de apoiar esse tipo de produção – o próprio relatório anual do fundo de 2012 apresenta como um de seus méritos ter apoiado os 5 filmes de maior bilheteria do ano (FSA, 2014). No entanto, segundo Mário Borgneth, atual Secretário do Audiovisual, as diretrizes do FSA também estão sendo repensadas para possibilitar o acesso de novos realizadores e novos modelos de produção, especialmente de outros lugares do Brasil que não os tradicionais pólos de São Paulo e Rio de Janeiro (Borgneth in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014d).

Mudanças puderam ser notadas no chamamento lançado no final de 2013, em que o FSA incluiu também, entre suas linhas de fomento, uma destinada a “Projetos de produção de longas-metragens com propostas de linguagem inovadora e relevância artística”, cujo edital previa a:

“Seleção, em regime de concurso público, de projetos de produção independente de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem de ficção, documentário ou de animação, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento, destinada prioritariamente a projetos com propostas de linguagem inovadora e relevância artística, *com potencial de participação e premiação em festivais, que apontem para a experimentação e a pesquisa de linguagem, que sejam capazes de dialogar com seu público-alvo e de realizar seu potencial comercial na fatia de mercado específica que almejam.*” (FSA, 2014, destaques da autora)

Rosana Alcântara, diretora da Ancine, comenta que esse novo edital, que tem valor total de R\$ 20 milhões, responde a uma demanda antiga de muitos dos atores do setor, e que visa priorizar a relevância artística e a inovação de linguagem, no entanto, “sem deixar de lado, é claro, o compromisso com o desempenho comercial” (Alcântara in Seminário do Fundo Setorial do Audiovisual, 2014). Ela também menciona que, para esses filmes, “não será necessário, para a contratação, da existência de contrato prévio com uma distribuidora” (como ocorre nas outras linhas). Os resultados dessa seleção ainda não foram divulgados, mas a implementação dessa linha representa um avanço na atuação do fundo – e aqui, novamente, estamos partindo do princípio de que uma política ou programa público é melhor se ele consegue representar a diversidade de atores que compõem o “setor”.

No mesmo sentido, o PRODAV, que historicamente apoiava projetos audiovisuais (filmes ou outros projetos) destinados ao mercado de televisão aberta ou fechada, em 2013 lançou também um edital de apoio a Núcleos Criativos, cujo objeto é a

“Seleção, em regime de concurso público, de propostas de Núcleos Criativos para o desenvolvimento de Carteira de Projetos de obras audiovisuais seriadas e não seriadas, e de formatos de obra audiovisual, brasileiros de produção independente, destinados aos segmentos de televisão aberta e por assinatura, salas de exibição e vídeo por demanda, visando à contratação de operações financeiras.” (FSA, 2014)

Núcleo criativo é definido aqui como um “núcleo de profissionais organizado por empresa produtora brasileira independente para estruturação de dinâmica de Desenvolvimento de Carteira de Projetos de obras audiovisuais.” (FSA, 2014). Há dois avanços interessantes nessa nova linha: o primeiro, uma mudança de foco da “empresa produtora” para o “núcleo criativo”, que reflete uma percepção da existência de outras

formas organizacionais no campo do cinema (ainda que se exija a existência de produtora formalizada como agente que estrutura o núcleo). Além disso, essa linha de apoio não condiciona o investimento à entrega de obras prontas para serem comercializadas, mas sim ao *desenvolvimento de uma Carteira de Projetos*. Ou seja, trata-se de um apoio que foca menos no desenvolvimento de um *produto específico*, e mais no desenvolvimento de uma pesquisa continuada, realizada por um núcleo de pessoas e que resulta em diversos tipos de ações (as contrapartidas específicas podem englobar pilotos, ou roteiros, por exemplo). Esse tipo de apoio parece estar mais alinhado à lógica da produção artística do que unicamente à lógica do mercado.

A despeito das críticas, é importante ressaltar que a existência do FSA representa um grande avanço em relação à atuação do Estado no cinema. Segundo Rosana Alcântara, o fundo – cujo valor em 2014 atingiu a marca histórica de R\$ 400 milhões – marca uma retomada da capacidade do investimento direto do governo na produção (o mercado deixa de depender tanto dos mecanismos de incentivo fiscal) (Alcântara in Seminário do Fundo Setorial do Audiovisual, 2014). Eduardo Valente também comenta, em entrevista concedida, que o FSA marca uma nova modalidade de investimento em cinema no nível nacional, que, segundo sua expectativa, tende a “desafogar” as existentes até então:

“Antes da criação do FSA havia dois tipos de investimento básico no nível federal: as leis de incentivo, que por toda a sua estrutura acabam priorizando pessoas que tem acesso ao mercado, porque é preciso captar [embora essas leis também proporcionem editais como o da Petrobrás e do BNDES, que são importantes não privilegiam somente filmes comerciais]; e o investimento direto proveniente da SAV, que ficou responsável por financiar o ‘cinema cultural’ no nível federal (os curtas e os longas de baixo orçamento). Depois do FSA, esse cenário muda: você passa a ter um investimento direto do Estado (não é só mais pelo incentivo fiscal), mas que tem uma diferença básica em relação à SAV: há bem mais dinheiro [porque os editais da SAV dependem dos recursos passados pelo MinC para essa secretaria]. Mas o FSA tem uma lógica de retorno, então ele não foi feito inicialmente pensando no cinema cultural. No entanto, a meu ver, ele pode ajudar a desafogar tanto os editais quanto as leis de incentivo, de modo que sobre mais espaço para outros tipos de filme participarem. Com o FSA, os produtores não precisam ficar com um projeto pronto embaixo do braço esperando sair o edital X, e nem precisam ter relações pessoais para captar via lei de incentivo. Eu acho que isso vai desafogar os editais, acho que vai dar mais espaço para produtores menores. (Eduardo Valente em entrevista concedida à autora)

Destacamos por fim, ainda no que diz respeito à tabela apresentada, um outro ponto que dificulta o acesso de alguns realizadores aos programas de fomento: a

exigência, em quase todos os editais, de contrapartidas, normalmente na forma de outros recursos a serem investidos no projeto. Do ponto de vista da instituição que oferece o apoio, a contrapartida, em alguma medida, é algo que assegura que o filme de fato vai ser realizado. Em entrevista concedida, integrantes do grupo Filmes do Caixote deram um depoimento que nos ajuda a compreender esse ponto:

“Para um longa, quando você já conseguiu levantar um dinheiro grande, acabam vindo um monte de ‘dinheiros pequenos’ atrás. Porque, tendo uma parte grande do dinheiro, você já tem um ‘certificado’ de que o filme vai sair. Então, depois que o *Trabalhar Cansa* ganhou o fomento da Prefeitura [R\$ 600 mil] e um dinheiro do Pólo de Paulínia [R\$ 900 mil], foi fácil ganhar algumas coisas menores, como por exemplo o edital da Oi, empresa de telefonia. [...] *Então o primeiro dinheiro de um filme é o dinheiro mais difícil de conseguir. E existe uma perversão nesse modelo, que é uma tendência a premiar quem já está ganhando...*” (integrantes do Filmes do Caixote em entrevista concedida à autora, destaques da autora).

Como os valores aportados nos editais de filmes normalmente são altos (comparados ao universo dos fomentos de outras artes), e tendo em vista o histórico do período da Retomada (que inclui escândalos como o de filmes que captaram recurso e nunca foram finalizados), é natural que existam algumas barreiras de entrada. Mas, de fato, tendo em mente a pulverização dos produtores e as novas possibilidades de realização de filmes com orçamentos menores, a prerrogativa da contrapartida na forma de investimento de outras instituições é algo que poderia ser revisto.

4.1.2. PRINCIPAIS PROGRAMAS DE APOIO DO NÍVEL ESTADUAL

Como o objetivo deste capítulo é menos o de fazer uma análise das estruturas de governança relacionadas ao fomento ao cinema, e mais o de compreender as possibilidades de financiamento do cenário independente contemporâneo, a observação dos mecanismos de apoio para a produção de filmes dos níveis estadual e municipal (itens 4.1.2. e 4.1.3.) serão mais breves do que a realizada no item anterior (a), para o nível federal.

A tabela abaixo mostra os mecanismos de apoio à produção (sem considerar as leis de incentivo fiscal, como explicado anteriormente) disponíveis nos em que atuam os grupos de realizadores observados no Capítulo 2.

Tabela 4b: Principais programas de financiamento e apoio à produção de filmes - nível estadual

[illegible]

Um primeiro ponto importante de ser comentado é a variação considerável existente entre os mecanismos de apoio dos diferentes Estados. Como podemos observar na coluna *Valor total do edital*, enquanto o total de recursos disponíveis (considerando as categorias relacionadas à produção de filmes) no Ceará não chega a R\$ 4 milhões, em São Paulo ultrapassa os R\$ 15 milhões. Esses valores refletem não só a capacidade de arrecadação e de investimento dos Estados, de forma geral, como também: a prioridade dada às pastas de cultura dentro das agendas governamentais, o tamanho e o grau de mobilização das classes produtoras locais, e os parâmetros de custos de cinema de cada local (de modo que os altos valores dos editais de Rio de Janeiro e São Paulo não deixam de estar relacionados ao fato de os custos de produção serem inflacionados nesses locais).

Ainda que as cenas locais de cinema não dependam somente de investimentos diretos (sabe-se, por exemplo, que os mecanismos de isenção fiscal têm papel bastante importante no financiamento à produção, principalmente em Estados como São Paulo e Rio de Janeiro¹¹¹), a quantidade de recursos investidos pelos Estados certamente influencia na projeção que as cenas locais de cinema possuem no cenário nacional. Isso pode ser muito bem ilustrado pelo caso de Pernambuco. O edital de Fomento à Produção Audiovisual do Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura) totaliza um investimento de R\$ 11,5 milhões de reais (mais do dobro do valor investido pelo Estado do Rio de Janeiro, considerando-se todos os tipos de apoio direto oferecidos pelo mesmo). Segundo diversos dos entrevistados para esta pesquisa (como o realizador Marcelo Lordello, da Trinchira; Cléber Eduardo Miranda dos Santos, da Mostra de Cinema de Tiradentes e os realizadores, críticos e pesquisadores Marcelo Ikeda e Eduardo Valente), a projeção que a cena de Pernambuco vem ganhando nos festivais e salas de exibição tem como uma de suas principais causas o edital do Funcultura.

Em 2012, diversos longas pernambucanos foram premiados nos maiores festivais nacionais. Podemos listar *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho (melhor filme na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, além de prêmios em Gramado, entre outros); *Domésticas*, de Gabriel Mascaro (Prêmio Saruê no Festival de Brasília); *Eles voltam*, de Marcelo Lordello (melhor filme em Brasília, dividido com *Era uma vez eu*, *Verônica*, de Marcelo Gomes, outro pernambucano); e *Boa sorte, meu amor* (de Daniel Aragão, que também ganhou alguns prêmios em Brasília, além de ter sido premiado em Locarno).

O caso de Pernambuco mereceria um estudo à parte e mais aprofundado, que não poderá ser realizado aqui. O próprio edital Funcultura é resultado do desenvolvimento de uma cena de cinema que tem suas origens numa longa trajetória de efervescência cultural que se inicia principalmente a partir do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, ainda na passagem dos anos 1980 para

¹¹¹ Como mostram os dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Ancine, esses dois Estados são líderes em captação via mecanismos de isenção fiscal.

os 1990 – e que originou o movimento *manguebeat* (ver Samuel Paiva, 2008; Calazans, 2008; Almeida, 2013). A cena de cinema pernambucana (e mais especificamente recifense) já está em sua segunda geração, se considerarmos que o núcleo que se desenvolveu em torno de Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Claudio Assis e a equipe da produtora Parabólica Brasil foram os primeiros realizadores a plantarem as sementes cujos frutos são colhidos pela jovem geração de hoje. O edital de Fomento à Produção Audiovisual do Funcultura, existente desde 2007, é um dos frutos dessa trajetória: segundo Almeida (2013), os próprios cineastas reivindicaram a existência de um edital específico para as atividades de cinema e audiovisual. Vale mencionar que, dos Estados listados, somente o Ceará não possui um edital específico para o audiovisual – o setor é só uma linha de um edital mais geral de fomento às artes.

Seguindo a linha de observações que realizamos no item anterior, vale mencionar aqui que a enorme maioria dos editais estaduais também privilegia filmes de longa-metragem que sejam destinados a exibição prioritária em salas de cinema – à exceção do Ceará, que amplia sua definição para salas e *festivals*, como podemos ver na coluna *Definição do objeto* e os de Minas Gerais (que, no entanto, exige que os projetos sejam aprovados na Lei do Audiovisual para concorrer na maioria das categorias, já que se trata de um apoio misto: um edital cuja origem dos recursos é de isenção fiscal da Cemig, da mesma forma como ocorre com o Programa de Fomento ao Cinema Paulista, que tem recursos oriundos da Sabesp). Vale comentar que a exigência de que o projeto tenha sido aprovado na Lei do Audiovisual também pode significar uma barreira de entrada para produtores menores ou mais jovens.

Em relação à exigência de contrapartidas, o edital de Pernambuco fornece valores fechados para o apoio na categoria produção de longa-metragem, ficando a critério do proponente complementar ou não esse recurso. E os editais de São Paulo, via de regra, trabalham com a prerrogativa da complementação de recursos, ou com linhas de apoio a etapas específicas (por exemplo, só para a etapa de finalização), o que também já implica que esse não será o único recurso captado pelo filme.

Por último, em relação aos orçamentos dos filmes, os editais de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Pernambuco são os que apresentam mais abertura a filmes de baixo orçamento, sendo que os dois primeiros colocam projetos menores para concorrer em categorias específicas, algo bastante positivo, que evita que esses projetos sejam julgados a partir dos mesmos critérios de seleção de projetos mais caros (ver Seleção Pública de Projetos para apoio financeiro à Produção de Longa-Metragem de Baixo Orçamento, do Rio de Janeiro; e coluna *Valores para as principais categorias de apoio* do edital Filme em Minas Programa de Estímulo ao Audiovisual - Categoria Produção de Longa-Metragem, que mostra que os projetos são separados em categorias de orçamento para a análise).

Vale comentar, pontualmente, que a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e toda a sua linha de editais da (não só a linha de Cinema e Vídeo) foi objeto de grandes polêmicas entre os anos de 2011, 2012 e 2013. Em 2011, a seleção de projetos para Cinema e Vídeo passou por várias inconsistências, que envolveram desde atraso nos resultados até irregularidades que poderiam até ter sido motivo de cancelamento do concurso (como, por exemplo, a inclusão de uma etapa de *pitching* que não estava prevista no edital e a não divulgação das notas finais de cada projeto, que era prevista). O Alumbramento, à época, lançou uma carta pública que gerou bastante mobilização nas redes sociais e nas mídias e desencadeou a manifestação de artistas de diversas áreas. Vieram à tona suspeitas de que o edital já estaria com “cartas marcadas” (já que muitos dos participantes foram ou tentaram ser desclassificados por motivos que não estavam previstos no edital, e outros não teriam sido avisados da etapa de *pitching* a tempo de estarem presentes, como relatam as manifestações reunidas na página criada pelo Alumbramento¹¹²). Após governador Cid Gomes ter trocado a equipe da Secretaria de Cultura e prometido uma transformação na pasta, algumas novas políticas foram iniciadas, mas o fato é que, em 2013, o edital da Secult voltou a ser notícia de jornais (ver Batista, 2013). Mais uma vez, os resultados não foram liberados no prazo, houve suspeitas de não pagamento dos pareceristas, e a classe artística novamente se mobilizou para que uma investigação fosse conduzida na secretaria. É possível, que, diante desse cenário, algumas mudanças ocorram nos mecanismos de apoio do Estado do Ceará no médio prazo.

4.1.3. PRINCIPAIS PROGRAMAS DE APOIO DO NÍVEL MUNICIPAL

A tabela abaixo mostra os mecanismos de apoio à produção (sem considerar as leis de incentivo fiscal, como explicado anteriormente) disponíveis nos municípios em que atuam os grupos de realizadores observados no Capítulo 2.

¹¹² Ver a carta e os comentários em: <http://traumaeditalsecult.blogspot.com.br/2011/12/normal.html#comment-form> (acesso em abril de 2014).

Tabela 4c: Principais programas de apoio e financiamento à produção de filmes - nível municipal

[illegible]

Um primeiro ponto a ser destacado é que somente os municípios de Rio de Janeiro e São Paulo possuem mecanismos de apoio a filmes de longa-metragem. Os municípios, via de regra, possuem menor capacidade de investimento, e o fato de a produção de longa-metragem normalmente ser mais cara faz com que eles tenham a percepção de que “não compensa” investir nesse tipo de produto – acaba sendo mais proveitoso quebrar o montante em apoios a produções mais baratas. Em entrevista, Caroline Louise, produtora do Alumbramento, contou-nos que o próprio secretário da cultura de Fortaleza (Magela Lima), em reunião com os produtores, teria afirmado que não está nos planos da Secultfor bancar um edital de longa-metragem no curto e médio prazo, pelo fato de a cidade não ter recursos. Vale mencionar, todavia, que todas as cidades listadas possuem leis municipais de isenção fiscal para incentivo à cultura, de forma que alguns filmes (que tenham facilidade para realizar captação com empresas) podem ser financiados por esse caminho.

Um ponto positivo dos editais de curta-metragem é que eles, via de regra, aceitam inscrições feitas por pessoas físicas, o que facilita a entrada de novos realizadores. Isso ocorre principalmente porque os valores são menores (a exigência da produtora formalizada e cadastrada na Ancine como proponente é uma forma de garantir que o recurso não vá ser perdido, o que faz sentido quando se pensa em valores muito grandes). O edital de Fortaleza é o que oferece prêmios menores, no valor de R\$ 20 ou 10 mil por projeto – trata-se também de um edital que não é específico para cinema e audiovisual, mas que contempla várias linguagens artísticas. Os realizadores associados ao Alumbramento já utilizaram esse apoio para diversos filmes de curta-metragem – um dos mais recentes é *Odete* (2012), realizado em parceria com a Teia (dirigido por Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti e Clarissa Campolina), que foi premiado no festival de Oberhausen, na Alemanha.

Uma prática relativamente comum no cenário do jovem cinema independente é a de usar apoios de curta-metragem para realizar longas. Isso ocorreu com *Doce Amianto* (2013), longa de Guto Parente, do Alumbramento, que chegou a estrear em circuito comercial, distribuído pela Vitrine Filmes, feito com recursos do edital municipal de apoio à produção de curta-metragem de Fortaleza; e, em parte, com *Eles Voltam* (2012), de Marcelo Lordello, da Trincheira, melhor filme em Brasília em 2012 e que também teve circulação comercial (via Vitrine), que foi todo rodado com o prêmio do edital de curtas da prefeitura do Recife e depois finalizado com um edital específico do Funcultura¹¹³. Nesses casos, os realizadores editam e entregam o curta que serve de

¹¹³ *Doce Amianto* é um filme bem mais experimental, com poucas locações e que, esteticamente, assume uma certa precariedade como estilo. Trata-se de um filme, portanto, cuja proposta estética se adapta a um padrão de baixíssimo orçamento. É bastante diferente, nesse sentido, de *Eles Voltam*, um filme com várias locações (que exigem uma estrutura maior de produção no local, como também envolve deslocamentos, hospedagens, etc), com cenas noturnas, com mais atores, com um fio narrativo menos difuso (o que impõe a necessidade de uma preocupação com a continuidade das cenas e traz dificuldades específicas tanto para a montagem quanto para a própria produção), e que precisou de um aporte extra para ser finalizado – esse aporte do Funcultura possibilitou, segundo Lordello, além da finalização em película, de

contrapartida ao edital, e optam por fazer o longa – ou ao menos iniciá-lo – aproveitando esse mesmo apoio.

Destaca-se ainda, da tabela, o montante de investimentos feitos pela RioFilme, que não só é muito superior ao dos demais municípios como também ultrapassa o investimento de muitos Estados. A RioFilme Distribuidora de Filmes S.A é uma empresa pública da Prefeitura do Rio de Janeiro (vinculada à Secretaria Municipal de Cultura), que foi criada em pleno momento de crise do governo Collor pela Lei municipal número 1.672 (de 25 de janeiro de 1991). A empresa nasce como uma tentativa de continuar a empreitada que vinha sendo conduzida pela Embrafilme – e surge, à época, como a única distribuidora exclusiva de produções nacionais (Gatti, 2008 e Chaia, 1995). Segundo esses autores, a RioFilme teve um papel fundamental na Retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, tendo lançado títulos de bastante sucesso como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Desde os anos 1990, com o objetivo de fomentar a indústria audiovisual carioca – há um pensamento industrial presente desde o surgimento da empresa, assim como havia na Embrafilme –, a RioFilme também conduz ações de fomento ao circuito de exibição (mostras, feiras, entre outras) e mesmo à formação de públicos (Chaia, 1995, menciona programas de formação em escolas e iniciativas como a de um tíquete-cinema para trabalhadores já no início dos anos 1990).

Seguindo a tendência das grandes distribuidoras, a RioFilme, ainda nos anos 1990, diversificou sua atuação para o fomento à produção. Também é notável, na atuação da empresa, a prática de trabalhar com um portfólio variado de tipos de filmes: com os filmes mais comerciais possibilitando o investimento num certo cinema de cunho mais cultural (é notável, por exemplo, que desde 1995 a empresa invista na produção de curta-metragem, um formato pouco comercial, via seleção de projetos por edital).

Segundo o site da RioFilme, em 2009 a empresa passa por uma mudança de diretriz, passando a funcionar como uma agência de desenvolvimento do mercado carioca, estabelecendo parcerias com outras distribuidoras nacionais e com o governo estadual. Nessa mudança, a empresa também passou a priorizar filmes que alinhassem valor artístico a valor comercial¹¹⁴.

A RioFilme trabalha basicamente com duas linhas de investimentos, a dos reembolsáveis, que prevê retorno financeiro para a empresa, e a de não-reembolsáveis, que “prioriza o retorno cultural”, cujo maior programa é o FAC (Fomento ao Audiovisual Carioca). Em 2011, o FAC contou com mais de R\$ 15 milhões de recursos, o que fez com que o programa de apoio fosse o segundo maior do Brasil (só perdendo para o

correções de som e mixagem, a captação de algumas cenas que não puderam ser gravadas na etapa de produção.

¹¹⁴ A mudança provavelmente esteve relacionada a um processo de saturação que a empresa teria enfrentado nos anos 2000. Segundo Gatti (2008), em 1999 a RioFilme alcançou seu pico de distribuição com *Central do Brasil* e, depois disso, observou-se uma tendência de acomodação no número de títulos lançados por ano (numa média de 11 por ano), o que o autor associa a um limite na capacidade operacional da empresa. A associação a outras produtoras e a reformulação das diretrizes de atuação em direção à priorização de produtos que gerem mais retorno podem estar relacionadas a esse processo de saturação.

da própria SAV). O programa de investimentos não reembolsáveis existe desde 2011 e conta com editais específicos para Desenvolvimento de Longa-Metragem, Desenvolvimento de Conteúdo para TV, Produção de Curta-Metragem, Produção e Finalização de Longa-Metragem, Produção de Documentário para TV (em parceria com o Canal Brasil), além de seleções de projetos para distribuição e produção de mostras/festivais (a edição de 2013 do programa contou com um investimento total de R\$ 11,5 milhões, o mesmo valor mobilizado pelo edital do Estado de Pernambuco).

Depoimentos dos entrevistados, bem como uma pesquisa aos resultados das seleções da linha de investimentos não-reembolsáveis, mostram, no entanto, que a diferenciação entre uma cartela de filmes que tem potencial de gerar retorno comercial e outra que prioriza o retorno cultural não parece demonstrar muita coerência. Entre os projetos contemplados pela segunda linha (retorno cultural) em 2012, estão, por exemplo, *Qualquer gato vira lata 2* (apoiado na categoria Desenvolvimento de Projetos de Longa-metragem), filme coproduzido pela Globo Filmes, com celebridades no elenco e continuação da comédia romântica *Qualquer gato vira lata*, adaptação do livro (que também já foi uma peça de bastante sucesso comercial) *Qualquer gato vira lata tem uma vida sexual mais saudável que a nossa*, de Juca de Oliveira. Outro projeto contemplado na linha de investimentos não-reembolsáveis foi *Flores Raras* (que ganhou apoio para finalização), filme de Bruno Barreto de 2013 que teve orçamento total de R\$ 13 milhões; ou ainda *Faroeste Caboclo* (que ganhou R\$ 200 mil para finalização), também coproduzido pela Globo Filmes, com celebridades no elenco e com custo total de cerca de R\$ 10 milhões. Não é o caso aqui, de questionar o “retorno cultural” dessas produções, mas sim de questionar, em primeiro lugar, se elas não deveriam competir na linha de investimentos reembolsáveis (já que têm enorme potencial de exploração comercial) e, em segundo lugar, se os recursos da linha de financiamento não-reembolsáveis não seriam mais bem aproveitados por projetos de valor cultural que tivessem menos fontes de financiamento disponíveis. *Flores Raras*, por exemplo, recebeu R\$ 400 mil para finalização, o que representa somente 3% do seu orçamento total (basicamente composto por recursos captados via lei de incentivo fiscal) – o que nos faz questionar: o filme realmente precisaria desses R\$ 400 mil de investimento não-reembolsável? Os produtores não teriam facilidade de conseguir esse pequeno montante no mercado (com Glória Pires no elenco e Bruno Barreto na direção)? Esses R\$ 400 mil não fariam mais diferença em projetos menores e com menos possibilidades de financiamento?¹¹⁵ Vale pontuar, no entanto, que o fato de um projeto da Duas Mariola ter sido contemplado com um valor de cerca de R\$ 300 mil na edição de 2013 da linha Produção de

¹¹⁵ Vale lembrar algo mencionado no Capítulo 3, sobre os investimentos feitos por fundos internacionais como o Hubert Bals, que tendem a priorizar projetos em que o investimento é realmente necessário, levando em conta, na análise, as outras possibilidades de financiamento do filme. Diante da grande quantidade de projetos que não têm tanto potencial comercial mas que justificam sua realização pelo valor artístico/cultural e da escassez de formas de apoio a esse cinema, a nosso ver, essa é uma prática mais adequada.

Documentários para a TV (*A morte de JP Cuenca*) pode indicar que exista uma mudança em andamento.

4.2. OUTRAS PERSPECTIVAS DE FINANCIAMENTO

4.2.1. FUNDOS INTERNACIONAIS

Como já foi mencionado no Capítulo 3, uma fonte de recursos que tem se tornado cada vez mais importante para os realizadores do jovem cinema contemporâneo são os fundos internacionais. Segundo a produtora Sara Silveira, da Dezenove, muitas vezes obter recursos fora do país é mais fácil do que obtê-los internamente – num movimento semelhante ao que ocorre com o reconhecimento em sua forma simbólica.

A tabela abaixo lista alguns dos principais fundos utilizados pelos jovens realizadores independentes¹¹⁶.

¹¹⁶ A autora agradece a Larissa Figueiredo e Rafael Urban pelas sugestões de fundos importantes a serem analisados.

Tabela 4d: Principais fundos internacionais de apoio à produção de filmes

Fundo	País	Categorias	Valores (2014)	Regiões elegíveis	Precisa de parceria com empresa local?	Outros critérios elegibilidade	Filmes brasileiros apoiados	Edição	Apoio
Hubert Bals Fund (Festival de Roterdã)	Holanda	Roteiro e desenvolvimento de projeto e Pós-produção (longa metragem - ficção ou documentário)	Roteiro e desenvolvimento de projeto: 10 mil EUR; Pós-produção (20 mil EUR)	Países em desenvolvimento pela definição da OECD	Não	O HBF só apoia projetos "com grandes possibilidades de obter o resto de seu financiamento". Aplicantes devem ter (e, se possível, indicar na inscrição) outros financiadores.	A febre do rato (Cláudio Assis)	2005 (1ª edição)	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							Antonia (Tata Amaral)	2005	não informado (pós-prod)
							A casa de Alice (Chico Teixeira)	2006	não informado (pós-prod)
							Sobre a tristeza que matou Glauber (Marina Dias Weis)	2006	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							Deserto feliz (Paulo Caldas)	2006	não informado (pós-prod)
							Tatuagem (Hilton Lacerda)	2007	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							A festa da menina morta (Matheus Nachtergaele)	2007	não informado (pós-prod)
							Fim da linha (Gustavo Steinberg)	2007	não informado (pós-prod)
							Histórico de violência (futuro O som ao redor, Kleber Mendonça Filho)	2009	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							O lixo nosso de cada dia (Philippe Barcinski)	2009	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							Bull Down! (Gabriel Mascaro)	2010	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							A alegria (Felipe Bragança e Marina Meliande)	2010	não informado (pós-prod)
							The river's bend (Felipe Bragança)	2011	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							O som ao redor (Kleber Mendonça Filho)	2011	não informado (pós-prod)
							The wife of the man who eats laser beams (Hervé Marins Jr)	2011	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							Imagination is a form of memory (Flavia Castro)	2011	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							Girimunho (Hervé Marins Jr e Clarissa Campolina)	2011	não informado (pós-prod)
							A happy death (Eduardo Nunes)	2012	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							Elon Rabin não acredita na morte (Ricardo Alves Jr)	2012	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							O Rio nos pertence (Ricardo Pretti)	2012	não informado (pós-prod)
							O uivo da gaita (Bruno Safadi)	2012	não informado (pós-prod)
							Pendular (Júlia Murat)	2012	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
							Mormaço (Marina Meliande)	2013	não informado (roteiro e desenvolvimento projeto)
Aide aux cinémas du monde (Centre National du Cinéma e Institut	França	Produção e finalização	Produção: até 250 mil EUR/projeto; Finalização: até 50 mil	Todas	Sim	Entre 50 e 75% do valor do apoio deve ser executado pela empresa francesa. A entrada é mais difícil	As boas maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas) (a página só disponibiliza os contemplados de 2012 a 2014)	2013	não informado (produção)
Woird Cinema Fund (Berlinale)	Alemanha	Produção e distribuição (longa metragem)	Produção: máximo de 80 mil EUR por projeto; Distribuição: máximo de 10 mil EUR por projeto (longa)	América Latina, América Central e Caribe, África, Oriente Médio, Ásia Central, Sudeste Asiático e região Caucásica	Sim (pode ser coprodutor ou distribuidor)	Produção: o valor total do filme contemplado precisa estar entre 200 mil EUR e 1 milhão EUR	Girimunho	2011	30 mil EUR (prod)
							Ato dos homens (Kiko Goifman)	2006	25 mil EUR (prod)
							Filme-fobia (Kiko Goifman)	2008	25 mil EUR (prod)
							O céu de Suely (Karim Ainouz)	2008	25 mil EUR (prod)
Visions Sud Est	Suíça	Produção (longa ficção) e pós-produção (longa ficção ou documentário)	Ficção: máximo 50 mil francos suíços (aprox. 40 mil EUR) para produção e máximo de 20	África, América Latina, Ásia, Leste Europeu (só países não membros da UE)	Não (mas exige direitos de exibição na Suíça)	Produção de longas de ficção: só apoiam projetos que já tenham levantado 30% do seu orçamento total.	O Touro (Larissa Figueiredo)	2014	10 mil francos suíços (pós-produção)
							Sopro (Marcos Pimentel)	2013	10 mil francos suíços (pós-produção)

Fonte: elaboração da autora

Obs: Recorte adotado para filmes brasileiros contemplados pelo Ibermedia: 2004 a 2013.

O já mencionado Hubert Bals Fund (HBF), do Festival de Roterdã, é sem dúvidas o fundo mais importante de apoio ao jovem cinema independente do Brasil (e, possivelmente, do mundo todo). Como mostra a tabela, são 24 filmes apoiados entre 2005 e 2013. Apesar de o valor do apoio ser relativamente baixo (até 10 mil euros na categoria roteiro e desenvolvimento e até 20 mil euros na categoria pós-produção), um ponto que facilita bastante o acesso de jovens realizadores ao fundo é a isenção da necessidade de ter uma empresa parceira local – exigência presente, por exemplo, para acessar recursos do fundo Aide aux cinémas du monde, da França, World Cinema Fund, da Berlinale (Alemanha) ou da linha de coprodução do Ibermedia, que oferecem montantes maiores.

Como forma de garantia de que o filme vai mesmo ser realizado, os fundos via de regra exigem, na seleção, comprovações de que o filme tem chances de captar o restante do orçamento necessário para a sua execução – o fundo Visions Sud Est, por exemplo, exige, para a linha de apoio para produção de ficção (em que os aportes são maiores), comprovante de que 30% dos recursos do orçamento total já tenham sido levantados; o Hubert Bals define, em suas regras de participação, que só apóia projetos com grandes possibilidades de obterem o restante do financiamento; e o Ibermedia também privilegia proponentes que indicam que conseguirão captar o restante do valor necessário para realizar o projeto (principalmente na linha de coprodução de longas de ficção, em que o aporte é um empréstimo que precisa ser reembolsado depois). Em relação essa linha do Ibermedia, a prerrogativa do reembolso faz com que projetos com perfil um pouco mais comercial tendam a ser privilegiados. Ainda assim, o escopo de projetos apoiados recentemente varia bastante, incluindo projetos com perfil menos comercial (como os filmes de Paulo Caldas e Philippe Barcinski, Clarissa Campolina e Helvecio Marins Jr, Rubens Rewald).

O Hubert Bals, os fundos da Berlinale (World Cinema Fund) e do International Film Festival Amsterdam (IDFA Bertha Fund, antigo Jan Vrijman Fund) são os mais importantes no financiamento de filmes de orçamentos mais baixos, que ainda encontram dificuldades de levantarem fundos no Brasil. É interessante citar o caso de *Girimunho*, coprodução Teia e Dezenove, assinada por Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr, que conseguiu o apoio de diversos fundos: World Cinema Fund para produção, Hubert Bals para pós-produção, Ibermedia para coprodução. Isso foi possibilitado pelo estabelecimento de parcerias de coprodução com uma empresa alemã (Autentika) e uma espanhola (Eddie Saeta).

Como a maioria dos fundos internacionais exige que o proponente esteja associado a uma produtora ou distribuidora de seu país de origem para poder receber o aporte, convém esclarecer que a ampliação do uso desses fundos por parte dos realizadores brasileiros reflete não só o aumento da busca motivada pela percepção de uma falta de espaço para um determinado tipo de cinema no campo nacional, como também um avanço na própria legislação brasileira referente à coprodução internacional.

A Instrução Normativa no 106, de 24 de julho de 2012 (Ancine, 2012), que dispõe sobre o reconhecimento de obras realizadas em coprodução como produtos brasileiros e sobre a possibilidade de essas obras terem acesso a recursos nacionais, define coprodução como uma “modalidade de produção de obra audiovisual, realizada por agentes econômicos que exerçam atividade de produção, sediados em 2 ou mais países, que contemple o compartilhamento das responsabilidades pela organização econômica da obra, incluindo o aporte de recursos financeiros, bens ou serviços e compartilhamento sobre o patrimônio da obra entre os coprodutores” (Ancine, 2012).

Segundo dados da Ancine (Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2014), o número de coproduções internacionais vem se mostrando crescente nos últimos anos: sai de 1 ocorrência em 2005 e chega a 21 coproduções realizadas em 2013 (totalizando 82 no período 2005-2013). Dentre as produtoras brasileiras que mais realizaram coproduções internacionais no período (2005 a 2013), estão a Videofilmes, com 7, e a Dezenove, com 5 filmes. Tanto Kraul (2008) quanto Chalupe (2011) reconhecem que o aumento das coproduções reflete também o próprio crescimento da indústria brasileira de filmes. Para Chalupe, esse aumento é um dos resultados de um processo mais amplo de consolidação da indústria brasileira nos últimos anos: o momento de “estabilidade” trazido pela Retomada teria se refletido, no mercado internacional, primeiro por uma expansão das possibilidades de circulação dos nossos filmes – notável pelo aumento de sua participação em festivais internacionais e mesmo em salas comerciais/canais de televisão da Europa, Ásia e América Latina – e, num segundo momento, por um aumento do número de coproduções internacionais (Chalupe, 2011, pp. 188-9).

Veríssimo (2008) cita a importância do Programa Cinema do Brasil, parceria entre a Apex (Agência Brasileira de Promoção a Exportações e Investimentos) e o Ministério da Cultura, criado em 2006 para estimular a inserção internacional do nosso cinema – levando filmes brasileiros para festivais internacionais e promovendo encontros de negócios. O autor também destaca os acordos internacionais de coprodução, estabelecidos bilateralmente (hoje temos acordo com 10 países) ou no âmbito multilateral (como o convênio de coprodução cinematográfica Ibero-Americana), e que estabelecem condições para facilitar essas parcerias.

Como acesso a fundos ou outras possibilidades de financiamento internacionais via de regra pressupõem o estabelecimento de uma coprodução com uma empresa do país em questão, vale chamar a atenção, mais uma vez, para a importância de espaços como o CineMart do Festival de Roterdã ou o Marché du Film, em Cannes – espaços em que projetos de filmes selecionados têm a oportunidade de se reunir com possíveis coprodutores, que normalmente são outras empresas de produção ou mesmo empresas de distribuição. No cenário brasileiro, destaca-se o Brasil CineMundi – International Coproduction Meeting, que faz parte da programação oficial da Mostra Cine BH há 4 anos. No mesmo modelo que os programas citados de festivais internacionais, o

Brasil CineMundi propõe encontros de negócios entre realizadores e potenciais coprodutores, oficinas, workshops entre outras ações para uma lista de projetos selecionados para fazer parte do programa. Um ponto interessante é que a seleção para o Brasil CineMundi privilegia em novos realizadores, que estejam no máximo em seu terceiro longa-metragem (ou que já tenha dirigido mais de três mas ainda não tenha estabelecido relação de coprodução internacional). Na edição de 2013, o Brasil CineMundi recebeu filmes de Marina Meliande, da Duas Mariola (Mormaço, que foi o melhor projeto eleito pelo júri); Marcelo Lordello, da Trincheira; Marco Dutra e Caetano Gotardo, do Filmes do Caixote; Michael Wahrmann (diretor de *Avanti Popolo*, 2012), entre outros jovens realizadores já mencionados aqui. Programas como o Brasil CineMundi ainda são escassos nos festivais brasileiros, apesar de amplamente praticadas nos festivais internacionais, como mostramos no Capítulo anterior. A nosso ver, esse tipo de ação é central inclusive para quebrar o abismo que ainda hoje existe entre as ideias de “filmes de salas de exibição” e “filmes de festivais”, já que esses programas também estimulam que os filmes que circulam nos festivais sejam comprados por distribuidores para serem exibidos em circuitos comerciais.

Num contexto como o brasileiro, em que ainda há poucas possibilidades de apoio para filmes de longa-metragem feitos em moldes menos industriais (até pelo fato de o principal critério de seleção estipulado pela Ancine ainda ser a capacidade de o filme gerar público em salas de exibição), o financiamento internacional via fundos ou coproduções, portanto, aparece como um caminho interessante para viabilizar as produções. No depoimento de Eduardo Valente (cujo longa *No meu lugar*, produzido pela Videofilme e com coprodução de uma empresa portuguesa): “A vantagem principal é conseguir se ‘desestrangular’ das restrições do modelo de produção brasileiro, que, ao menos no que se refere ao chamado cinema de autor, é restritivo ao extremo [...] A coprodução abre portas, permite que a gente fuja do gargalo dos editais”. (Valente in Veríssimo, 2008). Ou ainda, no depoimento de Marina Meliande, da Duas Mariola:

“Atualmente, vivemos uma saia justa, porque Brasil é um país que está ‘bombando’ perante os olhos dos europeus, enquanto a maioria deles (a Holanda, por exemplo, que tem o fundo Hubert Bals) está em crise. E eles querem colocar dinheiro em projetos em que eles sejam fundamentais – se eles percebem que vão colocar dinheiro num filme que vai ter muito mais dinheiro de outras fontes, eles acham que não há necessidade e não investem [uma lógica bem diferente da das instituições brasileiras, vale observar]. Então o pessoal do Hubert Bals já chegou a me perguntar: o Brasil ainda tem que estar na nossa lista de países elegíveis? E eu falo: pelo amor de Deus, sim! Tem um tipo de cinema no Brasil que ainda precisa muito de apoio como os do fundo Hubert Bals! *Porque a gente realmente tem muito dinheiro no país, mas estão investindo num outro cinema.*” (Marina Meliande em entrevista concedida à autora, destaques da autora)

4.2.2. FINANCIAMENTO POR AGENTES PRIVADOS

Por fim, vale mencionar algumas estratégias de financiamento ou complementação de recursos junto a agentes privados, que, apesar de ainda serem raras, podem representar possibilidades interessantes de viabilização dos filmes. Comentaremos brevemente 3 exemplos de financiamento desse tipo, em ordem crescente de tamanho do montante envolvido: a finalização do filme *Com os punhos cerrados* (Alumbramento) via *crowdfunding*, a Operação Sonia Silk (o arranjo que consideramos mais interessante para os fins deste trabalho) e a produção de *Quando eu era vivo* (2014, filme da RT features que teve como diretor Marco Dutra, do Filmes do Caixote).

O primeiro exemplo envolve o *crowdfunding*, estratégia de financiamento coletivo de projetos de indivíduos ou grupos, possibilitada por plataformas como o *Catarse* – em que o apoio normalmente é retribuído com remunerações simbólicas, como citação nos créditos do filme/disco/livro em questão, ou mesmo com pequenas retribuições materiais, como cópia do produto, cartaz, entre outras). *Com os punhos cerrados*, filme ainda não lançado de Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes, do Alumbramento, teve sua finalização possibilitada por um apoio desse tipo. O filme foi filmado com recursos próprios e sem remuneração aos participantes (contando “com a dedicação e o envolvimento de uma equipe maravilhosa que acreditou imensamente no filme para que ele pudesse sair do papel e ser realizado [...e de] outros amigos que nos apoiaram emprestando equipamentos, cedendo espaços e objetos”, segundo a página do projeto no *Catarse*¹¹⁷). Para a etapa de finalização, no entanto (por se tratar de “um processo complexo e delicado que necessita de estrutura, aparatos e profissionais específicos”), foram solicitados e levantados R\$ 30 mil via financiamento coletivo.

Segundo informações disponíveis na página do projeto, o montante de recursos seria dividido da seguinte forma:

“Com o que vamos gastar:
Correção de cor – R\$6.000
Mixagem – R\$6.000
Montagem – R\$6.000
Projeto gráfico – R\$3.000
Impressão de material gráfico e dvd's – R\$600
Tradução – R\$1.000
Legendagem – R\$1.000
Catarse – R\$3.900
Gastos de Produção – R\$2.500
Total – R\$30.000” (Com os punhos cerrados - Catarse, 2014)

¹¹⁷ <http://catarse.me/pt/comospunhoscerrados> (acesso em maio de 2014)

É interessante observar que o valor arrecadado, ainda que pequeno, é superior ao valor concedido pelo edital de curta-metragem da Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza, que o Alumbramento costuma utilizar em diversos projetos, e até semelhante a alguns montantes oferecidos por fundos internacionais. Esse tipo de estratégia de financiamento pode representar uma maneira mais ágil de conseguir pequenas verbas – não condicionada, por exemplo, à espera pela próxima edição de um edital ou pelo próximo chamamento para um fundo, e que não exige a inscrição de um projeto tão detalhado.

Como as “cotas” de investimento são variadas, é possível atrair colaboradores de diferentes perfis. *Com os punhos cerrados*, por exemplo, teve 2 apoiadores que concederam R\$ 1.000,00 ou mais cada um; 8 que colaboraram com valores entre R\$ 500,00 e R\$ 999,00; 8 que colaboraram na faixa de R\$ 300,00 a R\$ 499,00; 26 na faixa entre R\$ 200,00 a R\$ 299,00; 44 na faixa de R\$ 100,00 a R\$ 199,00; 70 na faixa de R\$ 50,00 a R\$ 99,00 e 64 apoiadores na faixa entre R\$ 20,00 e R\$ 49,00; tendo arrecadado R\$ 30.847,00.

Uma das dificuldades desse mecanismo de financiamento é que o projeto só tem êxito se o valor integral solicitado é alcançado – se o Alumbramento tivesse conseguido levantar, suponhamos, R\$ 20 mil, os recursos teriam sido devolvidos aos investidores, já que o valor solicitado de R\$ 30 mil não teria sido atingido (essa é uma forma de garantir que o projeto seja, de fato, executado e o dinheiro não se perca). E como a existência de cotas pequenas é fundamental no desenho das estratégias de financiamento coletivo – já que a ideia é pulverizar os custos –, é necessário que muitas pessoas apoiem o projeto (*Com os punhos cerrados* contou com 222 apoiadores). Dessa forma, trata-se de um mecanismo que depende do reconhecimento do proponente (de seu capital simbólico), bem como da extensão de sua rede de relacionamentos (de seu capital relacional). Certamente o fato de os 3 diretores e o grupo Alumbramento já terem acumulado um prestígio considerável no cenário independente e no próprio campo do cinema (principalmente depois do sucesso de *Estrada para Ythaca*, de 2010), colaborou para o sucesso da captação via *crowdfunding*.

Um segundo exemplo de financiamento junto a agentes privados, mais interessante por possibilitar o acesso a um recurso maior e o estabelecimento de parcerias que podem gerar novos frutos no futuro, é ilustrado pela chamada a *Operação Sonia Silk - coletivo de cinema*¹¹⁸, agrupamento cooperativo que se reuniu para realizar 3 filmes, todos eles com a mesma equipe, o mesmo orçamento e o mesmo tempo de filmagem (os 3 foram filmados em 2 semanas), e que se viabilizou por meio de um aporte inicial feito pelo Canal Brasil. O grupo tem inspiração na Belair, a produtora que Júlio Bressane e Rogério Sganzerla conduziram nos anos 1970 (que realizou 7 filmes de longa-metragem em 3 meses):

¹¹⁸ Ver: <http://www.dazacultural.com.br/#!operacao-sonia-silk/cm6l> (acesso em maio de 2014).

“A Belair foi responsável pela produção, em menos de seis meses, de seis longas-metragens que marcaram a história do cinema brasileiro por sua liberdade e experimentação. Um deles foi *Copacabana Mon Amour* (1970), dirigido por Rogério Sganzerla, no qual a personagem Sonia Silk, vivida pela musa Helena Ignez, é uma prostituta que transita pelas ruas do bairro de Copacabana enquanto sonha em se tornar cantora da Rádio Nacional. Como fez a Belair, a Operação Sonia Silk quer produzir filmes de forma cooperativa e criativa, livre para realizar investigações de linguagem e experimentar o diálogo com diferentes gêneros.” (Operação Sonia Silk, 2014)

O grupo da Operação Sonia Silk é conduzido por Bruno Safadi (realizador de longas como *Belair* e *Meu nome é Dindi* e assistente de produção de Júlio Bressane), Ricardo Pretti (realizador do *Alumbramento*, além de montador de filmes como o premiado *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, da Teia, 2010), Leandra Leal (atriz e produtora), Mariana Ximenes (atriz), Jiddu Pinheiro (ator) e Ivo Lopes Araújo (do *Alumbramento*, realizador do longa *Sábado à noite*, de vários curtas, além de fotógrafo). Além deles, que encabeçam o projeto, há uma equipe que inclui produtor executivo e assistentes – que também são os mesmos para os 3 filmes; a equipe toda, incluindo os 3 atores, totaliza 23 pessoas. Os filmes da Operação são apresentados como uma produção DAZA (a produtora de Leandra Leal), TB Produções (de Bruno Safadi) e Alumbramento (de Ricardo Pretti e Ivo Lopes Araújo), em coprodução com o Canal Brasil e Teleimage.

A Operação Sonia Silk resulta em 3 filmes, dois deles já estreados: as ficções *Rio nos Pertence* (assinado por Pretti) e *O Uivo da Gaita* (assinado por Safadi), ambos contemplados pelo fundo Hubert Bals para finalização e estreados em Roterdã em 2013 – tendo sido exibidos posteriormente em festivais como o de Tiradentes e a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. O terceiro filme, *Meta Mancia* assinado por Pretti e Safadi, ainda está sendo finalizado – trata-se de um “documentário ensaístico sobre o processo criativo do coletivo que se formou para a criação dos filmes da Operação” (Operação Sonia Silk, 2014).

Esse arranjo foi viabilizado por algumas parcerias, dentre as quais a mais importante é com o Canal Brasil, que investiu R\$ 120 mil em troca do direito de exibição e de gravação do DVD (cada um dos 3 filmes, então, partiu do orçamento inicial de R\$ 40 mil). Trata-se de uma estratégia interessante, uma espécie de contrato de pré-venda que possibilitou com que as filmagens fossem feitas. A partir daí, os realizadores puderam se inscrever em outros fundos e editais para a finalização. Nesse sentido, a Operação consiste num bom exemplo de diversificação das possibilidades de realização para além do uso editais. O ímpeto de encontrar novos caminhos para viabilizar a produção, visível no depoimento de Ricardo Pretti abaixo, está relacionado à ideia de criar

os próprios circuitos/mercados, sobre a qual discorremos no capítulo anterior, e é algo bastante típico das cenas independentes.

“A ideia da Operação Sonia Silk era juntar a mesma equipe, o mesmo elenco e o mesmo tempo de filmagem para fazer três filmes. A gente ficou duas semanas filmando. Era o tempo e grana que a gente tinha para ficar juntos fazendo isso. E a gente fez isso porque *a gente precisa reinventar a maneira de fazer filmes para poder continuar produzindo*. Porque, *a não ser que você queira começar a se adequar, a se adaptar mais ao padrão do cinema comercial brasileiro* – em que você demora normalmente quatro anos para terminar um filme –, *você tem que estar reinventando, estar criando maneiras novas de conseguir uma grana mais rápida*. E não será uma grana muito grande, com certeza. Você vai precisar juntar pessoas que você conhece que estão a fim de estar com você e de estar criando junto com você. Porque essas pessoas não estarão dentro de uma lógica de mercado. E só assim que funciona.” (Ricardo Pretti in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2014a)

Segundo entrevista concedida a Moraes (2011), no momento da idealização do projeto os realizadores pensavam em valores ainda menores do que os R\$ 120 mil conseguidos pela parceria com o Canal Brasil:

“É um projeto, assim, pra fazer com nada. [...] Ontem eu estava com o Ricardo e a gente está pensando em fazer com 40 mil os três filmes. Pensamos assim: a gente vende pro Canal Brasil por 10 mil cada filme, faz um rateio, cada um coloca mais 3 mil do bolso e faz! [no início, Felipe Bragança, da Duas Mariola, também era parceiro no projeto]. Mas estou achando que vamos ter que enxugar ainda mais, talvez fazer com 30 mil. É muito pouco, mas eu acho que quando você tem pouco dinheiro acaba sendo mais criativo. E a gente tem que radicalizar de alguma forma, porque senão fica essa média que está aí, inexpressiva.” (Bruno Safadi in Moraes, 2011)

O tempo curto de filmagem e a concentração da mesma equipe foram fatores centrais para poder viabilizar as filmagens com pouco recurso. Dessa forma, “foi possível aproveitar materiais e equipamentos locados, otimizando custos e viabilizando uma produção ágil” (Operação Sonia Silk, 2014). Outro fator importante, segundo Pretti (em entrevista concedida à autora), foi o fato de tanto ele quanto Safadi já estarem “acostumados a filmar com pouco dinheiro” – tanto as produções de Pretti no Alumbramento como os longas de Safadi são, segundo ele, “bastante independentes”, de forma que eles já possuem um considerável acúmulo de saberes sobre as estratégias para produzir cinema por outros caminhos que não o da organização industrial do trabalho e o dos altos orçamentos. A Operação Sonia Silk, então, além de ser um exemplo no que diz respeito a estratégias de viabilização financeira (tema deste capítulo), é

também um caso bastante ilustrativo para pensarmos a dimensão da organização do trabalho nos cenários independentes.

O fato é que, depois de realizadas as filmagens, o grupo conseguiu outros apoios, como o do fundo Hubert Bals para finalização, além de um edital da Secretaria da Cultura do Estado do Rio de Janeiro que também contemplou a finalização de *O uivo da gaita* – o que corrobora a citação de um entrevistado do Filmes do Caixote, mencionada anteriormente, de que o primeiro aporte é o dinheiro mais difícil de se conseguir e que normalmente é esse aporte que abre portas para outros tipos de apoio.

É importante mencionar que a parceria com o Canal Brasil certamente foi facilitada pelo fato de os dois realizadores que encabeçam o projeto (Safadi e Pretti) já possuírem algum reconhecimento no campo do cinema nacional (para além do cenário independente). Ambos assinam filmes que já circularam em festivais nacionais e internacionais, além de estarem entre os principais nomes do que se vem chamando de a “novíssima” geração. A parceria com as duas atrizes principais, Leandra Leal e Mariana Ximenes (que, segundo Pretti, em entrevista concedida, aceitaram trabalhar por um cachê simbólico), certamente foi outro fator que abriu as portas para o filme – já que ambas possuem reconhecimento tanto na televisão quanto no cinema, o que facilita a divulgação dos filmes e sua entrada nos circuitos de salas de cinema e televisão¹¹⁹.

Um último exemplo de financiamento junto a investidores privados a ser mencionado é aquele que é realizado diretamente pelo produtor, modelo típico de contextos como os Estados Unidos e a Índia, em que de fato existe uma “indústria” de cinema, mas ainda muito raros no Brasil. Destacaremos essa possibilidade – que a nosso ver, consiste numa possibilidade ainda pouco provável de financiamento para os realizadores independentes – a partir do caso de *Quando eu era vivo* (2014), dirigido por Marco Dutra (Filmes do Caixote) e produzido por Rodrigo Teixeira pela RT Features.

Com sua empresa RT Features e o fundo a ela associado, Rodrigo Teixeira tem se dedicado a comprar direitos autorais de obras literárias e musicais para transformar em filmes. A RT já produziu filmes de tamanhos consideravelmente diferentes, como *O Casamento de Romeu e Julieta* (de Bruno Barreto, 2004, que custou cerca de R\$ 6 milhões, um valor alto para a época), além de produções menores como *O Cheiro do Ralo* (de Heitor Dhalia, 2007), *O abismo prateado* (de Karim Aïnouz, 2013) e *Nati-morto* (de Paulo Machline, 2009). Recentemente, Rodrigo Teixeira produziu também *Frances Ha* (2014), do diretor Noah Baumbach, bastante reconhecido no cinema indie americano, o que marca sua entrada no mercado internacional (hoje a RT já tem uma linha de atuação específica só no mercado de Hollywood).

Com formação em administração e trajetória de trabalho no mercado financeiro, Teixeira trabalha com a ideia de portfólio de filmes, diversificando sua carteira de produções de modo a minimizar possibilidades de prejuízo. O produtor tem conhecimento de mercado, habilidade de extrair retornos comerciais dos filmes e capacidade

¹¹⁹ As atrizes chegaram ao projeto via Bruno Safadi, com quem já tinham trabalhado em outra produção.

de atrair investidores privados, de modo que basicamente só produz com recursos próprios. Parte da estratégia está em priorizar filmes de orçamentos baixos (*Quando eu era vivo* custou cerca de R\$ 600 mil) e em escolher, como inspiração para os roteiros, obras literárias ou musicais das quais compra os direitos (*Quando eu era vivo* é inspirado na obra *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli).

Até pelo fato de gerenciar montantes oriundos de investidores privados, Rodrigo Teixeira tem uma prerrogativa básica: o filme é pensado para ter sucesso comercial. Ainda assim, a prática de trabalhar com portfólios de projetos, possibilita que ele invista em algumas produções mais arriscadas em termos de potencial comercial (por não terem temáticas e estéticas tão convencionais), como é o caso de *Quando eu era vivo* (2014, dirigido por Dutra), ou mesmo de *Frances Ha* (2014). Para driblar as possibilidades de baixo retorno, o produtor opta por agregar ao projeto algumas personalidades mais conhecidas da televisão e do cinema – *Quando eu era vivo* contou com Antônio Fagundes e Sandy no elenco.

Do outro lado, há funções centrais da equipe de *Quando eu era vivo* que certamente são mais do círculo de Dutra do que de Teixeira: Juliana Rojas (também do Caixote) assina a montagem, Gabriela Almeida Amaral (que também orbita em torno do grupo do Caixote) é coautora do roteiro, Ivo Lopes Araújo (do Alumbramento) é fotógrafo e Marat Descartes (que já trabalhou em diversos filmes do Caixote) é ator coadjuvante.

“Ele tem uma produtora em que algumas pessoas investem, via um fundo. E essas pessoas esperam retorno, então ele é um investidor. Então, os filmes que ele propõem precisam ser baratos. E ele tem retenção prioritária, todo dinheiro que voltar do filme fica com ele. E ele exige que o filme tenha nomes que ele possa usar para fazer o filme circular (na Globo, na HBO, em qualquer lugar). *Quando eu era vivo* tem o Antônio Fagundes e a Sandy. Mas ele foi muito permissivo, a gente escreveu um roteiro que a gente gosta, que já tinha a ver com a nossa trajetória de trabalho, e ele topou. É um filme que tem sua estranheza, não é um filme ‘fácil’. Mas é um filme que tem Antônio Fagundes e Sandy, porque é a estratégia que ele busca para ter retorno.[...] O mais legal do projeto foi que a gente não precisou ficar com o roteiro 3 anos esperando sair o dinheiro. Se você perguntar para a gente o que a gente quer, eu digo: o que a gente quer é dirigir, é estar atuando na prática. Me dá um pouco de desespero ficar muito tempo sem entrar no set, então esquemas como esse do Rodrigo Teixeira acaba sendo uma saída muito interessante. (Marco Dutra e Gabriela Almeida Amaral em entrevista concedida à autora).

Segundo o relato de Dutra, no que diz respeito à organização do trabalho e a aspectos relacionados à criação, portanto, o produtor costuma dar bastante liberdade aos diretores que contrata, de modo que as produções não deixam de ter traços bem claros

do cinema que eles praticam (tanto em termos de estética/linguagem, quanto em termos de organização do trabalho). O próprio Teixeira comenta sobre isso:

“[sobre *Frances Ha*] Foi um processo bem livre, no qual o próprio Noah ditava o ritmo. Em alguns dias, ele filmava somente meio período; em outros, o dia todo. A equipe era minúscula, tinha sete pessoas. Acredito muito nesse tipo de configuração de produção, que permite maior liberdade artística.” (Teixeira in Barbieri, 2013)

No discurso de Dutra e Amaral citado acima, vemos que, mais uma vez, o que está em jogo aqui é viabilizar a produção, e de uma maneira mais ágil do que a propiciada pelos caminhos mais tradicionais. Quando dizemos que esse tipo de financiamento é menos possível de ser visto como uma alternativa viável para o cenário de realizadores independentes que observamos, no entanto, é porque, em primeiro lugar, ainda não se trata de uma prática corrente no país. Existem praticamente Rodrigo Teixeira e, em menor medida, Vânia Catani (da produtora Bananeira Filmes), que raras vezes também investe algum dinheiro próprio nas produções que executa, já que também trabalha com a ideia de portfólio de filmes. Além disso, o modelo pressupõe que os filmes tenham um mínimo potencial de retorno – ou seja, não se trata de uma possibilidade de financiamento que se aplica a qualquer projeto.

Outra questão é que Rodrigo Teixeira é quem é “dono” dos projetos que produz: ele escolhe a obra de referência (e portanto o tema do filme) e escolhe a equipe com quem vai trabalhar, inclusive o diretor – ainda que, certamente, o diretor possa sugerir a configuração da equipe, a palavra final é do produtor. Tanto que, no caso de *Quando eu era vivo*, o filme nem aparece como “um filme do Caixote”, como ocorre nos demais filmes que envolvem Marco Dutra e Juliana Rojas: trata-se de uma produção RT Features.

A proliferação do número de realizadores e as mudanças nas formas de produzir parecem ocorrer numa velocidade maior do que as transformações nos mecanismos públicos de apoio à produção de filmes. Ainda que a crítica, a mídia, e as próprias instituições de apoio já percebam a existência de uma nova (ou “novíssima”) forma de fazer cinema, associada a uma produção que vem ganhando reconhecimento no campo, o tempo das transformações e revisão de diretrizes na esfera das políticas de apoio costuma ser mais lento – afinal, o que está em jogo, nesses casos, são mudanças nas estruturas de poder campo, e esses processos não ocorrem sem resistência dos grupos que, atualmente, estabelecem as regras e os valores vigentes.

A ausência de formas mais institucionalizadas de apoio a outros cinemas possíveis, embora no nível macro seja muito problemática – partindo do nosso pressuposto de que as políticas culturais são tão mais eficazes quanto mais consideram a diversidade

de grupos produtores existentes nos campos –, no nível micro, paradoxalmente, acaba muitas vezes desencadeando arranjos criativos de produção, como a Operação Sonia Silk, mencionada acima, ou ainda os casos de filmes de longa-metragem que foram realizados com orçamentos de curtas¹²⁰. A escassez de mecanismos públicos de apoio e a altíssima concorrência enfrentada nas linhas existentes também explicam a busca por mecanismos alternativos de produção – que podem se manifestar das formas mais diversas, desde parcerias com amigos e investimentos de recursos próprios, até o uso de estratégias de financiamento coletivo, a busca por fundos internacionais, chegando em arranjos específicos de financiamento via parceria com investidores privados (como o Canal Brasil, no caso que mencionamos aqui).

A análise dos mecanismos públicos de apoio, principalmente os do nível federal e de alguns Estados como Pernambuco nos sugerem, todavia (e felizmente, a nosso ver), que algumas mudanças começam a ser conduzidas, ainda que muito lentamente, no sentido de dar abertura a novos modelos de cinema – a reformulação das linhas de apoio do FSA podem representar avanços nesse sentido, bem como a reformulação dos tipos de apoio oferecidos pela SAV. Isso reitera nossa percepção de que esse jovem ou “novíssimo” cinema brasileiro, por conta da projeção que vem alcançando, está tendo o importante papel de balançar as estruturas do campo. Da mesma forma como concluímos no capítulo anterior, isso não deixa de apontar para um processo de institucionalização e de “estabelecimento”, que pode trazer como efeito colateral uma ameaça ao próprio enquadramento como “independente”. De outro lado, essa institucionalização não parece significar uma mera absorção pelo modo de funcionamento que hoje é dominante no campo.

Ainda que mudanças sejam notadas, no que diz respeito às instâncias de fomento do cenário nacional, nossa percepção é a de que ainda há uma enorme escassez de mecanismos de apoio a produções mais baratas (que variam entre R\$ 50 e 300 mil, por exemplo), bem como a filmes com perfil menos comercial (cujo “sucesso” não seja mensurado com o parâmetro da exibição em salas). No que diz respeito a essas produções – ao cinema “cultural”, como definiram alguns de nossos entrevistados –, o cinema aqui experimenta do mesmo amargor com que convivem as demais artes no país: os problemas relacionados à falta de investimento em formação de públicos (e à baixa qualidade da educação pública, de forma mais geral) e aos baixos orçamentos destinados à cultura. Uma solução para essa questão, a nosso ver, teria necessariamente que passar pela revisão das leis de incentivo fiscal, visando garantir que ao menos uma parte do imenso recurso (público) investido em cultura por meio dessas leis tivesse

¹²⁰ Ivo Lopes Araújo, em entrevista concedida à autora, disse algo bastante ilustrativo nesse sentido: (sobre o seu próximo filme, que estava em fase de desenvolvimento quando a pesquisa de campo foi realizada) “se tiver dinheiro, a gente faz com dinheiro. Mas se não tiver dinheiro, a gente também vai fazer, só que em condições bem piores”. A própria fala de Safadi (em Moraes, 2011), mencionada acima, sobre os filmes da Operação Sonia Silk, também revelam essa abertura para adaptações: os filmes foram gravados com um apoio inicial de R\$ 120 mil (do Canal Brasil), mas pelo que Safadi diz na entrevista, se eles só dispusessem de R\$ 30 mil, gravariam os filmes de qualquer maneira.

sua operacionalização mais fortemente direcionada pelo Estado. Em paralelo a isso, correções nos mecanismos públicos de fomento já existentes poderiam ser implementadas, no sentido de garantir o acesso a recursos a outros tipos de cinema, realizados em bases menos industriais. Essa discussão, no entanto, remete a disputas históricas entre diferentes modelos de cinema que, como mostramos no Prólogo, vêm sobrevivendo aos anos no cenário nacional.

CAPÍTULO 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A posição da gente no campo não é uma posição que está consolidada. A gente é muito jovem, tem uma trajetória mais recente. Então se a gente vai trabalhar com uma empresa produtora muito grande, que já está muito consolidada, a gente provavelmente vai ter que fazer funções que a gente não necessariamente quer fazer, não vamos poder participar tão ativamente, não ter tanta abertura...Então procuramos outros caminhos, em vez de tentarmos entrar na grande produtora num nível muito baixo de hierarquia, tentamos fazer as nossas próprias coisas. E eu enxergo que é menos industrial porque a gente tem uma relação mais profunda com a criação. Então, para mim, quanto o diálogo de criação é profundo, menos industrial é o processo. Quanto mais abertura para ter essas trocas, preparar, tomar tempo, menos industrial. E estar com amigos e com pessoas mais próximas facilita isso: você pode contar com seu amigo, mesmo que ele esteja ganhando pouco, para que ele coloque um pouco mais ali “. (integrante do Filmes do Caixote em entrevista concedida à autora)

Buscamos construir, no decorrer deste trabalho, a ideia de que o cinema dito “novíssimo”, se não pode ser definido por uma unidade estética, partilha um determinado posicionamento no campo que configura práticas e representações minimamente comuns – ou seja, pode ser pensado como um conjunto quando se toma como foco as dimensões sociais da produção.

Definimos o cenário do “novíssimo” cinema como um cinema independente contemporâneo, a partir do posicionamento que seus realizadores ocupam no grande campo do cinema brasileiro e situamos esse cenário dentro do que seria uma trajetória da independência nesse campo, mostrando como esse novo cenário atualiza algumas oposições que já são históricas. Com isso, evitamos a interpretação de que se trata de um movimento essencialmente novo ou único, de um lado (já que a contestação ao discurso industrial de cinema não é novidade), bem como a interpretação de que o que explica esse novo cenário de independência seriam somente as transformações nas tecnologias de produção e circulação.

Como mostramos no Prólogo, pode-se assumir que, no grande campo do cinema nacional, o modelo de cinema como indústria é predominante e configura uma série de práticas, representações e valores (sobre o que é o “cinema” e o que é “fazer cinema”, por exemplo). Esse modelo configura um cinema que têm como principal objetivo conquistar o mercado nacional de salas de exibição, é produzido com altos orçamentos e a partir de uma estrutura de trabalho especializada e hierarquizada – ou seja, a partir de um modelo de organização industrial, no sentido sociológico do termo. Trata-se do modelo dominante de pensamento e organização do cinema, que vem sendo construído historicamente, tendo sido especialmente reforçado no período que se inicia na Retomada e que consolida uma produção predominantemente realizada via mecanismos de isenção fiscal. Vale pontuar que, como construímos no Capítulo 1, a oposição entre o cinema industrial e o independente é pensada aqui como um *continuum*, e as categorias que se encontram em seus pólos são ideal-típicas.

O cenário que vem sendo definido como o “novíssimo” cinema brasileiro, a nosso ver, filia-se a oposições históricas do campo (entre o cinema pensado como produto de mercado e o cinema com objetivos culturais; entre as superproduções de altos orçamentos e os filmes de baixos orçamentos) e não pode ser compreendido sem que se considere a uma proliferação de realizadores das últimas 2 décadas. A nosso ver, essa proliferação está relacionada, de um lado, ao um retorno da possibilidade de ter o cinema como profissão, reflexo da própria Retomada, que fez com que muitos jovens que estavam escolhendo suas formas de inserção profissional a partir de meados dos anos 1990 voltassem a considerar essa área de atuação. De outro, a proliferação de realizadores reflete também as mudanças na própria tecnologia relacionada à produção e difusão de conteúdos audiovisual: a chegada das câmeras digitais, que baratearam a produção; a popularização de programas de edição; a internet e as ferramentas de compartilhamento *peer to peer*, que facilitaram não só a circulação dos produtos, como também possibilitaram encontros entre nichos específicos do campo da produção e facilitaram o exercício da cinefilia (facilitando o acesso dos realizadores às referências e possibilitando o surgimento de uma nova crítica).

Parte da grande geração de novos realizadores ou não encontra espaço no campo, ou não se interessa em ser absorvido pelas formas mais típicas previstas pelas regras do jogo (por exemplo, tendo que passar anos ocupando funções de assistência ou mesmo trabalhando em mercados paralelos como o da publicidade ou da televisão). Ou ainda, em casos de cidades com um mercado de cinema menos desenvolvido, os jovens realizadores sequer encontra estruturas já “prontas” nas quais poderiam se inserir. E alguns grupos começam a produzir por estruturas alternativas, tanto motivados pela própria contingência quanto por um tipo de crença (que assume a forma de uma militância) em modelos de cinema alternativos ao industrial.

Entendemos, então, que o movimento que se inicia com a Retomada e se consolida com a consolidação Ancine influencia tanto positivamente quanto negativamente esse novo cenário de produção independente. Positivamente, porque possibilita que uma série de jovens volte a pensar no cinema como carreira viável; e negativamente porque o modelo de cinema industrial desperta discursos de contestação, principalmente por propor, como tendência mais geral, um cinema de viés mais mercadológico, de padrões estéticos oriundos da publicidade e da televisão e de altíssimos orçamentos (do qual a nova geração buscou se diferenciar).

Como vimos, diferentemente do que ocorreu com a geração imediatamente anterior, o caminho de consagração mais típico do “novíssimo” cinema se iniciou pelo reconhecimento internacional (em festivais e/ou fundos internacionais). Outro caminho típico, que ocorreu em paralelo, foi a criação de novas instâncias de reconhecimento e circulação “específicas” do cenário independentes, como mostras e festivais, que aos poucos foram ganhando projeção para além do cenário independente (como ocorreu especialmente com Tiradentes).

Há alguns anos, o “novíssimo” cinema começou a se fazer visível dentro das instâncias dominantes do cinema nacional, reivindicando não só um espaço no campo como também na própria representação do que se entende por “cinema brasileiro”. Esse caminho se deu, a nosso ver, muito por conta do reconhecimento que começaram a alcançar no cenário internacional, e também por conta do fortalecimento das próprias mostras, festivais, distribuidoras (como a Vitrine), revistas, parcerias de coprodução, desenvolvidas por esses jovens atores (ou seja, pelo estabelecimento de um circuito independente). O fato de eles passarem a ser noticiados pela imprensa, o fato de conseguirem entrada nos principais festivais do país (como, por exemplo, o festival de Brasília, que nos últimos anos premiou *O céu sobre os ombros* e *Eles voltam*) e algumas mudanças, ainda que bastante tímidas, nos mecanismos estatais de apoio à produção cinematográfica parecem sinalizar um reconhecimento dessa geração no contexto nacional. Ainda que seja bastante clara a predileção de instituições como a Ancine e as próprias Secretarias de Cultura estaduais e municipais (salvo raras exceções) por um modelo de cinema pensado como indústria – que tem como principal objetivo a conquista, numa escala mais ampla, do mercado interno de salas de exibição – algumas mudanças recentes em linhas de apoio ao cinema (como, por exemplo, as mudanças nas categorias do Fundo Setorial do Audiovisual, as perspectivas de reformulação das linhas de apoio da Secretaria do Audiovisual, ou o surgimento de editais como o da Fundarpe, de Pernambuco) podem sinalizar uma abertura para outros cinemas possíveis. Mais do que isso, o próprio fato de muitos dos realizadores da “novíssima” geração (como é o caso dos grupos que participaram do nosso estudo de caso) estarem conseguindo acesso a algumas formas de financiamento público podem sinalizar essa abertura.

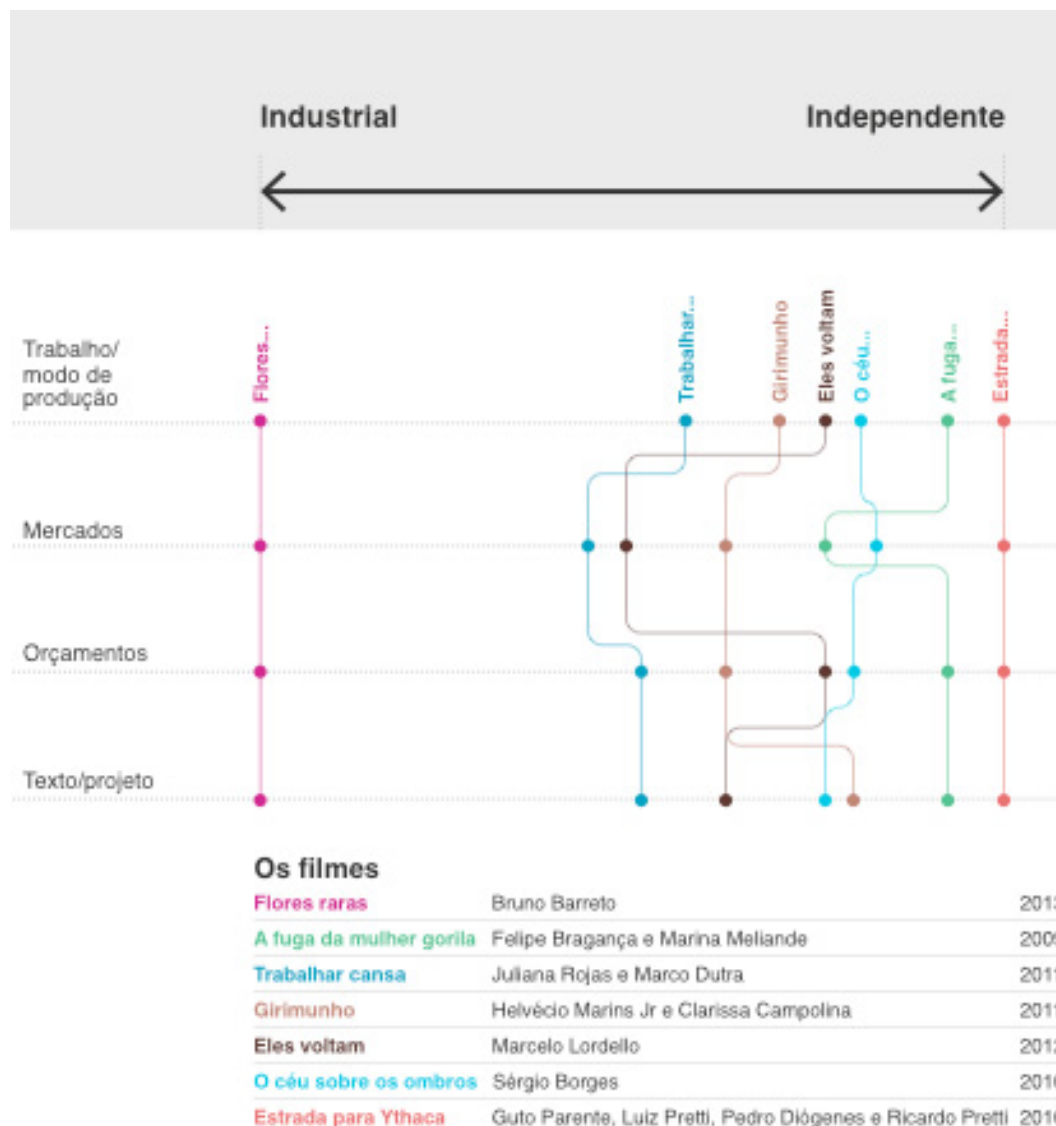
O fortalecimento e o reconhecimento dessa nova geração de realizadores que sustentam práticas/representações dissidentes tende, então, a questionar as estruturas de poder do campo. A mudança no âmbito das instituições, no entanto, ainda é bem mais lenta do que a mudança na esfera da produção, principalmente porque o campo do cinema nacional é marcado pela presença de grupos com trajetória política muito antiga. Além disso, há quem afirme que essa nova geração de produtores não seja tão articulada politicamente (o que provavelmente resulta numa maior dificuldade de colocar suas questões no campo). De qualquer forma, muito por conta da projeção que o “novíssimo” cinema vem conquistando, começa a ficar mais claro que essas instituições do campo não estão contemplando a diversidade dos tipos de cinema produzidos do país.

5.1 INDEPENDÊNCIA

Um dos objetivos deste trabalho foi a construção de uma categoria *independente* – tendo em vista que esse termo vem sendo utilizado para caracterizar situações muito diferentes (por exemplo, em autores como Galvão, 1981 e Autran, 2004, citados no prólogo, a definição de independência é bastante pautada por aspectos estéticos e temáticos da produção; assim como na imprensa e mesmo em algumas publicações e debates especializados essa categoria muitas vezes aparece como dada, sem maiores explicações sobre o que significa de fato). Partimos de referências de David James, Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Raymond Williams e Howard Becker para, no Capítulo 1, propor uma construção de independência como categoria relacional (se estabelece fundamentalmente pela oposição a um modelo dominante mais amplamente disseminado), heterogênea (já que agrega um conjunto diverso e não coerente de práticas e representações), que assume a forma de um *continuum* (não se trata de uma variável binária) e multidimensional (deve ser pensada em diferentes eixos, cada um assumindo a forma de um *continuum* específico).

A partir da construção que foi iniciada no Capítulo 1 e de sua complementação com a discussão empírica conduzida nos demais capítulos, realizamos um exercício empírico com o modelo dos *continuums*, representado da seguinte forma:

Gráfico 5a: Observação de filmes no *continuum*



Tomamos, para este exercício, 7 filmes de longa-metragem recentes, 6 deles dos grupos observados no Capítulo 2. Como sétimo filme, escolhemos um caso recente que pode servir de contraponto máximo no pólo industrial de produção: o filme *Flores Raras*, de Bruno Barreto (2013), já citado outras vezes neste trabalho. O filme é coproduzido pela Globo Filmes e teve custo total aproximado de R\$ 13 milhões, boa parte oriundo de leis de incentivo fiscal (ainda que também tenha sido contemplado em alguns editais, como vimos anteriormente) e tem uma ficha técnica com mais de 200 nomes (que inclui, por exemplo, 9 pessoas que ocupam cargos de assistência de direção)¹²¹. Com um elenco que conta com Glória Pires (atriz conhecida

¹²¹ Disponível em: <http://reachingforthemoonmovie.com/RftM-ProductionNotes.pdf>

nacionalmente principalmente por seus papéis em novelas da Rede Globo) e Miranda Otto (atriz australiana com ampla trajetória em Hollywood, que já participou de produções como a trilogia *O Senhor dos anéis*), o filme é inspirado no livro *Flores raras e banalíssimas* (de Carmen Lúcia de Oliveira), e narra o romance entre a poeta americana Elizabeth Bishop e a arquiteta brasileira Carlota Macedo Soares, quando da vinda da primeira ao Brasil nos anos 1950.

Do outro lado, *Estrada para Ythaca* (2010), do Alumbramento, é o filme que fica mais próximo ao pólo independente dos *continuuns*, pelo fato de ter sido realizado no âmbito de um grupo de amigos, sem remuneração aos realizadores, com o mesmo grupo de pessoas respondendo por todas as funções do filme (incluindo a atuação), com um orçamento de cerca de R\$ 5 mil reais de recursos próprios, com um perfil de festivais e mostras (apesar de ter sido exibido em sala no projeto Sessão Vitrine), e com linguagem/padrões estéticos/proposta temática mais experimentais¹²². O filme é uma ficção que retrata uma viagem de 4 amigos (os 4 realizadores são também os atores), que vão para a estrada para tentar superar a morte de um quinto amigo – sem demarcar espaços geográficos e temporais precisos, passa a ideia de que a viagem e o processo são mais importantes do que o lugar em que se chega, numa metáfora bastante clara à defesa de um certo modo de fazer cinema (o filme é todo permeado por referências do cinema).

Os demais filmes escolhidos para o exercício são *Eles voltam* (Marcelo Lordello, Trinchiera, 2012), *Girimunho* (Hélcio Marins Jr e Clarissa Campolina, Teia/Dezenove, 2011), *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, Teia, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, Filmes do Caixote/Dezenove, 2011), *A fuga da mulher gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande, Duas Mariola, 2009).

Em relação ao eixo trabalho/moço de produção, vemos que *Trabalhar Cansa* está um pouco mais à esquerda no continuum em relação a seus pares. Trata-se de um filme que, como os demais do Caixote, flerta com o cinema de gênero (neste caso, com o suspense) e sua estrutura de produção mais complexa e cara deriva, em parte, dessa opção. O filme tem, por exemplo, cenas de chuva e de fogo ao ar livre, como também alguns efeitos trabalhados na finalização, por exemplo, na uma cena de um mostro retirado de dentro de uma parede ou de sangue saindo pelo nariz da personagem. *Trabalhar cansa* também tem várias cenas em que foram utilizados atores coadjuvantes (como, por exemplo, a cena final do filme, em que dezenas de executivos participam de um tipo de ritual de auto-ajuda numa sala). Essa estrutura foi possibilitada por um orçamento consideravelmente alto (R\$ 2,4 milhões, o que já exclui o filme da definição

¹²² Vale explicitar que, no gráfico acima, foi incluído um continuum (nos eixos horizontais) denominado Texto/projeto, que diz respeito a características ligadas às escolhas estéticas, discursivas e de linguagens dos filmes. Como já foi dito, essa dimensão não foi o foco deste trabalho, e as ferramentas da sociologia da cultura utilizadas aqui não nos possibilitam elaborar uma teoria mais geral sobre as possíveis variações dos casos empíricos nessa dimensão. No entanto, somente para efeito da comparação entre os 7 filmes específicos observados neste exercício, julgamos interessante tecer alguns comentários sobre a dimensão do projeto também.

de baixo orçamento vigente na SAV, ainda que seja um orçamento que represente cerca de metade do valor médio dos filmes brasileiros) e pelo fato de o filme ter sido selecionado pelo pólo de Paulínia, que, além da premiação em dinheiro, ofereceu acesso a excelentes estúdios e técnicos. Marco Dutra, em entrevista concedida à autora, conta que eles construíram em estúdio, por exemplo, todo o apartamento que é o principal cenário do filme. Por conta dessas escolhas, vemos na ficha técnica do filme mais de 100 nomes (incluindo a equipe de Paulínia; excluindo o elenco e figurantes). Ainda assim, é interessante notar que a permanência do núcleo de criação do Filmes do Caixote continuou existindo, mesmo com a estrutura de produção maior – Marco e Juliana assinam juntos a direção e o roteiro do filme, Caetano Gotardo fez a montagem, Daniel Turini e Matheus Rocha, presentes em outros filmes do Caixote, assinaram o som e a fotografia, respectivamente, e, além disso, no elenco estão Helena Albergaria e Marat Descartes, atores que sempre trabalham em parceria com o Caixote. Mesmo o Filmes do Caixote sendo o grupo que mais tem se aventurado em produções maiores, é interessante observar que a presença de um núcleo constante de criação e colaboração tende a se manter, até em proporção maior do que nos outros grupos observados (na Trincheira, por exemplo, foi relatado que o aumento dos projetos tem tornado rara a presença de todos os integrantes do núcleo principal nos filmes; e na Teia essa participação direta de todos os integrantes do núcleo praticamente não se observa, a não ser em projetos especiais).

Girimunho e *O céu sobre os ombros* são documentários, que, normalmente, exigem estruturas de produção mais simples (normalmente não há necessidade, por exemplo, de construção de cenários, equipe de preparação de atores, coadjuvantes). Ainda assim, o fato de *Girimunho* ter como personagem principal uma senhora idosa (Bastu) e o fato ter sido gravado no sertão mineiro (diferente de *O céu sobre os ombros*, filmado na própria Belo Horizonte), fez com que a produção fosse um pouco mais complexa: a equipe, apesar de ser pequena, teve que passar cerca de um mês no sertão, e as jornadas de trabalho não podiam ser tão longas e nem muito planejadas (pelo fato de os personagens serem idosos e pelas próprias opções de abordagem dos diretores, que muitas vezes privilegiavam captar eventos espontâneos do cotidiano das personagens e não ações planejadas no roteiro¹²³). O fato de o filme ter conseguido pulverizar suas fontes de financiamento e chegar a um orçamento de pouco mais de R\$ 1 milhão também possibilitou essa estrutura de produção. Ainda que *Girimunho* tenha tido um orçamento mais robusto e tenha contado com a produção de Sara Silveira e Maria Ionescu, da Dezenove (uma produtora já mais consolidada e mais acostumada a trabalhar com montantes de recursos maiores), o filme não perde a característica de “um filme feito entre amigos”, em que as relações afetivas e de afinidades pessoais tem um peso na formação da equipe (como ocorre de forma ainda mais destacada nas pro-

¹²³ Ivo Lopes Araújo, o fotógrafo do filme, em conversa com a autora, brincou que em vários dias eles ficavam “esperando acontecer alguma coisa com as personagens”.

duções do Alumbramento, do Caixote, em *A fuga da mulher gorila*, de que falaremos abaixo). *Girimunho* teve participação de Luana Melgaço (da Teia, na produção, junto com as produtoras da Dezenove), Felipe Bragança (da Duas Mariola, que escreveu o roteiro), Marina Meliande (da Duas Mariola, que fez a montagem) e Ivo Lopes Araújo (do Alumbramento, que fotografou). Todos esses realizadores são parceiros de Clarissa Campolina e Helvecio Marins Jr em outros projetos, como pudemos ver na matriz de relações, apresentada no Capítulo 2, ou no gráfico de rede de relações do circuito do cinema independente, apresentado no Capítulo 3.

Já *Eles voltam*, segundo Marcelo Lordello (em entrevista concedida), foi gravado com cerca de R\$ 50 mil (com parte dos recursos de um edital de curta-metragem), um valor bastante pequeno, tendo em vista que se trata de um filme de ficção, com várias locações diferentes, muitas delas externas (por exemplo, uma estrada) e muitas delas fora da cidade de Recife, o que implica em custos de deslocamento e hospedagem). O diretor conta que, para fazer a produção “caber” no orçamento, ele teve que abrir mão principalmente das figuras dos assistentes. Além disso, Lordello, que em diversos debates públicos se diz bastante influenciado pelo neorrealismo italiano ou pelo cinema do português Pedro Costa (em que o real também tem um papel central), optou por trabalhar com uma personagem principal que não é atriz profissional (Maria Luiza Tavares, que “interpreta” uma menina como ela própria no filme – a personagem Malu – e que é filha de uma amiga da esposa de Lordello). Essa escolha trouxe algumas dificuldades para a produção, semelhante às que foram enfrentadas em *Girimunho*: as filmagens de *Eles voltam* tiveram que ser realizadas durante as férias escolares de Malu e o fato de a menina não ser atriz profissional também impôs um ritmo diferente às gravações. Já no momento de finalização, *Eles voltam* foi contemplado pelo edital da Fundarpe com R\$170 mil, o que, segundo o diretor, fez com que essa etapa pudesse ter sido realizada com mais conforto. Vale notar, no entanto, que o fato de o filme ter sido realizado em moldes menos industriais na etapa de produção não significa “precariedade”, já que isso estava ligado a escolhas relacionadas à linguagem e ao conceito do filme – tanto que em *Girimunho*, mesmo com um orçamento superior a R\$ 1 milhão, os moldes foram muito semelhantes: os diretores não abriram mão da proposta inicial de um set pequeno, que não deixasse as personagens constrangidas, ou de um ritmo de filmagens menos “profissionalizado”, que fosse aberto a mudanças de roteiro e que priorizasse o ritmo do andamento dos eventos cotidianos das personagens principais (mais do que um planejamento pré-estabelecido). Segundo Lordello, o que o edital de finalização propiciou foi que ele pudesse passar 6 meses se dedicando somente ao filme (provavelmente, se ele tivesse que finalizar o filme em meio a outras atividades o processo levaria bem mais tempo, e provavelmente ele não iria poder remunerar o trabalho da equipe de finalização, ou teria que pagar cachês menores com recursos próprios), além de ter possibilitado um investimento em edição de som e mixagem e a cópia em 35mm.

Em relação a *A fuga da mulher gorila*, trata-se de um modelo de produção mais próximo ao de *Estrada para Ythaca*: um trabalho feito por um grupo de amigos (financiado com cerca de R\$ 15 mil de recursos próprios, portanto com remunerações simbólicas à equipe¹²⁴), em que Felipe Bragança e Marina Meliande dirigiram, ele também fez a produção, ela a edição de som e a montagem; Andrea Capella (que também era da Duas Mariola) fotografou e Carolina Durão (também da Duas Mariola) foi assistente de direção. O filme conta com mais algumas pessoas que colaboraram em outras funções, além de 4 atores. O período de filmagens também foi bastante curto (cerca de uma semana, o que se explica, em parte, pelo fato de a equipe ter engajamento em atividades paralelas) e incluiu diversas locações fora da cidade do Rio de Janeiro. Já em 2012, *A fuga* conseguiu ganhar um recurso do PAR (Prêmio Adicional de Renda da Ancine), com um projeto proposto pela Vitrine, o que possibilitou sua circulação.

Em relação ao eixo mercados, todos os filmes foram exibidos em festivais nacionais e internacionais – mesmo o filme escolhido como parâmetro do pólo industrial, *Flores Raras*, que chegou a fazer parte da seleção oficial da Berlinale. Destaca-se que *O céu sobre os ombros* e *Eles voltam* foram premiados em Brasília (em 2010 e 2012), *A fuga* e *Estrada* foram premiados na mostra de Tiradentes (2009 e 2010), *Trabalhar cansa* ganhou prêmios no festival de Havana, Lima e Brasília (nesses dois últimos, por atuação) e *Girimunho* foi premiado nos festivais de Havana, Veneza, Mar del Plata e Nantes.

Destaca-se também que todos esses filmes, apesar de normalmente serem enquadrados pela crítica como “filmes de festivais”, passaram por salas comerciais, tiveram DVDs lançados ou mesmo foram exibidos em canais de televisão (caso de *Girimunho*, que foi exibido no canal HBO e numa rede de televisão francesa). Mesmo *Estrada para Ythaca* teve algumas sessões de exibição em sala, pelo projeto Sessão Vitrine. Claro que filmes como *Trabalhar cansa* e *Eles voltam*, por serem ficções e possuírem estruturas narrativas um pouco menos estranhas ao grande público (quando comparados, por exemplo, a ficções como *A fuga* ou *Estrada*), tendem a ser vistos como mais adequados para o mercado de salas. Vale notar, ainda assim, que o público conquistado por todos esses filmes nas salas de exibição é ainda bem modesto – é bastante possível que alguns deles tenham tido uma quantidade maiores de espectadores em festivais do que em salas¹²⁵.

Em relação a orçamentos e tipos de financiamento, temos dois exemplos de filmes que foram inteiramente realizados com recursos próprios e a orçamentos baixíssimos, *Estrada para Ythaca* e *A fuga da mulher gorila*, com R\$ 5 mil e R\$ 15 mil

¹²⁴ Segundo Marina Meliande, em conversa com a autora: “É claro que um filme de 15 mil reais só existe porque todo mundo trabalhou com salários reduzidos. Mas a gente pagou todo mundo, todo mundo recebeu. A gente conseguiu esse dinheiro trabalhando com outras coisas [atividades de edição e roteiro, principalmente]”.

¹²⁵ Segundo dados de 2012 do Observatório do Cinema e do Audiovisual da Ancine (OCA), o público dos filmes em salas de exibição foi o seguinte: *Girimunho*: 5.146; *Estrada para Ythaca*: 833; *O céu sobre os ombros*: 4.008; *A fuga da mulher gorila*: 351; *Trabalhar cansa*: 6.821. Para *Eles voltam*, que entrou em cartaz em 2013, ainda não há dados oficiais de público. Para efeitos de comparação, temos os seguintes dados de

respectivamente – e é claro que, nesses exemplos, os realizadores já possuíam as câmeras utilizadas na captação das imagens e computadores com ferramentas para edição¹²⁶.

Dois filmes se iniciaram como curtas, com orçamentos bem menores, e depois acabaram se transformando em longas: *Eles voltam*, que recebeu seu primeiro aporte do edital para curta da Prefeitura de Recife; e *O céu sobre os ombros*, que recebeu uma verba de cerca de R\$ 30 mil do edital para realização de curtas da prefeitura de Belo Horizonte. Depois, *Eles voltam* ganharia o edital da Fundarpe para finalização (no valor de R\$ 170 mil) e *O céu* captou recursos via lei de incentivo estadual de Minas Gerais (por isenção de ICMS), além de ter recebido apoio da Petrobrás e do Filme em Minas para distribuição (o orçamento total do filme foi cerca de R\$ 200 mil, sendo que cerca de metade desse valor só chegou na etapa da distribuição, depois que o filme havia estreado).

Os dois filmes de maior orçamento, *Trabalhar cansa* e *Girimunho*, conseguiram ter fontes de financiamento mais diversificadas – não por acaso, ambos foram coproduzidos pela Dezenove, o que aumenta a credibilidade do projeto nos editais e amplia o esforço pela busca de recursos, empreendida, em parte, pelas próprias Sara Silveira e Maria Ionescu, já mais experientes. *Trabalhar cansa* teve seus R\$ 2,4 milhões financiados pelo edital do pólo de cinema de Paulínia (R\$ 600 mil), pelo edital de copatrocínio da Prefeitura de São Paulo (R\$ 500 mil, produção) e pelo Programa de Fomento ao Cinema Paulista (estadual, no valor de R\$ 800 mil para produção), e pelo ProAc (estado de São Paulo, para finalização). Recebeu também apoio do Prêmio Adicional de Renda da Ancine (via distribuidora Polifilmes). Já *Girimunho*, com orçamento final de pouco mais de R\$ 1 milhão¹²⁷, recebeu recursos de 3 fontes internacionais, o Hubert Bals Fund do festival de Roterdã (cerca de EUR 30 mil nas categorias desenvolvimento de roteiro e pós-produção), o World Cinema Fund da Berlinale (EUR 30 mil, produção) e o Ibermedia (categoria coprodução), além de ter sido contemplado por dois editais da Filme em Minas (estadual, produção e finalização).

A abordagem praticada neste trabalho não nos oferece ferramentas para analisar os filmes por seu aspecto formal/estético, mas alguns comentários podem ser feitos a esse respeito. Em primeiro lugar, a própria divisão entre documentário e ficção diferencia os filmes, não só em termos de possibilidades de produção, como já foi mencionado (termos gerais, esse formato exige uma estrutura de produção menor e mais; não à toa os valores concedidos via editais a projetos de documentários são

realizadores com maior trajetória e reconhecimento, mas que a nosso ver também se enquadram dentro de uma produção mais independente: *A erva do rato*, *Cleópatra* e *Filme de amor*, de Júlio Bressane, tiveram respectivamente 3.546, 7.241 e 10.742 espectadores em salas comerciais. *A falsa loura* e *Garotas do ABC*, de Carlos Reichenbach, tiveram, respectivamente, 11.786 e 10.746 espectadores.

¹²⁶ Normalmente, em filmes com orçamentos maiores (principalmente realizados via leis de incentivo), as equipes alugam câmeras de alta definição para a captação das imagens e realizam a finalização em estúdios específicos.

¹²⁷ Em entrevista concedida, a produtora e a diretora do filme mencionaram o valor aproximado de R\$ 1 milhão. Em entrevista concedida a Carneiro (2013b), a produtora Luana Melgaço fala no valor de R\$ 1,2 milhão.

menores), como também em termos de possibilidades de retorno de público – é sabido que o formato documentário é muito mais difícil de ser explorado comercialmente junto ao público brasileiro, o que se pode constatar por sua presença bem mais restrita em salas de exibição.

Considerando as ficções observadas, algumas características de *Trabalhar cansa* e *Eles voltam* fazem com que esses filmes sejam vistos com um pouco menos de estranheza pelo público habituado a um cinema realizado em moldes mais industriais. Em primeiro lugar, o fato de haver uma história, mais clara e menos vaga nesses dois filmes do que em produções como *A fuga da mulher gorila* e *Estrada para Ythaca*. Nos dois primeiros filmes, pode-se dizer que grande parte das cenas gira em torno da história central e acabam colaborando para a criação de expectativas no espectador. Já *A fuga* e *Estrada* são repletos de cenas menos diretamente relacionadas ao evento central (que, em muitos momentos, perde importância). O próprio *Eles voltam*, mesmo apesar de girar em torno de um evento central (que só se explica no final), tende a causar alguma estranheza no público acostumado a formatos mais comerciais: os tempos das cenas são longos (mais próximos ao tempo real das ações), as falas de algumas cenas são propositalmente incompreensíveis (os personagens conversam numa estrada em que há ruído de carros e o diretor opta por não minimizar esses ruídos ou sobrepor as vozes, já que ele parte da prerrogativa realista de passar ao espectador a sensação verdadeira de estar tentando conversar numa estrada, inclusive da irritação que isso gera nos interlocutores) e o filme tem longos trechos sem nenhum diálogo (em que apenas acompanhamos a personagem principal sozinha na estrada).

Esse breve exercício com o modelo dos *continuums* ilustra e dá corpo a algumas ideias expostas no Capítulo 1. A primeira, a ideia de que a relação de oposição entre industrial e independente se expressa maneira relacional: ainda que se possa conduzir o exercício de caracterizar um único filme, implicitamente estaremos trabalhando com parâmetros, ou em outras palavras, estaremos avaliando: é mais ou menos independente em relação a que? Como decorrência, fica difícil pensarmos na independência como variável binária, já que claramente há gradações entre os casos observados. O exercício também ilustra a ideia de que as categorias independente e industrial são multidimensionais. Aqui exemplificamos a análise levando em consideração 4 dimensões (os 4 *continuums* expostos acima), mas certamente haverá outras – a própria dimensão que chamamos genericamente de texto/projeto provavelmente poderia ser aberta em muitas outras. E por fim, o exercício mostra bem como, num mesmo filme, essas dimensões, apesar de apresentarem uma tendência geral de alinhamento, não necessariamente são absolutamente coerentes. O exemplo de *Girimunho* ilustra bem esse ponto: mesmo com um orçamento superior a R\$ 1 milhão, a equipe não adotou uma organização excessivamente rígida e padronizada, pois privilegiou uma proposta de linguagem que

exigia um tempo menos controlado, uma maior abertura para improvisos e mudanças de planejamento.

O LUGAR IMPORTA

Como mostramos no decorrer do trabalho, apesar de partilharem algumas tendências gerais no que diz respeito a tipo de inserção no campo, práticas e representações, os grupos observados (e as próprias produções) diferem entre si. Tais diferenças são, em grande parte, decorrentes do próprio “ambiente” cinematográfico das cidades em que se encontram. Por exemplo, o fato de grupo de São Paulo (Filmes do Caixote), realizar filmes com orçamentos maiores que os demais não se explica só pelas suas opções de linguagem (pelo fato de realizar uma cinema de ficção que flerta com o cinema de gênero, o que exige produções maiores), mas também por conta do custo da produção de cinema na cidade –cachês, valores de locação de equipamentos, serviços específicos, entre outros custos que são bastante inflacionados pela força do mercado de filmes publicitários, bem como pelo fato de São Paulo ser, juntamente com o Rio de Janeiro, um dos pólos principais do cinema industrial.

O ambiente em que está inserido cada grupo (as cidades) configura também uma série de representações e filiações que moldam a produção independente de cada local. Se tomamos o mesmo exemplo de São Paulo, vemos que as empresas que são reconhecidas em ampla escala como as “grandes” produtoras da cidade (como a O2 Filmes, a Gullane, ou, em menor medida, a própria Dezenove), mesmo em suas produções mais “experimentais”, tendem a não abrir mão de estruturas narrativas mais convencionais, e sobretudo, seguem o modelo de um cinema que fazem um cinema caro (à exceção da Dezenove). Não há de ser mera coincidência que em São Paulo existam muito menos grupos e realizadores associados ao “novíssimo” cinema e aos novos cenários de produção independente do que em cidades como Recife, por exemplo. O depoimento de Cléber Eduardo Miranda dos Santos, em entrevista, mostra que as próprias instâncias de formação da cidade reproduzem uma certa representação do que significa “fazer cinema” aqui:

“Acho que em São Paulo falta uma molecada nova, que dificilmente vai sair dos cursos de cinemas, a não ser que os cursos comecem a se repensar, a propor um outro modo de produção – porque, por enquanto, eles são totalmente pautados por um modelo industrial de cinema... Esses meninos vão sair do curso e não vão ser cabeça de nada, se eles não inventarem uma forma de fazer seu próprio filme com 20 tantos anos, eles vão esperar os 30 e poucos para fazer seu primeiro filme nesse esquema, se ele tiver saúde para isso. Enquanto isso, eles passam anos no set trabalhando com publicidade como assistentes de direção,

ganhando muito bem, e viciados nesse padrão de vida. Aí, quando conseguem um financiamento para fazer um filme próprio, normalmente um curta, você vê que ele de fato não saiu do set de filmagem de uma produção industrial nos últimos anos. Você vai ter aquela coisa totalmente clichê, com um olhar totalmente institucionalizado, com o padrão dos filmes de hoje.” (Cléber Eduardo em entrevista concedida para a autora)

Não há de ser coincidência também que um grupo como o Filmes do Caixote, criado nesse ambiente, ainda que seja enquadrado como parte do cinema “novíssimo”, explore a forma de um cinema de gênero (o grupo trabalha bastante sobre o gênero suspense, e por vezes também flerta com o musical). Trata-se de uma opção consideravelmente diferente da do Grupo Teia, por exemplo, cujos filmes possuem narrativas menos lineares, mais poéticas e bastante focadas em personagens reais (misturando elementos ficcionais e de documentário). Em entrevista, um dos integrantes da Teia comentou, a respeito de suas escolhas temáticas e estéticas: “você não pode esquecer que a gente estudou aqui em Belo Horizonte, né? Na faculdade a gente assiste Humberto Mauro, Cao Guimarães... nossos professores gostam disso! Então temos algumas referências que são muito diferentes das de São Paulo, por exemplo.”

E seguindo na argumentação de que cada grupo dialoga com o ambiente de cinema existente em seu entorno, vale comentar que todos esses filmes diferem também, por sua vez, das referências estéticas e temáticas visíveis na produção do grupo Trincheira, de Recife – em que estão mais presentes os temas da insegurança urbana e das tensões sociais entre zona rural e zona urbana, bastante típicos no cinema pernambucano recente, como também mostram longas como *O som ao redor* (de Kleber Mendonça Filho, 2012) ou *Árido Movie* (de Lírio Ferreira, 2005). No mesmo sentido, todos os grupos mencionados estão em ambientes com mais opções de financiamento público do que a cidade de Fortaleza e o Estado do Ceará, o que também configura um certo contexto de produção que diferencia o grupo Alumbramento – com menos recursos, suas práticas fílmicas assim como as próprias escolhas estéticas e de linguagem, são outras (já que elas também são moldadas, ao menos em parte, pelas condições materiais de produção), e refletem, mesmo em seu “espírito”, a juventude de uma cena cultural que ainda não está totalmente institucionalizada na cidade.

Ou seja, a ideia de que “o lugar importa”, aqui, parece se sustentar não só no sentido de que o posicionamento ocupado no grande campo do cinema configura práticas e representações específicas, mas também no sentido de que o lugar geográfico (e social) de que se fala, ou do *ambiente* de cinema em que se é criado influencia no que é produzido. De forma geral, essa produção que denominamos independente parece florescer, proporcionalmente, muito menos em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo e muito mais em outras capitais, e isso provavelmente se deve à forma como aquelas duas primeiras cidades já vieram se configurando, historicamente, como pólos do cinema

industrial (com forte presença da indústria publicitária, especialmente na primeira, e da Rede Globo de televisão, na segunda). Não à toa, o tema da Mostra de Cinema de Tiradentes de 2013, como mencionamos, era a “produção de fora do centro” – no sentido geográfico, no sentido estético, no sentido organizacional, e no sentido econômico (“fora do centro” daquilo que se configura como o principal *mercado* do cinema (ver Mostra de Cinema de Tiradentes, 2013a). Interessante observar, nesse sentido, o depoimento de um realizador pernambucano ao responder a brincadeira colocada por um crítico: “O que acontece em Pernambuco?? Vocês só produzem coisas boas!”:

“Talvez ‘o que aconteça em Pernambuco’ tenha a ver com liberdade... lá nós ainda não temos uma indústria cultural de cinema, não temos tanto a figura do produtor nos cobrando...a gente pode fazer o que quiser! Eu não aprendi a fazer cinema num lugar em que você tem métodos fechados, em que você tem uma rigidez...”. (Marcelo Lordello in Mostra de Cinema de Tiradentes, 2013a).

Além dessas diferenças entre os grupos, vale notar também que existem diferenças intra-grupos, principalmente em termos de opções de linguagem. Dentro da Teia, os filmes de Pablo Lobato, por exemplo, bastante reflexivos (no sentido de refletirem seu processo de criação) e desapegados de uma estrutura linear (alguns deles até bastante herméticos), diferem consideravelmente dos filmes de Sérgio Borges, Marília Rocha e Clarissa Campolina. Orçamentos, tamanhos de equipe, tipo de envolvimento, remunerações, são fatores que variam de grupo para grupo e, mais ainda, de filme para filme dentro dos próprios agrupamentos de produção.

Essas diferenças reiteram nossa proposição de que é mais adequado pensar o cinema independente como um *continuum* (onde se é sempre mais ou menos independente em relação a algo), composto por diversas categorias que também variam sob a forma de *continuum* (custo, estética, tipo de financiamento, tipo de organização do trabalho, entre outras possíveis).

5.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS INFLUÊNCIAS ENTRE ORGANIZAÇÃO E PROJETO

A análise conduzida aqui teve por objetivo entender o “novíssimo” cinema a partir do enfoque de sua organização social, e não esteve no nosso escopo analisar essa produção pelo enfoque do projeto (seus aspectos discursivos, estéticos e de linguagem). No entanto, como mencionamos na Apresentação, partilhamos a ideia de que as dimensões da organização ou configuração da produção e do projeto estão relacionadas e

possuem uma relação de influência mútua – que, do nosso ponto de vista, não significam necessariamente uma relação de *determinação*¹²⁸.

Algumas considerações sobre essa influência podem ser mencionadas. Em primeiro lugar, vale relembrar a ideia de que os filmes da jovem geração independente são bastante diferentes entre si em termos de projeto (como mostramos na Apresentação, há uma percepção generalizada de que eles não se organizam em torno de um programa estético ou temático específico). No entanto, alguns críticos identificam tendências gerais que podem ser apontadas como comuns nessa produção. Uma delas é um profundo engajamento à discussão da estética e da linguagem (Queirós, 2012), ou, segundo Mattos (2011b, p. 89), a adoção de objetivos que são mais de expressão do que de reconhecimento material. Esse autor, assim como Lima e Ikeda (2010), notam que isso desencadeia, na novíssima geração uma maior liberdade poética e a preferência por formas mais subjetivas de narrativa: o limite entre o profissional e o vivencial, para o indivíduo criador, é bastante tênue (Mattos, *idem*, p. 89). Possivelmente por conta das inovações estéticas e de linguagem, esses novos tipos de produção audiovisual se aproximam bastante da esfera das artes visuais, contaminação que, segundo Mattos (2011a, p. 42), pode ter origem no surgimento da vídeo-arte ainda na década de 1970. Não é incomum, atualmente, identificar coletivos e grupos de produção audiovisual experimental que também atuam na área da fotografia ou das artes visuais, no seu sentido mais amplo, o que explica também o que Mattos identifica como um “deslizamento” dos filmes e vídeos para museus e galerias.

Cléber Eduardo, por sua vez, identifica algumas tendências mais especificamente ligadas à estrutura dos filmes:

“Acho que está se perdendo uma noção de centralidade temática nos filmes, a ideia de uma montagem que vise um ritmo equilibrado e harmonioso. Acho que os filmes não estão buscando exatamente equilíbrio e harmonia. Acho que boa parte desses filmes, podem ser enquadrados como filmes processuais: eles não têm como principal objetivo necessariamente a comunicação, a sedução ou o afirmar alguma coisa sobre alguma coisa. Não têm como objetivo convencer o expectador de alguma coisa. Eu acho que eles lidam com a lógica maior da expressão. [...] Há uma aproximação com o que eu chamaria de um tom poético. Eu vincularia esse poético a certa noção de enigma, mistério, inacabamento, opacidade, a tudo que não seria algo de uma obra que tem algo a dizer e comunica ao expectador aquilo que ela tem a dizer. [...] A ideia do planejamento de ferro, trazida já pelo Pudovkin nos anos 1920, da ideia matriz a partir da qual tudo terá um desenvolvimento

¹²⁸ Vale pontuar que, nas áreas das Artes e da Comunicação, a linha de pesquisa que toma como foco os processos de criação (destacamos Cecília Salles, 1992 e 1998, ou, numa abordagem mais clássica, Merleau-Ponty, 2008) tangencia temas semelhantes aos que aparecem aqui. Um estudo comparativo entre as abordagens da sociologia da cultura e das correntes que estudam processos de criação poderia ser interessante para uma pesquisa futura.

causal, nesses novos processos parece estar em crise. Acho que há uma perda de centralidade não só nos processos, mas uma perda de centralidade nas próprias escolhas internas, estéticas e formais dos filmes” (Cléber Eduardo in Mostra de Tiradentes, 2014 a)

É interessante observar, a partir da fala acima, que essa perda de centralidade de uma ideia única e fechada no que diz respeito à narrativa pode refletir também o próprio padrão de produção mais descentralizado e menos linear (e também ser refletida por esse padrão, pois a relação não parece ser de mão única). Num processo com menos hierarquias, menos profissionalização e um planejamento menos rígidos (o que, como vimos no capítulo anterior, também está associado ao fato de haver menos dinheiro em jogo), é plausível que o resultado do trabalho, em termos textuais, seja algo bem mais aberto a “improvisos, imprevistos e experimentações e provocações” (como colocou o crítico Pedro Maciel Guimarães no mesmo debate, in Mostra de Tiradentes, 2014a) – até pelo fato de várias pessoas participarem mais ativamente da construção do texto. Cléber Eduardo, para o catálogo da Mostra de Cinema de Tiradentes de 2014, entrevistou os concorrentes ao Prêmio Aurora buscando entender seus processos de criação. No seminário de abertura da mostra, ele comenta uma dessas respostas:

“Afonso Uchoa respondeu que *A Vizinha do Tigre* [o filme premiado na Mostra Aurora em 2014] foi um filme *vivido*. Começou sem roteiro, permeado de desejos criativos e uma ligação férrea a um lugar, o bairro Nacional onde ele cresceu e mora. O filme *foi se criando no próprio processo*. À medida que iam filmado surgia material que poderia entrar para o filme ou oferecer ideias para serem retrabalhadas ou re-desenvolvidas em outras cenas. Em um determinado momento, após um ano de filmagem, foi feito um roteiro para o filme.” (Cléber Eduardo in Mostra de Tiradentes, 2014 a)

É bastante claro que a opção por um modelo de produção como esse, que configura resultados estéticos e discursivos específicos, só pode ser conduzido em arranjos de produção menores e mais “frouxos”, no sentido definido por Williams. Se o realizador estivesse trabalhando com uma equipe enorme, mediante contratos e remunerações muito atreladas a atividades específicas, dificilmente poderia passar um ano filmando de maneira quase despreziosa, sem ter certeza se as cenas entrariam ou não no filme. A própria falta de recursos pode impor um ritmo mais lento e espaçado às filmagens. Por exemplo, quando o realizador trabalha com recursos próprios, normalmente precisa alternar as atividades do filme com outros trabalhos para garantir sua subsistência, o que muitas vezes faz com que o ritmo de realização seja mais lento (vale lembrar o depoimento de Marcelo Lordello, que declarou que se Eles voltam não tivesse sido contemplado com o edital para finalização da Fundarpe, ele provavelmente

teria que terminar o filme sozinho e levaria muito mais tempo, o que também teria algum impacto nos aspectos textuais da obra).

O fator orçamento, pelo que se pode notar na observação empírica, influencia a dimensão estética e textual do filme também porque baliza as opções que podem ser tomadas de forma mais geral. Por exemplo, filmes como o do Caixote, como comentamos anteriormente, precisam de orçamentos mais altos e de equipes maiores por conta da opção de brincar com o cinema de gênero (cenografia, coadjuvantes, efeitos especiais, são itens que requerem maiores investimentos). Isso significa que algumas opções estéticas e de linguagem dependem de certas configurações no que diz respeito à organização da produção (não há, a nosso ver, relação de precedência, mas certamente há influência mútua entre as duas dimensões).

Vale destacar, por fim, que a própria tecnologia, por impactar nas condições de produção, acaba influenciando também nas possibilidades textuais do filme, já que está associada à possibilidade de mudanças de planejamento, erros e improvisos (que num processo de captação/edição em filme, sairiam bem mais caras):

“Então não estou aqui falando que esses processos [roteiros menos planejados, abertura para mudanças de planos, entre outros] sejam novidades históricas. Mas acredito que eles hoje estejam vivendo um momento mais enfático. E acredito que isso tenha a ver com a tecnologia que hoje todo mundo está usando – e é todo mundo mesmo, porque nós não temos, nessa Mostra, nenhum filme em 35 milímetros. Todos os filmes são digitais. Eu acredito que essa paisagem digital estimule muito essas experimentações e essas quebras de um planejamento necessariamente todo organizado antes da obra necessariamente entrar no set. Então o modelo fordista Hollywoodiano se transformou o modo do cinema por excelência, transmitido de geração em geração e que ainda hoje é o modelo das escolas de cinema.” (Cléber Eduardo in Mostra de Tiradentes, 2014a)

5.3. FUTURO: INDEPENDÊNCIA “PASSA”?

O cenário de produção que foi tomado como objeto empírico deste trabalho é algo que está em pleno andamento. Durante o próprio percurso da pesquisa (pouco mais de 4 anos), foi possível observar diversas mudanças. Resta-nos então, e por fim, tentar tecer alguns apontamentos sobre o que pode ser o futuro desse cenário.

A observação desse cenário no decorrer dos últimos anos indicam para um processo de institucionalização do que vem sendo chamado de “novíssimo” cinema. Afirmar, no entanto, que a independência “passa” e que o “novíssimo” cinema vai simplesmente abrir mão de suas representações e práticas e se deixar “absorver” pela lógica

dominante do grande campo do cinema nos parece uma visão esquemática (e fatalista) demais. Aceitar essa visão seria, sobretudo, ignorar que a trajetória dos atores sociais configura seus padrões de ação futuros – o que também não significa cair no outro pólo da explicação fatalista: “uma vez independente, sempre independente”. A opção intermediária, que nos parece a mais provável, é que os processos de institucionalização e de conquista de espaço no campo por parte desses realizadores e grupos ocorram seguindo trajetórias próprias (afinal, não existe um caminho único de institucionalização), e sem que isso implique necessariamente num abandono total de suas práticas e entendimentos atuais – foi isso que ocorreu, por exemplo, com muitos dos realizadores do Cinema Novo, bem como com os do cinema dito Marginal (a exemplo de Júlio Bressane e Carlos Reichenbach, que passaram a produzir filmes mais caros, com mais recursos públicos mas nem por isso podem ser igualados, por exemplo, aos diretores das grandes produtoras industriais de São Paulo e do Rio de Janeiro).

Alguns dos próprios exemplos observados aqui mostram que ter o apoio do Estado, e mesmo trabalhar com orçamentos maiores, como vimos no caso de filmes como *Trabalhar cansa* ou *Girimunho*, não significa, necessariamente, abrir mão de certas práticas de produção (tamanho de sets, padrões de especialização e hierarquia, relação com o planejamento, entre outras, que parecem estar muito mais associadas à trajetória e ao posicionamento do realizador do que somente ao orçamento do filme ou ao fato de existir apoio público).

A observação mais detalhada de algumas características do objeto empírico nos leva a pensar, então, que além de a independência ser uma categoria heterogênea, relacional, multidimensional e não-binária (contínua), ela também precisa levar em conta o *tempo* específico da observação. O caso do Cinema Novo foi bem ilustrativo nesse sentido: o movimento se iniciou como uma cena independente (com discurso e práticas que se opunham ao modelo industrial de cinema) e depois se institucionalizou sob o guarda-chuva da Embrafilme, o que alterou as configurações de sua produção, mas não fez com que os filmes passassem a ser comerciais (e esse é um bom exemplo para pensarmos que as dimensões da organização da produção e do projeto não necessariamente estão coladas).

Em relação ao cinema independente contemporâneo, como notamos nos capítulos anteriores, muitos dos grupos observados já começam a produzir em condições mais institucionalizadas, com apoio público ou de fundos internacionais, e mesmo com orçamentos maiores. Ainda que isso não necessariamente signifique a passagem para uma concepção de filme como produto econômico, a nosso ver, da mesma forma como ocorreu com o Cinema Novo, a tendência é que esses movimentos de institucionalização façam com que a classificação desses grupos como independentes passe a ser questionada. Durante o próprio período de duração da pesquisa pudemos observar mudanças consideráveis nas definições associadas a esses realizadores (aos poucos, seu cinema vai passando a ser mais enquadrado como “autoral” do que propriamente

como “independente”), e mesmo em suas práticas – é notável, por exemplo, que eles tenham passado a frequentar menos as mostras mais relacionadas ao jovem cinema independente (como a própria mostra de Tiradentes, o que também se explica pelo fato de eles não poderem mais concorrer nas mostras competitivas, voltadas para novos realizadores).

Isso se relaciona ao fato de a categoria independente ser, como qualquer outra, um objeto em disputa: a tendência é que surjam novas gerações de independentes (mais independentes do que os antigos independentes) que passarão a reivindicar a denominação. Em algumas conversas com realizadores que estiveram presentes na edição de 2014 da Mostra de Cinema de Tiradentes, já pudemos notar a existência de novos agrupamentos, de jovens que têm entre 20 e 30 anos e que começam a ocupar o espaço aberto pela geração do “novíssimo” cinema (que foi, de fato, a primeira a se consolidar como um movimento de oposição ao modelo de cinema vigente no país desde a Retomada). Para esses novos jovens, alguns dos grupos observados aqui já não podem ser considerados independentes pois já estão produzindo por vias mais institucionalizadas.

E isso se relaciona, sobretudo, à discussão sobre se a independência estaria unicamente associada a uma situação de contingência. O percurso realizado até aqui nos leva a concluir que reduzir todo e qualquer posicionamento independente a uma explicação pela via da contingência seria uma explicação limitada. No entanto, também nos parece excessivamente idealista afirmar que as práticas independentes se sustentam unicamente pela adoção de valores de negação ao modelo industrial (por um posicionamento político, poderíamos dizer). Como mostramos, muitas das práticas observadas, entre elas a própria tendência aos agrupamentos, representam estratégias de garantir a existência, tanto material como simbólica, dos realizadores. Ainda assim, a nosso ver, há uma dimensão de escolha nesse posicionamento, que fica clara na citação de uma entrevistada utilizada na abertura deste capítulo: por rejeitar um modelo de inserção no campo que seria o mais típico (em funções de assistência ou mesmo em mercados como o da publicidade e o da televisão), os realizadores optam por “tentar fazer suas próprias coisas”, e para isso precisam mobilizar algumas estratégias.

Ainda que os agrupamentos tendam a se dissipar com o tempo (como mostramos, em alguns deles como a Teia ou a Trincheira há a tendência de os realizadores trocarem menos entre si com a proliferação dos projetos, enquanto em outros, como o Filmes do Caixote, as parcerias parecem continuar acontecendo mesmo com o aumento de projetos e orçamentos), e ainda que os realizadores encontrem seu espaço no grande campo do cinema e deixem de ser enxergados como independentes – até porque provavelmente haverá um grupo “mais independente” reivindicando essa classificação –, o fato de sua inserção no campo ter se dado pelo caminho da independência tende a marcar a trajetória desses realizadores e de suas produções. Mais do que isso, o fato de eles disputarem e ganharem espaço no campo sem terem aberto mão de um conjunto de práticas e discursos que se opõem ao modelo do cinema industrial sugere

que eles têm a importante função de gerar uma perturbação nas estruturas de poder do campo, explicitando seus limites e vícios e desafiando essas estruturas a se abrirem para outros cinemas, novíssimos e possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor (1998) [1953]. *Moda Intemporal – sobre o jazz*. In: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

ALMEIDA, Carol (2013). “Cinema pernambucano ou cinema em Pernambuco?”. In: *Revista Monet*, fevereiro de 2013.

AMANCIO, Tunico (2007). “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. In: *Alceu*, v.8, no. 15, pp. 173-184, jul-dez de 2007.

_____. (2000). *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Rio de Janeiro: Editora da UFF.

ANCINE (2013). *Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas*. 1ª edição, julho/2013. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema.

_____. (2013b). “Filme brasileiro em competição do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam na Holanda”. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/filme-brasileiro-em-competi-o-no-festival-internacional-de-cinema-de-rotterda> (acesso em junho de 2013)

_____. (2013c). *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2012*. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario2012-Versao-para-Publicacao-Reduzido.pdf> (acesso em abril de 2014)

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento (2001). *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio do século XX*. Bauru, SP: EDUSC.

ARTHUSO, Raul (2013). “A morte de mim”. In: *Cinética*, 2 de outubro de 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/no-lugar-errado-de-luiz-pretti-ricardo-pretti-pedro-diogenes-e-guto-parente-brasil-2011-2/> (acesso em janeiro de 2014).

AUTRAN, Arthur (2004). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*.

Tese - Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes - Unicamp. Campinas, 2004.

BATISTA, Raphaele (2013). “Secult responde às críticas sobre editais”. In: *Jornal de hoje*, 26 de abril de 2013.

BACELAR, Carlos Eduardo (2010). “Luminar maranhense da autoridade”. *Blog Doidos por Cinema*, 20 de novembro de 2010. Disponível em: <http://doidosporcinema.wordpress.com/tag/frederico-machado/> (acesso em fevereiro de 2014).

BAHIA, Lia (2012). Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural.

BALL, Linda. (2003). "Future directions for employability research in the creative industries." Working paper, The Council for Higher Education in Art and Design, The Employability Partnership, The Design Council and the ADCLTSN. Disponível em: <<http://www.brighton.ac.uk/admhea/topics/pdf/futurdirectforem.pdf>

BALZAC, Honoré de (1830). "Des artistes". In: La Silhouette. Apud HEINICH, Nathalie (2005). L'Élite Artiste. Paris: Gallimard.

BARBIERI Jr, Miguel (2013). "Rodrigo Teixeira conta como foi filmar o americano Frances Ha". In: Tudo sobre cinema, 22 de agosto de 2013.

BARRENHA, Natalia (2013). "Realizando fora da caixa". In: Revista de cinema caipira, número 54, agosto de 2013. Disponível em: <http://kinoolho.blogspot.com.br/2013/08/revista-cinema-caipira-de-agosto.html> (acesso em abril de 2014).

BAZIN, André (1991)[1985]. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense.

Bechky, B. A., & Okhuysen, G. A. (2011). Expecting the Unexpected? How Swat Officers and Film Crews Handle Surprises. The Academy of Management Journal (AMJ), 54(2), 239–261.

BECHKY, B. A. (2006). Gaffers, Gofers, and Grips: Role-Based Coordination in Temporary Organizations. Organization Science, 17, 3–21.

BECKER, Howard S. (1982). Art Worlds. Berkeley: University of California Press.

_____ (2006). A dialogue on the ideas of "world" and "field" disponível em: <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/world.html>

_____ (2008) [1963]. Outsiders: estudos da sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar.

BERNARDET, Jean Claude (2009 [1979]). Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Segunda edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia de Bolso.

_____ (1978a). "Fora do esquema do cinemão". In: BERNARDET, Jean Claude (2009). Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Segunda edição revista e ampliada. pp. 166-8. São Paulo: Companhia de Bolso.

_____ (1978b). "Nosso cinema não é mais artesanato". In: BERNARDET, Jean Claude (2009). Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Segunda edição revista e ampliada. pp. 169-73. São Paulo: Companhia de Bolso.

_____ (1973). "Chanchada, erotismo e o cinema-empresa". In: BERNARDET, Jean Claude (2009). Cinema Brasileiro: propostas para uma história. Segunda edição revista e ampliada. pp. 149-55. São Paulo: Companhia de Bolso.

BIHN, N.T (2011). “La Quinzaine des Réalisateurs: Le Cinéma en Liberté”. In: Le Figaro, 5 de maio de 2011. Disponível em: <http://evene.lefigaro.fr/cinema/actualite/festival-de-cannes-quinzaine-des-realisateur-histoire-3246.php> (acesso em abril de 2014).

BLAIR, H. (2003) “Winning and losing in flexible labour markets: the formation and operation of networks of interdependence in the UK film industry”. In: *Sociology*: 2003, 37, pp. 677-694.

BOTELHO, Isaura (2011). “Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão” In: MINISTERIO DA CULTURA (2011). Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011-2014. Brasília: Ministério da Cultura.

_____ (2001). “Dimensões da cultura e políticas públicas”. In *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15 n. 2, abril-jun de 2001.

_____ (2001b). *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

BOURDIEU, Pierre (2005) [1970]. “O mercado de bens simbólicos” In: BOURDIEU, Pierre (2005). *A Economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva.

_____, 2002 [1992]. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2ª edição. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Martins Fontes.

_____ e DESAULT, Yvette, 2001 (1975). “O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia.” In: BOURDIEU, Pierre, 2008. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk.

BOURDIEU, Pierre (2005). *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva.

BOURDIEU, Pierre e DELSAUT, Yvette (2001) [1975]. “O costureiro e sua grife”. In: BOURDIEU, P. (2001). *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk.

BUTCHER, Pedro (2010). “Brésil: le Nordeste à l’assaut de Tiradentes”. In: *Cahiers du Cinema*, nº 655, abril de 2010.

CAETANO, Daniel Pecego Vieira (2012). *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*. Rio de Janeiro, 2012, 273p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CALAZANS, Rejane (2008). *Mangue: a lama, a parabólica e a rede*. Tese de doutorado. Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

CAPOVILLA, Maurice (1962). *Cinema Novo*. In: *Revista Brasiliense*, no. 41, maio-junho de 1962.

CARNEIRO, Gabriel (2013a) “Filmes do Caixote: Novo Cinema Paulista”. In: *Revista de Cinema*, 7 de fevereiro de 2013. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/02/o-novo-cinema-paulista-do-filmes-do-caixote/> (acesso em janeiro de 2014).

_____(2013b). “O sufoco dos independentes. In: Revista de Cinema, 19 de junho de 2013. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/06/o-sufoco-dos-independentes/> (acesso em maio de 2014).

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (2011). Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 questões (catálogo). São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil.

CHALUPE, Hadija (2011). “Os filmes realizados em coprodução: um panorama da produção contemporânea brasileira. In: CÂNEPA, Laura, MULLER, Adalberto, SOUZA, Gustavo e VIEIRA, Marcel (2011) XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. Volume 1. São Paulo: Socine.

CHAIA, Rômulo Oliveira (1995).” Política governamental cinematográfica brasileira: no limite do público e do privado”. Dissertação de mestrado. Mestrado em Administração Pública, Escola Brasileira de Administração Pública EBAP, FGV. Rio de Janeiro, 1995.

COUTO, José Geraldo (2013). “Esperanças no novíssimo cinema brasileiro”. In: Outras palavras, 26 de maio de 2013. Disponível em: <http://outrapalavras.net/posts/esperancas-no-novissimo-cinema-brasileiro/> (acesso em maio de 2014).

DAHL, Gustavo (2006). Construindo a Ancine. 16 de setembro de 2006. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/construindo_ancine_gd.pdf (acesso em maio de 2014).

D'ANGELO, Raquel Hallak e D'ANGELO, Fernanda Hallak (org) (2012). Cinema sem fronteiras: 15 anos de Mostra de Cinema de Tiradentes. Reflexões do Cinema Brasileiro 1998-2012. Coleção Cinema sem fronteiras, volume 1. Universo Produção, 2012.

DAVENPORT, John (2006). “UK Film Companies: Project-Based Organizations Lacking Entrepreneurship and Innovativeness?” In: Creativity and Innovation Management, 15, 3, pp. 250–257.

DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (org) (2012). Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec e Cooperativa Paulista de Teatro.

DIAS, Rafael (2008). “Um cinema sob silêncio”. In: O grito! Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/04/26/entrevista-leonardo-lacca/>

_____(2008b). “Um enfant terrible em Cannes”. In: O grito! Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/05/13/entrevista-tiao/> (acesso em fevereiro de 2014)

DIB, André (2013). “Fazer cinema é uma questão de acreditar” In: Fig 2013. Disponível em: <http://www.fig2013.com/fazer-cinema-e-uma-questao-de-acreditar-leo-lacca/>

DO VAL, Ana Paula; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina e PINTO, Viviane (org) (2014). Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial/Secretaria Municipal de Cultura.

DO VAL, Ana Paula e VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina (2013). “Cultura y desarrollo local: dos arreglos posibles en periferias de grandes ciudades”. Anais do II Foro Economia y Cultura. Cidade do México, 2013.

- DO VAL, Ana Paula (2012). “Economia da cultura comum” In: Teoria e debate, 101, junho de 2012.
- EARP, F. S. S. ;SROULEVICH, H e SOUZA, R (2008). Dois estudos sobre economia do cinema no Brasil. Série Texto para discussão. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Economia.
- FAULKNER, R.R. e Anderson, A.B. (1987). “Short-term projects and emergent careers: evidence from Hollywood”. In: American Journal of Sociology, 92,4, pp. 879–909.
- FIGUEROA, Alexandre (2004). Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papirus.
- FONSECA, Rodrigo (2013). “As diferentes vertentes do cinema cearense”. Em Segundo Caderno, O Globo, 15 de novembro de 2013.
- FREIRE, Rafael de Luna (2005). “Nenê Bandalho: maldito, marginal e bandido. In: MACHADO J, Rubens, SOARES, Rosana e ARAÚJO, Luciana (org) (2005). Estudos de cinema Socine VII. São Paulo: Annablume.
- FUNDO Setorial do Audiovisual (sem data). Fundo Setorial do Audiovisual: Diretrizes. Disponível em: <http://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/documentoDiretrizes2.pdf> (acesso em abril de 2014)
- FUVEST (2014). Fuvest Estatísticas 2012. Disponível em: <http://www.fuvest.br/vest2012/estat/estat.stm> (acesso em abril de 2014).
- GALVAO, Maria Rita (1981). Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____(1980). “O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente”. In: Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n. 4.
- GATTI, André (2008). “RioFilme: uma distribuidora de filmes nacionais (1992-2000)”. In: Mnemocine, 18 de julho de 2008.
- _____(2005). “Cidade de Deus: blockbuster brasileiro em tempos de globalização”. In: Revista D’art, 12/2005.
- GIANNASI, Ana Maria, 2007. “O produtor e o processo de produção dos filmes de longa metragem brasileiros.” Dissertação de Mestrado, Comunicação e Estética do Audiovisual, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich e LASH, Scott (1995) Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: UNESP.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1996 [1973]) (2a edição). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GRAGNANI, Juliana (2013). “Antes contemplados, três projetos ficam de fora pelo edital de cinema reaberto pelo MinC”. In : Folha de São Paulo, 11 de junho de 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1293228-antes-contemplados-tres-projetos-ficam-de-fora-de-edital-de-cinema-reaberto-pelo-minc.shtml> (acesso em fevereiro de 2014)

HEINICH, Nathalie (2005). *L'Élite Artiste*. Paris: Gallimard.

HESMONDHALGH, David (2007)[2001]. *The cultural industries*. 2ª edição.

Londres: SAGE Publications.

IFFR (2014). International Film Festival Rotterdam (site). Disponível em: http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/the_festival/profile/ (acesso em abril de 2014).

IKEDA, Marcelo (2013). “Novíssimo Cinema Brasileiro”. In: *Cinecasulofilia*, 23 de março de 2013.

_____(org) (2011). *Filme Livre! Curando, mostrando e pensando filmes livres*. Rio de Janeiro: Wset Multimídia.

_____(sem data). “O cinema do Alumbramento: do rapazinho à fase adulta”. In: *Revista Substância*. Disponível em: <http://www.revistasubstancia.com.br/2014/02/o-cinema-do-alumbramento-do-rapazinho.html> (acesso em abril de 2014).

JAMES, David E. (1989). *Allegories of cinema. american Film in the sixties*. EUA, Princeton University Press.

JONES, Candance (1996). “Careers in project networks. The case of filmindustry”. In: ARTHUR, Michael e ROUSSEAU, Denise *The boundaryless career: a new employment principle for a new organizational era*. Oxford: Oxford University Press.

KIRSCHBAUM, Charles (2006). “Renascença da indústria brasileira de filmes: destinos entrelaçados?” In: *RAE- Revista de Administração de Empresas*, v. 46, n. 3, pp. 58-71.

KON, Anita (1999). *Economia Industrial*. São Paulo: Nobel.

KRAUL, Chris. (2008) “Brazilian film industry’s resurgence aided by freign co-producers”. In: *Los Angeles Time*, 22 de outubro de 2008. Disponível em: <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/brazilian-film-industrys-resurgence-aided-by-foreign-co-producers1.pdf> (acesso em abril de 2014)

LAHIRE, Bernard., 2003. “Form the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual”. *Poetics – Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* n° 23 pp. 329-355.

_____(1999). “Champ, hors-champ, contrechamp” In: LAHIRE, Bernard (org) (1999) *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte.

LAHIRE, Bernard e WELLS, Gwendolyn (2010). “The double life of writers”. In: *New Literary History*, vol. 41, n. 2, spring 2010, pp. 443-465.

MARSON, Melina (2009). *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras.

MATTOS, Carlos Alberto (2011a) “Documentário de invenção” In: *Revista Filme Cultura*, 54, maio de 2011, pp.; 41-4.

_____ (2011b), “Cinema de garagem” In: Revista Filme Cultura, 54, maio de 2011, pp.; 88-9.

MECCHI, Leonardo e D'ANGELA, Ana (2008). Produtora de autor. Entrevista com Sara Silveira. In: Catálogo da Mostra Cine BH, 2008 e Revista Cinética, dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entsara.htm> (acesso em fevereiro de 2014).

MEDEIROS, Jotabê (2013). “Cinema modesto, filme milionário”, In: O Estado de São Paulo, 30 de janeiro de 2013, disponível em: www.estadao.com.br/noticias/impreso,cinema-modesto-filmemilionario,990700,0.htm

MEDEIROS, Daniel (2013). “Festival de Locarno 2014 destacará o cinema brasileiro”. In: Portal Vírgula, 22 de outubro de 2013. Disponível em: <http://pipocamoderna.virgula.uol.com.br/festival-de-locarno-2014-destacara-o-cinema-brasileiro/278908> (acesso em abril de 2014).

MENDONÇA FILHO, Kleber (2008). “Muro é premiado em Cannes” In: Cinemascópio, 23 de maio de 2008. Disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2008/05/muro-premiado-em-cannes.html>

MENGER, Pierre Michel (2001). “Artists as workers: theoretical and

methodological challenges”. In: Poetics 28, pp. 241-254.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2008) [1945]. “A dúvida de Cézanne”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice (2008). O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify.

MERTEN, Luiz Carlos (2010). “Cinema Novíssimo”. In: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/cinema-novissimo/> (acesso em maio de 2013)

MIGLIORIN, Cezar (2011). “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”. In: Revista Cinética, fevereiro de 2011.

_____ (2012). “O que é um coletivo?” In: BRASIL, André, ROCHA, Marília e BORGES, Sérgio (orgs) (2012). Teia 2002-2012. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MORAES, Rogério (2011). “Entrevista: Bruno Safadi”. In: Eu, Cinema, 10 de junho de 2011. Disponível em: <http://blogeucinema.blogspot.com.br/2011/06/entrevista-bruno-safadi.html> (acesso em maio de 2014).

MOSTRA CINEMA DE GARAGEM (2012a). Um inventário afetivo do jovem cinema contemporâneo brasileiro do século XXI. Rio de Janeiro, 24 de julho de 2012, Caixa Cultural Rio de Janeiro.

_____ (2012b). Como é possível fazer política? Entre a política das imagens e a política das instituições. Rio de Janeiro, 26 de julho de 2012, Caixa Cultural Rio de Janeiro.

_____ (2012c). E depois que os filmes estão prontos? O cinema contemporâneo brasileiro e seu público. Rio de Janeiro, 4 de agosto de 2012, Caixa Cultural Rio de Janeiro.

_____ (2012d). O que há de novo? Em busca de definições para o cenário de renovação para o cinema brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, 2 de agosto de 2012, Caixa Cultural Rio de Janeiro.

MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES (2013a). Seminário Fora do Centro - Procedências de Produção. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 19 de janeiro de 2013.

_____ (2013b). Encontro com a crítica, diretor e público Eles Voltam. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 20 de janeiro de 2013.

_____ (2013c). Encontro com a crítica, diretor e público Doce Amianto. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 21 de janeiro de 2013.

_____ (2014a). Mesa de discussão Processos de criação: outros modos. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 25 de janeiro de 2014.

_____ (2014b). Mesa de discussão Processos de criação: da ideia ao set de filmagem. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 30 de janeiro de 2014.

_____ (2014c). Encontro com a crítica, diretor e público A vizinhança do tigre. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 28 de janeiro de 2013.

_____ (2014d). Perspectivas para o Audiovisual Brasileiro em 2014 - Políticas Públicas da SaV. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 28 de janeiro de 2014.

_____ (2014e). Perspectivas para o Audiovisual Brasileiro em 2014 - Foco na indústria. Tiradentes, Centro Cultural Yves Alves, 27 de janeiro de 2014.

MOSTRA DO FILME LIVRE (2011). Catálogo MFL 2011. 10a Mostra do Filme Livre.

NAGIB, Lúcia (2002). O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34.

OBSERVATORIO do Cinema e do Audiovisual Ancine (2014). Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/index.php> (acesso em abril de 2014).

ORTIZ, Renato (2001) [1988]. A Moderna Tradição Brasileira. São Paulo: Brasiliense.

PADRON, Larissa e SILVEIRA, Renato (2013). “Silvia Cruz, da Vitrine Filmes” (entrevista). In Cinema em cena, 26 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=768> (acesso em fevereiro de 2014).

PAIVA, Samuel (2008). “Do curta ao longa: relações estéticas do cinema contemporâneo de Pernambuco”. In: HAMBURGER (Esther), SOUZA (Gustavo), MENDONÇA, Leandro e AMANCIO, Tunico (2008). Estudos de cinema Socine. Ano IX. São Paulo: Socine.

PAIVA, Natália (2011). “Jovens cineastas usam modelo coletivo para produzir filmes ousados”. In: Folha de São Paulo, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/985026-jovens-cineastas-usam-modelo-coletivo-para-produzir-filmes-ousados.shtml> (acesso em maio de 2013)

PONGRATZ, Hans. J., VOß, Günter. (2003): "From employee to entreplovee: towards a self-entreplovee work force?". In: Concepts and Transformation, 8, 3, pp.239- 254.

PONTES, Heloísa (1998). Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo 1940-1968. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2010). Intérpretes da metrópole. São Paulo: Edusp.

POPOVIC, Pierre e VIGNEAULT, Érik (orgs) (2000). Les dérèglements de l'art: formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France 1715: 1914. Montreal: Les presses de l'Université de Montréal.

PORTAL BRASIL, 2013. "Filme O Som ao redor é o indicado brasileiro ao Oscar". Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/09/filme-201co-som-ao-redor201d-e-o-indicado-brasileiro-ao-oscar-2014> (acesso em setembro de 2013).

POSSEBON, Samuel (2004). "Decreto dá ao MinC mais poderes sobre o audiovisual" In: Tela Viva News, 13 de abril de 2014. Disponível em: <http://www.telaviva.com.br/13/04/2004/decreto-da-ao-minc-mais-poderes-sobre-o-audiovisual/tl/46813/imprimir.aspx> (acesso em fevereiro de 2014)

PUPPO, Eugênio (org) (2004). Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Heco Produções.

QUEIRÓS, Amanda (2012). "Novos cineastas do Ceará conhecem cinema de arte na Internet" In: Folha de São Paulo, 11 de janeiro de 2012.

RAMOS, José Mário Ortiz (1983). Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

REIS, Francis Vogner (2012). "O que faz uma geração?" in SEMANA DOS REALIZADORES (2012). Semana dos realizadores: vôos do cinema brasileiro contemporâneo (catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil: dezembro de 2012.

REVISTA INTERLÚDIO (2011). Entrevista com Frederico Machado. 30 de novembro de 2011. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=1339> (acesso em fevereiro de 2014).

ROCHA, Glauber (1975). "Udigrudi: uma velha novidade". In: Crítica, 7 de setembro de 1975.

_____ (1962). "O Cinema Novo". In: ROCHA, GLAUBER (1981) Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.

RUSO, Francisco (2012). "Diário de Cannes: entrevista com a diretora Juliana Rojas, do curta O duplo". In: Adoro Cinema, 23 de maio de 2012. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-100522/> (acesso em janeiro de 2014).

SALA DE CINEMA (2010). Entrevista com Sara Silveira. Disponível em: <http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/sara-silveira/> (acesso em fevereiro de 2014).

SALLES, Cecília Almeida (1998). Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Annablume.

_____ (2008 [1992]). *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC.

SCHATZ, Thomas (1998). *O Gênio do Sistema. A era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHERER, F. M (2001). "The Evolution of Free-Lance Music Composition, 1650-1900" In: *Journal of Cultural Economics* 25: pp. 307-319.

Schild, Suzana (1990). "A Belair 20 anos depois" Entrevista com Rogério Sganzerla. In: *Contracampo Revista de Cinema*, 58 (2008).

SCOTT, Allen (2002). "A new map of Hollywood: the production and distribution of American motion pictures" In: *Regional Studies*, 36, 9, pp. 957-975.

_____ (2005). *On Hollywood. The place, the Industry*. Nova Iorque: Princeton University Press.

SEGNINI, Liliana (2007). "Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil." In XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. GT29 Trabalho, precarização e políticas públicas. Recife: 25/5 a 1/6/2007. Disponível em: <http://beta.idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf> (acesso em novembro de 2010).

_____ (2009a). "Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo". In GUIMARÃES, Nadya; HIRATA, Helena e SUGITA, Kurumi (2009). *Trabalho flexível, empregos precários?* São Paulo: EdUsp.

_____ (2009b). *Projeto Rumos Itaú Cultural Música: formação profissional e trabalho nas narrativas dos músicos premiados*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001588.pdf> (acesso em outubro de 2010).

SEMANA DOS REALIZADORES (2012). *Semana dos realizadores: vôos do cinema brasileiro contemporâneo*. Centro Cultural Banco do Brasil: dezembro de 2012.

SEMINÁRIO do Fundo Setorial Audiovisual (2014). *Seminários realizados nos dias 05 e 19 de fevereiro*. São Paulo: Auditório da FIESP - Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.

SENNA, Orlando (2013). "O ano bom do cinema brasileiro". In: *Cultura e Mercado*, 18 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/o-ano-bom-do-cinema-brasileiro/>

SENNETT, Richard (2002) [1974]. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

SHACKLETON, Liz (2007). "FIAPF defends film festival accreditation system". In: *Screen Daily*, 9 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.screendaily.com/fiapf-defends-film-festival-accreditation-system/4033493.article> (acesso em março de 2014).

SCHILD, Suzana (1990). "A Belair 20 anos depois" Entrevista com Rogério Sganzerla. In: *Contracampo Revista de Cinema*, 58 (2008).

SGANZERLA, Rogério (2001). Por um cinema sem limite. São Paulo: Azougue.

SIMIS, Anita (2008). “Concine: 1976-1970”. In: Políticas Culturais em Revista, volume 1, número 1, 2008.

_____(1996). Estado e cinema no Brasil. São Paulo: Annablume.

SIMMEL, Georg (1903). “As grandes cidades e a vida do espírito”. In Mana, 11(2), 2005, pp/ 577-591. Tradução de Leopoldo Waizbort. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010

STRAW, Will (2002). “Scenes and sensibilities”. In Public, no. 22/23, pp. 245-257.

TARDÁGUILA, Cristina (2013). “MinC reabre edital para filmes de baixo orçamento e recebe críticas.” In: O Globo, 6 de fevereiro de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/minc-reabre-edital-para-filmes-de-baixo-orcamento-recebe-criticas-7507940>.

TINOCO, Pedro e DURST, Rogério (2005). “Cinema é a maior diversão”. In: Veja Rio, 25 de fevereiro de 2005. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/vejarj/230205/capa.html> (acesso em maio de 2014)

TURAN, Kenneth (2002). Sundance to Sarajevo: film festivals and the world they make. Califórnia: University of California Press.

TURINO, Célio (2010). “Ponto de cultura: a construção de uma política”. In: Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi.

TV Cultura (2010) . Programa Provocações. Abujamra entrevista Sara Silveira. Tv Cultura, 17 de junho de 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=llr3wY5oMuw> (acesso em fevereiro de 2014).

VALCK, Marijke de (2007). Film festivals: from European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdã: Amsterdam University Press.

VALENTE, Eduardo (2006). “Alguma coisa acontece em Minas Geras” In Cinética, agosto de 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cenamg.htm> (acesso em março de 2014)

_____(2006b). “Enredando pessoas: mais do que uma produtora, a Teia é uma opção de vida”. In Cinética, novembro de 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/arqvisita-guiada.htm>

VALENTE, Eduardo; BRAGANCA, Felipe; SPOLIDORO, Gustavo; MARINS JR, Helvecio; MENDONÇA FILHO, Kleber; KOGAN, Lis e MELIANDE, Marina (2012). “Carta de fundação”. In: SEMANA DOS REALIZADORES (2012). Semana dos realizadores: vôos do cinema brasileiro contemporâneo (catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil: dezembro de 2012.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina (2014). “Cultura, públicos, formação: o que podem ser, na prática? In: Revista Observatório Itaú Cultural, no 15, pp. 69-76. São Paulo: Itaú Cultural.

_____(2010). “Os trabalhadores da economia da cultura: novas tendências e velhas lições”. In: Mario Sergio Salerno; João Alberto De Negri; Lenita Maria Turchi; José Mauro de Moraes.

- (Org.). Estudos de Jovens Pesquisadores Brasileiros. 1 ed. São Paulo: Papagaio, 2010, v. 1, p. 314-362.
- VERISSIMO, Fernando (2008). “O caminho das coproduções” in: Revista Filme B - edição especial Festival do Rio, setembro de 2008. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/portal/html/materia3.php>
- VIAS DE FATO (2011). Entrevista com Frederico Machado. Disponível em: <http://zemaribeiro.com/2011/04/06/frederico-machado-a-lume/> (acesso em fevereiro de 2014).
- VIRGILIO, Paulo (2013). “Brasil tem 15 filmes na 42a edição do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam”. In: Agência Brasil, 21 de janeiro de 2013. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-01-21/brasil-tem-15-filmes-na-42%C2%AA-edicao-do-festival-internacional-de-cinema-de-rotterdam> (acesso em fevereiro de 2014).
- WEBER, Max (2011 [1922]). Metodologia das Ciências Sociais. Campinas: Editora da Unicamp.
- WILLIAMS, Raymond (2011) [1958]. Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell. Petrópolis: Vozes.
- _____ (2010) [1954]. Drama em cena. São Paulo, Cosac Naify.
- _____ (2007)[1989]. Políticas do Modernismo. São Paulo, Editora da Unesp.
- _____ (1999 [1980]). “A fração Bloomsbury”. In: Revista Plural, 6, 1999, pp. 139-168. Tradução: Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros.
- _____ (1992). Cultura. Trad: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- XAVIER, Ismail (2012) [1993]. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Cosac Naify.
- _____ (2007) [1983]. Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____ (2005) [1977]. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra.
- _____ (2001). O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra.
- YUDICE, George (2006). A Conveniência da Cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ZELIZER, Viviana (2012). Economic lives: how culture shapes the economy. EUA: Princeton University Press.
- _____ (2006) . “Circuits in economic life”. In: Economic Sociology: the European newsletter, vol. 8, n. 1, novembro de 2006.
- _____ (2004). “Circuits of commerce” . In: Jeffrey Alexander, Gary T. Marx, and Christine Williams (ed.) Self, Social Structure, and Beliefs: Explorations in the Sociological Thought of Neil Smelser, Berkeley: University of California Press.

LEIS E REGULAMENTAÇÕES

ANCINE (2012). Instrução normativa número 106, de 24 de julho de 2012. Disponível em: <http://ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-106-de-24-de-julho-de-2012> (acesso em março de 2014).

BRASIL. Decreto nº 7.743, de 31 de maio de 2012. Aprova a estrutura regimental e o quadro demonstrativo dos cargos em comissão e das funções gratificadas do Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Decreto/D7743.htm#art7

BRASIL. Medida Provisória nº 228-1, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm (acesso em abril de 2014)

BRASIL. Lei nº 8685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm (acesso em abril de 2014)

BRASIL. Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11437.htm (acesso em abril de 2014)

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm (acesso em abril de 2014)

RIO DE JANEIRO. Lei municipal número 1.672, de 25 de janeiro de 1991. Cria a Distribuidora de Filmes S.A - Riofilme e dá outras providências. Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/d38566aa34930b4d03257960005fdc91/de41c9bb2e98b78f032576ac00738b18?OpenDocument> (acesso em abril de 2014)

SITES:

Alumbramento: <http://www.alumbramento.com.br/>

Ancine: <http://www.ancine.gov.br/>

Cinema de Garagem: <http://www.cinemadegaragem.com/>

Dezenove Som e Imagem: <http://www.dezenove.net/>

Duas Mariola: <http://duasmariola.com.br/>

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro: <http://www.festbrasil.com.br/>

Festival de Cannes: <http://www.festival-cannes.com/>

Festival del Film Locarno <http://www.pardolive.ch/>

Filme B: <http://www.filmeb.com.br/>

Fundo Setorial do Audiovisual: <http://fsa.ancine.gov.br/>

IMBD: <http://www.imdb.com/>

International Film Festival Rotterdam: <http://www.filmfestivalrotterdam.com/>

Internationale Filmfestspiele Berlin: <http://www.berlinale.de/>

Lume Filmes: lume filmes.com.br

Mostra de Cinema de Tiradentes: <http://www.mostratiradentes.com.br/>

Mostra do Filme Livre: <http://www.mostradofilmelivre.com/>

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual Ancine: <http://oca.ancine.gov.br/index.php>

Operação Sonia Silk: <http://www.dazacultural.com.br/#!operacao-sonia-silk/cm6l>

Quinzaine des Réalistes: <http://www.quinzaine-realistes.com/>

Semaine de la Critique: <http://www.semainedelacritique.com/>

Secretaria do Audiovisual - Ministério da Cultura: <http://www.cultura.gov.br/secretaria-do-audiovisual-sav>

Semana dos Realizadores: <http://www.semanadosrealizadores.com.br>

Teia: <http://www.teia.art.br/>

Trincheira: <http://trincheirafilmes.blogspot.com.br/>

Vitrine Filmes: <http://www.vitrinefilmes.com.br/>

FILMES CITADOS

A ALEGRIA. Direção: Felipe Bragança, Marina Meliande, 2010.

A FALTA que me faz. Direção: Marília Rocha, 2009.

A FUGA da Mulher Gorila. Direção: Felipe Bragança, Marina Meliande, 2009.

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias, 1967.

AMADOR. Direção: Cristiano Burlan, 2014.

ARIDO movie. Direção: Lírío Ferreira, 2005.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha, 1962.

BELAIR. Direção: Bruno Safadi, Noa Bressane, 2011.

CARLOTA Joaquina. Direção: Carla Camurati, 1995.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles, 1998.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002.

CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção: Marcelo Gomes, 2005

COPACABANA Mon Amour. Direção: Rogério Sganzerla, 1970.

DESASSOSSEGO. Concepção: Felipe Bragança, Marina Meliande (direção coletiva), 2011.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha, 1964.

DOMÉSTICA. Direção: Gabriel Mascaro, 2012.

DONA Flor e seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto, 1976.

ELES voltam. Direção: Marcelo Lordello, 2012.

ERA uma Vez Eu, Verônica. Direção: Marcelo Gomes, 2012.

ESTRADA para Ythaca. Direção: Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes, 2010.

FLORES raras. Direção: Bruno Barreto, 2013.

FRANCES Ha. Direção: Noah Baumbach, 2014.

GIRIMUNHO. Direção: Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr, 2011.

LIMITE. Direção: Mario Peixoto, 1931.

LINZ - Quando Todos os Acidentes Acontecem. Direção: Alexandre Veras, 2013.

MADAME Satá. Direção: Karim Aïnouz, 2002.

MEU Nome é Dindi. Direção: Bruno Safadi, 2007.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla, 1968.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz, 2006

O CÉU sobre os ombros. Direção: Sérgio Borges, 2010.

O CHEIRO do ralo. Direção: Heitor Dhalia, 2006.

O QUATRILHO. Direção: Fábio Barreto, 1995.

O RIO nos Pertence. Direção: Ricardo Pretti, 2012.

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho, 2012.

O UIVO da Gaita. Direção: Bruno Safadi, 2013.

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra, 1962.

OS MONSTROS. Direção: Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes, 2010.

PACIFIC. Direção: Marcelo Pedroso, 2009.

PRAIA do Futuro. Direção: Karim Aïnouz, 2014.

QUANDO Eu era Vivo. Direção: Marco Dutra, 2014.

RIO 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1955.

TRABALHAR Cansa. Direção: Juliana Rojas, Marco Dutra, 2011.

TROPA de Elite 2 – O inimigo agora é outro. Direção: José Padilha, 2010.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha, 2007.

UM LUGAR ao sol. Direção: Gabriel Mascaro, 2009.